

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA CONNAISSANCE DE SOI DANS *NARCISSE ET GOLDMUND*
DE HERMANN HESSE

ESSAI

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN PSYCHOLOGIE

PAR

JULIEN PELLETIER-DUBOIS

OCTOBRE 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cet essai doctoral se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord remercier Mr. Christian Thiboutot pour son indéfectible support et sa patience tout au long de mon cheminement au doctorat en psychologie. Il aura contribué à rendre possible ce projet et à ouvrir mon propre développement en tant que jeune initié, à la phénoménologie, la psychologie humaniste et les fruits qu'ils ont permis dans ma vie actuelle. Je lui suis éternellement reconnaissant de m'avoir permis de grandir à ses côtés et avec ses sages enseignements.

Mes prochains remerciements vont aux deux femmes de ma vie : ma mère, Madame Colette Pelletier, personne aimante et psychologue clinicienne qui m'aura inspiré à me dévouer à la psychologie, le soin et le bien-être des autres, ainsi que ma bien-aimée, Gabrielle St-Maurice-Binette, conjointe pour laquelle je porte le plus grand des amours et qui aura su me supporter émotionnellement durant les épreuves de mon parcours, tout en étant une mère exceptionnelle pour notre fils.

Merci à mon père, Mr. Robert Dubois, qui au final m'aura inculqué la tradition, l'esprit et le goût du débat intellectuel, qui d'une certaine manière auront stimulé mon sens critique et permis de m'intéresser à ce qui est au-delà de l'apparence des choses.

Merci à ma sœur, Noémie Pelletier, pour sa patience et son écoute sur des sujets quelques fois arides et philosophiques, mais face auxquels elle aura toujours été bienveillante et compréhensive.

Mes remerciements ne seraient complets sans mentionner au passage la précieuse aide de mes superviseurs dans mon développement en tant que jeune psychologue clinicien : Mr. Mathieu Ross et Madame Danielle Desjardins.

Mes amis et ma famille ; le monde par lequel j'existe sous mes propres couleurs : Francis P., Nicolas D., Nicolas D.-S., Emanuel J., Francis D., Camille R.-B., Laurence R., Marie R., Jérôme L., Raphaël V., Gaston P., Danielle B., Jean-Charles P. Merci de m'avoir aidé et supporté à différents moments, d'avoir contribué au déploiement de qui je suis et de ce que j'accomplis aujourd'hui.

Pour terminer, mes derniers remerciements vont à ma grand-mère, Madame Yvette Coulombe, qui dans ma vie aura été le symbole même de la résilience, de l'amour et de l'espoir au sein d'une existence parfois impitoyable.

DÉDICACE

Je dédie cet essai à ma mère, Colette Pelletier,
décédée le 13 décembre 2007, à ma conjointe
Gabrielle St-Maurice-Binette, à mon fils Raphaël Pelletier-Binette,
né le 14 août 2018 ainsi qu'à notre fille qui est à naître.
Ils sont, à eux quatre, la grande histoire de ma vie,
qui passa de la douleur de la perte à la rencontre
et à la renaissance de l'espoir, pour enfin aboutir en amour fécond.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	vii
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
LA PSYCHOLOGIE SCIENTIFIQUE ET PHÉNOMÉNOLOGIQUE.....	3
La psychologie comme science	3
La psychologie phénoménologique.....	8
L’herméneutique et la phénoménologie existentielle.....	10
Le roman et la question	20
CHAPITRE I	
NARCISSE ET GOLDMUND : OU DEUX FAÇONS D’ÊTRE AU MONDE	25
1.1 Narcisse et la Science	25
1.2. Goldmund et les arts.....	32
1.3. Narcisse et Goldmund : le fruit d’une conversation.....	39
1.4. Narcisse et Goldmund : Deux postures thérapeutiques.....	43
CHAPITRE II	
LES IMAGES MATERNELLES ET LA CONNAISSANCE DE SOI DANS NARCISSE ET GOLDMUND	47
2.1. La mère de Goldmund et la Mère des Hommes.....	48
2.2. L’eau maternelle et l’eau féminine de Gaston Bachelard à Narcisse et Goldmund.....	53
CHAPITRE III	
LES IMAGES PATERNELLES ET LA CONNAISSANCE DE SOI DANS NARCISSE ET GOLDMUND	63
3.1. Les débuts du récit : Le monastère, la vie monacale et l’image paternelle.....	66
3.2. La figure du maître : Niklaus et l’initiation à l’art	72
3.3. Retour au monastère : Goldmund le sculpteur et Narcisse l’abbé.....	79
3.4. Connaissance de soi : images maternelles, paternelles et tiercéité.....	84

CHAPITRE IV

GOLDMUND ET LES ARTS : LA MISE EN OEUVRE DE SOI.....	89
4.1. La psychothérapie comme mise en œuvre de soi	103
4.2. La psychothérapie comme art.....	103
4.3. La mise en œuvre du patient : la connaissance de soi comme œuvre narrative	105
CONCLUSION	
LA CONNAISSANCE DE SOI COMME MISE EN ŒUVRE DE SOI	107
BIBLIOGRAPHIE	115

RÉSUMÉ

Le présent essai porte sur l'œuvre littéraire intitulée *Narcisse et Goldmund*, écrite par Hermann Hesse et parue en 1930. Il nous permet de plonger dans un monde narratif qui, dans le contexte de nos recherches en psychologie au sujet de la connaissance de soi, ouvre une compréhension novatrice de notre phénomène d'intérêt. Cet essai doctoral, en l'occurrence, se présente comme une exploration phénoménologique de l'apport du récit de *Narcisse et Goldmund* à une conception existentielle du phénomène de la connaissance de soi.

L'approche existentielle du phénomène de la connaissance de soi passe ainsi dans l'essai, par la considération du récit lui-même. Dans cette optique, le récit vient jouer un rôle métaphorique, voire médiateur qui permet une différente compréhension du phénomène. Comprendre la connaissance de soi dans un giron existentiel revient à un exercice herméneutique où l'on interprète l'œuvre pour comprendre le sens de notre condition et ce qu'elle nous dit sur la connaissance de soi. Placer le thème dans l'existence, la question dans le récit, c'est d'ores-et-déjà placer la connaissance de soi dans le monde. L'approche herméneutique qui est la méthode sur laquelle se base cet essai tente donc de suspendre les aprioris et conceptions scientifiques pour permettre une déconstruction du concept de connaissance de soi tel qu'objectivé et analysé par la psychologie scientifique, et ce, afin de permettre sa mondaniéisation et par le fait même, sa compréhension potentiellement existentielle.

Le récit de *Narcisse et Goldmund*, en particulier au niveau du cheminement du protagoniste *Goldmund*, nous offre un terreau fertile où investir la question de la connaissance de soi dans la mire de l'existence humaine. Ce qui est lu et interprété de prime abord, dans la trame de vie de *Goldmund*, réside dans le fait que la connaissance de soi est un acte de réconciliation avec le monde, plutôt qu'un acte de maîtrise ou de domination de soi. Le cheminement de ce dernier nous le rappelle en nous montrant que sur la voie de la connaissance de soi, l'ensemble de ses expériences vécues le font jongler avec les images maternelles et paternelles, les images de la fonction du tiers et ce qu'elles instituent chez lui face à la perte, la mort et l'inscription dans le monde. Sa trame narrative nous apprendra ultimement que se connaître existentiellement en revient beaucoup plus à une forme de mise en œuvre de soi dans le monde qu'au solipsiste projet de dominer les dimensions de son propre ego.

Finalement, l'ensemble de l'œuvre, tant sur un plan existentiel que phénoménologique, nous apporte un éclairage de la connaissance de soi non plus

comme acte cognitif ou affairément de soi sur soi, mais bien comme un phénomène d'emblée mondanisé et intersubjectif. Nous dirons que se connaître existentiellement est finalement un acte de transcendance inachevé, fragile, mais potentiellement miraculeux, qui ne s'accomplit jamais dans l'absolu. Mots clés : Connaissance de soi, Narcisse et Goldmund, Herméneutique, Psychologie.

INTRODUCTION

Qui suis-je vraiment ? Pourquoi suis-je dans cette situation, moi qui croyais bien me connaître? Qu'est-ce qui m'arrive? Voilà des questions qui, tôt ou tard, traversent l'esprit des patients qui s'engagent dans une psychothérapie. Chacun à sa façon, en effet, se trouve inmanquablement saisi par ce genre d'interrogations – qu'on dit existentielles – lorsqu'il se sent vulnérable, perdu, voire dans un état de détresse. Face à l'adversité et aux défis que l'histoire d'une vie présente, l'homme semble se trouver régulièrement confronté au doute de soi et du rapport qu'il entretient avec lui-même et naturellement, aussi, avec les autres. Certains d'entre nous affichent de la confiance en eux-mêmes et en ce qu'ils pensent être, alors que d'autres, plus anxieux ou plus facilement en proie à ce genre de questionnement, semblent chercher des réponses claires, parfois sous la forme de connaissances ou de certitudes, lorsqu'il s'agit d'affirmer leur être et leur identité.

Ces derniers comprennent et assument la question *Qui suis-je?* à partir du *Qui*, qu'ils portent comme un substantif, c'est-à-dire comme un « objet » à propos duquel il s'avère possible de savoir ceci ou cela, de porter des jugements, d'attribuer des qualités et ainsi de suite. Leur manière de porter la question les infléchit donc dans le sens d'un projet (et d'un espoir) de connaissance, de maîtrise et d'auto-détermination de soi. Ce faisant, ils ont tendance à oublier que la question *Qui suis-je?*, lorsqu'on s'y attarde de plus près, porte essentiellement sur l'être, c'est-à-dire sur le *suis-je?* Cette distinction est lourde de conséquences, mais aussi de promesses, pour une pensée qui cherche plus à s'approcher de *l'existence*, que de la *connaissance*. Cette

distinction fondamentale est à la base de la réflexion que nous proposerons dans cet essai.

L'homme, évidemment, peut affronter l'adversité de plusieurs manières. Dans cet essai, nous souhaitons plus particulièrement nous intéresser à la manière qui consiste, devant le sentiment de perdre le contrôle d'une vie qui nous échappe et l'impression de ne plus se reconnaître, à chercher dans la maîtrise ou le pouvoir (de soi sur soi) la possibilité de dominer ces douloureuses impressions. Il s'agit pour nous d'une prise de position importante – elle fera donc l'objet d'une explication plus approfondie ultérieurement. À cette possibilité de se connaître et de se maîtriser soi-même, nous chercherons à opposer ou du moins, à explorer la générosité d'un espace et d'un temps dialogiques au sein duquel il devient possible d'interroger notre manière d'être au monde et ce faisant, la nature, la complexité, de même que le caractère constitutif de nos rapports à autrui. C'est donc avec le désir d'aborder la connaissance de soi sous un angle différent (de celui qui prévaut dans le paradigme cartésien de la conscience de soi), que nous avons choisi l'approche herméneutique et existentielle. Cet essai fait ainsi le pari, appuyé par les théories de Paul Ricoeur et d'Hans-Georg Gadamer sur l'herméneutique et la place de la fiction dans l'exploration de l'existence humaine, d'investir tout autrement la question et le projet de connaissance de soi. À ce titre, notre essai se présente comme une lecture et une interprétation du roman *Narcisse et Goldmund*, de Hermann Hesse. Nous verrons en effet que notre approche permet d'apporter un éclairage nouveau, c'est-à-dire existentiel, au problème de la connaissance de soi, et ce, dans la mesure où nous le plaçons au milieu du monde, dans un jeu avec l'altérité et de manière générale, dans une expérience de soi qui commence, pour ainsi dire, hors de soi. Aidé par l'œuvre, nous découvrirons une série de thèmes qui permettent d'enrichir et de mieux comprendre le problème de la connaissance de soi.

LA PSYCHOLOGIE SCIENTIFIQUE ET PHÉNOMÉNOLOGIQUE

La psychologie telle que nous la connaissons aujourd'hui est issue de plusieurs traditions philosophiques et scientifiques dont il serait fastidieux de proposer ici une histoire complète. Ceci étant, il nous semble tout de même justifié, dans une perspective préparatoire, de nous intéresser à l'évolution – plus spécifique – du problème de la connaissance de soi dans la psychologie aujourd'hui, et ce, afin de bien définir la *curiosité herméneutique* qui anime l'esprit de cet essai.

Afin de simplifier le plus possible les grands courants de pensée en psychologie, permettons-nous d'en observer et d'en décrire deux importants : les courants scientifiques et existentiels de la psychologie. Nous insisterons sur leur contribution respective au développement de la connaissance de soi. Bien que l'on puisse avancer que ces deux grandes traditions remontent à l'Antiquité, dans les dialogues de Socrate (et de Platon), pour appuyer leur théorie du soi et de sa connaissance, on remarquera qu'au fil du temps elles se sont de plus en plus différenciées, notamment lorsqu'elles ont contribué à la formation de la discipline académique de la psychologie. Le but n'est donc pas d'opposer ces traditions, mais bien de les contraster, afin de préciser dans laquelle s'inscrit plus particulièrement notre essai.

La psychologie comme science

Dans un premier temps, abordons la psychologie en tant que discipline scientifique. Bien que l'approche scientifique en psychologie prenne (officiellement et

symboliquement) forme avec le laboratoire et les recherches de Wilhelm Wundt (1832-1920) et William James (1841-1910), on peut en retracer ses racines jusque dans les dialogues socratiques. Chez Socrate, la connaissance de soi est remplacée par la connaissance de la sagesse et des Dieux et trouve son dessein ultime dans le soin de l'âme. Bien que cet aspect de la réflexion sur soi ne soit pas négligé chez Platon, ce dernier engage une perspective différente de celle de Socrate. C'est plus particulièrement dans *Charmide* (ou *Sur la sagesse*), ainsi que dans *l'Alcibiade majeur* (ou *Sur la nature de l'homme*), que prend forme chez lui une première « théorisation » de la connaissance de soi (Laks, 2001).

Platon, qui souhaitait en quelque sorte préciser et déterminer les cadres du problème de la connaissance de soi, conceptualise ainsi celui-ci comme une réflexion sur le concept du moi, qu'il comprend comme structure globale de l'univers (Laks, 2001). Dans ces deux dialogues on pourrait aborder le développement de la connaissance de soi sous sa forme théorique et morale. Dans ce contexte, le soi devient un concept intelligible sur lequel la perception humaine tente d'agir. C'est dans un souci assez proche qu'on verra plus tard René Descartes nous proposer le « cogito ergo sum ». Chez ce dernier, alors que l'unique certitude est celle (pour le sujet) de sa propre pensée, on constate également que la connaissance de soi tient essentiellement dans un acte de représentation et d'intelligibilité à propos de soi. C'est sur cette base que naîtra le cartésianisme, qui se présentera comme une philosophie rationaliste, une recherche de certitude et dans la foulée, influencera grandement l'esprit scientifique – qui considère encore aujourd'hui que la conscience méthodique constitue le moyen privilégié d'accéder à la vérité du monde et du soi.

Ce survol historique nous maintient dans le champ théorique de la philosophie, plus que dans le domaine de la psychologie appliquée. Nous devons nous reporter à la deuxième partie du 19^{ième} siècle, au moment où le laboratoire de psychologie

scientifique est né, pour mieux comprendre l'impact d'une telle conception, objective, de la connaissance de soi. Cette époque précise non seulement l'idéal d'une psychologie et d'une recherche expérimentale, mais aussi l'établissement du cadre empiriste, rationaliste et proprement objectif de la psychologie naissante, désormais affranchie des cadres d'exploration préscientifiques et/ou plus traditionnels de la condition humaine. L'empirisme et le rationalisme sont des philosophies dites objectivistes et c'est à ce titre qu'elles influencent la psychologie scientifique. D'une part, en effet, le dualisme cartésien et le rationalisme alimentent l'école de la représentation et l'intellectualisme de la connaissance de soi. Alors que l'empirisme s'alliera au pragmatisme, qui contribuera à définir la psychologie moderne comme une science universelle de la nature. Le projet d'étudier objectivement le soi et de le connaître par l'observation venait de naître. Comme la possibilité de rendre ses caractéristiques expérimentales, c'est-à-dire connaissables « extérieurement ». La psychologie venait d'absorber l'épistémologie des sciences de la nature et avec elle, de conceptualiser la connaissance de soi comme l'ensemble de faits observables et universels qui régissent les rapports entre « soi-objet » et « soi-agent », désormais considérés comme des instances du fonctionnement individuel.

Plusieurs écoles de pensée contemporaines, en psychologie, comme la psychologie sociale et la psychologie cognitive et comportementale, engagent cette épistémologie empiriste, mécaniste et positiviste pour étayer leur théorie du rapport à soi. Le dénominateur commun de leur conception du rapport à soi consiste dans la représentation d'un sujet dont les rapports avec l'environnement se trouvent objectivés et opérationnalisés, plutôt qu'ouverts sur l'horizon du monde antéprédicatif de la vie, c'est-à-dire du monde tel qu'il est d'abord vécu concrètement, dans un tissu de communauté et d'historicité.

En parcourant la littérature des écoles de pensée scientifiques, en psychologie, on constate que les problèmes de la connaissance de soi et de la conscience de soi sont souvent prises pour équivalentes. Autrement dit, alors qu'on accorde la plus grande importance au problème de la conscience de soi, la connaissance de soi, de son côté, apparaît comme un bras agissant qui prend la forme d'un effort d'intelligibilité (du soi) et de mise en suspens des particularités subjectives ou existentielles de la personne concrète. Dans ce contexte, connaissance et conscience de soi réfèrent habituellement aux représentations cognitives de l'ensemble des dimensions de l'être humain qu'un sujet se fait à travers de ses perceptions internes et externes. Ainsi, nous sommes généralement confrontés à une conception de la connaissance de soi équivalente à : « La capacité de faire un retour conscient sur la nature de nos objectifs. [...] notre interprétation des faits, [...] de nos comportements et d'envisager, [...], des alternatives » (Hould, 2005, p. 5). Dans l'approche cognitive et comportementale, le soi est ainsi défini comme un système de traitement de l'information (Hould, 2005). Quant aux travaux de la psychologie sociale, tout en prônant que, « Bien se connaître, c'est être capable de choisir des objectifs adaptés, donc réalisables » (Martinot, 2001, p. 2), on rendra également compte de la connaissance de soi comme « d'un concept de soi », c'est-à-dire d'une représentation de soi qui « peut se conceptualiser dans beaucoup de rôles possibles ou comme ayant des attributs différents [...]. [...], les traits, les valeurs, les relations et les expériences passées » (Martinot, 2001, p. 3). Ainsi, la représentation que nous avons de nous-mêmes est comprise, dans l'esprit de la science et de l'expérience de maîtrise qu'elle implique, comme un concept de soi (Martinot, 2001) qui assure l'intermédiaire entre l'intérieur et l'extérieur, au sens objectif de l'expression, par l'entremise de la conscience. Une telle conception du soi comprend naturellement son fonctionnement, son rapport aux autres et plus largement, la réalité, de manière objective. Non en tant qu'ils sont d'abord vécus et éprouvés concrètement.

De telles approches ont leur lot d'applications au niveau clinique. Nous pouvons, par exemple, évoquer la thérapie cognitive et comportementale de la troisième vague et son approche mettant de l'avant le *mindfulness*, ou pleine conscience, dans laquelle on inculque au patient des habiletés d'auto-observation de ses perceptions, cognitions et émotions, et ce, dans le but de les identifier et les maîtriser. Dans cette approche le travail clinique s'oriente sur des techniques opérationnelles, scientifiques et méditatives, qui visent à favoriser l'introspection et une conscience plus pleine en comparaison aux concepts et représentations de soi habituels. Selon ses postulats, il s'agit de porter une attention soutenue et délibérée aux expériences internes et externes et de mettre en suspend tout jugement de valeur, pour élargir et aiguiser la conscience de soi et par extension, améliorer le bien-être personnel et psychologique.

Dans l'esprit du cartésianisme, le soi est compris comme un sujet absolu. Un sujet absolu dans la mesure où celui-ci se positionne comme maître et possesseur de son domaine, tant sur le plan subjectif, qu'objectif. Au sein de l'approche cognitive et comportementale, le sujet n'est toutefois pas compris comme complètement refermé sur lui-même, car elle (l'approche cognitive et comportementale) reconnaît le rôle de l'environnement dans la constitution du soi. En revanche, elle comprend ce rôle de manière essentiellement objective et systématique et ne se donne pas *a priori* les moyens d'approcher le moi qui agit et pâtit, comme disait Husserl, dans la concrétude de son existence et de son mouvement de transcendance vers le monde.

Une différence majeure persiste ainsi entre cette approche et la psychologie existentielle qu'on engagera dans cet essai. Comme nous le verrons en détails plus loin, alors que la psychologie scientifique comprend les relations à soi-même et à l'environnement dans les limites de la position objective, la psychologie phénoménologique et existentielle voit plutôt dans la perspective de l'être-au-monde le lieu, ni intérieur, ni extérieur, mais transcendant, d'où émergent les perceptions, les

jugements et l'ensemble du vécu humain. Vécu humain qui, dès lors, n'est plus adossé à un environnement considéré extérieur, comme dans la perspective du sujet et de l'objet hérité du cartésianisme, mais dans son appartenance à un monde habité, dans sa solidarité à un horizon qui se constitue d'abord comme le corrélat nécessaire et indépassable de tout agir et de tout pâtir humain.

La psychologie phénoménologique

La phénoménologie appartient elle-même à l'époque qui a vu naître la psychologie dans sa déclinaison positiviste. Aussi attardons-nous un instant sur sa naissance.

Rappelons-nous du 19^{ème} siècle. Comme nous l'avons dit plus haut, deux courants philosophiques qui s'avèrent être cousins, le rationalisme et l'empirisme, dominant à cette époque l'horizon des sciences naturelles, qui transmettront leur forme aux sciences humaines telles qu'on les connaît aujourd'hui. Cette période, en l'occurrence, a constitué un terreau propice à la radicalisation (au sens objectif de l'expression) de plusieurs sciences sociales et humaines – par exemple au niveau de la conception du sujet qu'elles ont mis de l'avant, de même que du côté de leur influence sur un nombre impressionnant de pratiques sociales, dont l'institution psychothérapique s'avère aujourd'hui un exemple patent. La force et la vigueur que le rationalisme et l'empirisme infusent aux disciplines de la sociologie, de l'histoire et de la psychologie, pour ne mentionner que celles-là, donnèrent lieu au sociologisme, à l'historicisme et au psychologisme¹. C'est vers ce contexte qu'on doit

¹ Le sociologisme, l'historicisme et le psychologisme correspondent à des courants de pensée qui se sont développés durant la crise des sciences européennes, au 19^{ème} siècle. Ce sont des courants dits radicaux dans la mesure où ils se présentent comme des mises en absolu de projets de connaissance associés à la sociologie, à l'histoire et à la psychologie. Le psychologisme, par exemple, consiste dans

diriger notre attention. Ce dernier, en effet, a également donné lieu à la création du courant phénoménologique et existentiel. *La Crise*, telle que décrite par Edmund Husserl, dans une œuvre importante intitulée «*La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale* », nous explique le virage important qui s'opère au sein des sciences et des philosophies européennes qui, avec le rationalisme et l'empirisme, tous deux héritiers à leur manière de la tradition cartésienne, révolutionnent la tâche du scientifique et du philosophe. Ce faisant, Husserl fait ressortir la mise à l'index de la subjectivité au profit de l'objectivité en tant qu'unique cadre à travers lequel doit être orienté tout travail intellectuel. C'est contre la prétention universalisante et unilatérale de la manœuvre objectiviste que Husserl re façonne la subjectivité cartésienne dans laquelle le monde comme horizon tend à disparaître au profit de la catégorie et de la ségrégation abstraite du sujet et de l'objet. C'est contre ce processus d'abstraction et d'extériorisation de la raison que Husserl a souhaité revenir vers l'expérience subjective, vers la subjectivité en tant qu'elle ne peut jamais être déliée du monde qui la révèle à elle-même comme ce qu'elle est, à savoir un entrelacement, une expérience qui la porte au-delà d'elle-même². Le projet

l'erreur logique qui cherche à dire que tout acte humain est absolument relatif à une cause et/ou à un mécanisme psychologique (sous-jacent). Une thèse qui rend caduque l'explication psychologique elle-même dans la mesure où celle-ci, par principe, dépendrait alors des mêmes lois psychologiques, que le phénomène qu'on cherche par ailleurs et en même temps, à expliquer. L'explication impliquant à son tour l'activité psychologique ou mentale d'un sujet... qui cherche à objectiver sa vie psychique! Ce qui revient à enfermer la psychologie dans un cercle carré et au demeurant, à priver son projet épistémologique de toute espèce de validité. Il ne faut donc pas confondre l'objectivité, qui est tributaire d'un principe de méthode et d'une visée objectivante dont le sens est absolument relatif, d'un côté et de l'autre, l'objectivisme, qui relève d'une absolutisation qui consiste à percevoir dans l'objectivité l'étalon de toute vérité possible.

² Husserl définit cet entrelacement comme *intentionnalité*, c'est-à-dire comme le fait, pour la conscience humaine, d'être toujours la conscience de quelque chose d'autre qu'elle-même. Pour lui, l'intentionnalité est donc d'abord et avant tout un concept ontologique, c'est-à-dire un concept qui décrit la manière d'être de la conscience humaine, et ce, avant toute science et toute réflexion de second degré. L'intentionnalité lui permet ainsi de faire comprendre que la conscience humaine est par définition une conscience indissolublement liée et située, au contraire de ce que l'abstraction objectiviste et le dualisme cartésien prétendent.

d'une phénoménologie, chez lui, s'organisera de la sorte autour de la reconnaissance, fondamentale, du caractère intentionnel de la conscience humaine. L'homme appartenant pour ainsi dire constitutivement à un espace vécu qui est, sans distance, un espace de cohabitation et de dialogue. Ainsi pouvons-nous saisir la différence entre l'approche scientifique et l'approche phénoménologique. En effet, alors que le milieu scientifique conçoit le monde comme un environnement gouverné par des lois universelles et impersonnelles en troisième personne, la phénoménologie aborde le monde comme un espace lié et primitivement vécu, comme un horizon antéprédicatif, commun et historique. Pour Husserl, ce retour au monde vécu correspond ni plus ni moins qu'à un retour au monde-de-la-vie (*Lebenswelt*) au sens où cette vie, précisément, n'a pas d'abord quelque chose à voir avec la vie abstraite dont s'occupent les sciences du vivant, mais bien avec la subjectivité du « moi qui agit et pâtit » (Husserl, 1913), qui se dévoile dans le tissu de son expérience vive. Expérience au sein de laquelle, avant toute science, l'homme se découvre toujours-déjà situé, impliqué dans des situations de sens et de coexistence qui le portent au-delà de lui-même.

L'herméneutique et la phénoménologie existentielle

En phase avec Husserl, nous concevons notre posture, notamment devant le roman d'Hermann Hesse, dont nous engagerons la lecture un peu plus loin, dans la perspective d'un effort d'ouverture à la concrétude. Autrement dit, comme l'exercice d'un regard qui, en mettant entre parenthèses d'éventuelles visées explicatives et objectives, veut d'abord s'intéresser *aux choses elles-mêmes*, c'est-à-dire à l'expérience vive d'exister telle que l'œuvre *Narcisse et Goldmund*, sans théoriser ou

intellectualiser à son sujet, la dévoile – vivante, imagée, narrée, située et en définitive, engagée au milieu des affaires du monde³.

Cette posture ou attitude implique l'approche concrète, donc, du monde de *Narcisse et Goldmund* et partant, de l'enjeu de la connaissance de soi qui semble s'y déployer. C'est dans cet esprit, d'ailleurs, que doit s'entendre la question qui oriente notre étude, à savoir : Comment le monde de l'oeuvre, dans le roman *Narcisse et Goldmund*, éclaire-t-il la question de la connaissance de soi en psychologie? Ou si l'on veut, comment la place-t-elle sous un jour concret et proprement existentiel ?

Une telle question implique d'aborder le texte comme un partenaire autonome ou si l'on veut, comme une proposition de monde ; non comme l'artéfact ou l'indice des intentions de son auteur. C'est cette posture qui rend possible l'émergence de la « chose » même du texte, notamment via les thèmes, les images et les symboles qui participent au déploiement de son horizon narratif :

[...], La tâche herméneutique est de discerner la « chose » du texte (Gadamer) et non la psychologie de l'auteur. [...], nous (l')interrogeons en outre sur sa référence, c'est-à-dire sa prétention et sa valeur de vérité, de même, dans le texte, nous ne pouvons nous arrêter à (s)a structure immanente, au système interne de dépendances issues de l'entrecroisement des "codes" que le texte met en œuvre; nous voulons [...] expliciter le *monde* que le texte projette. (Ricœur, 1986, p. 58)

³ La littérature, en effet, ne cherche pas à expliquer ou à maîtriser les thèmes existentiels qu'elle pourrait au passage prendre pour *objets*. La fiction, littéralement, n'explique rien. Elle montre, fait voir, dévoile ce qu'*être* signifie. Elle raconte ce que la pensée systématique tente d'expliquer ; nous fait entrer en présence de l'expérience que la psychologie objective tente de connaître. La littérature accomplit ce que la philosophie ou les sciences tentent de penser.

Décrire cette projection d'un monde, dans et par le récit, implique ainsi le dépassement de la psychologie de son auteur⁴. Dans le même esprit, il s'agit aussi de nous méfier d'un modèle analytique qui stipulerait que la vérité même du texte (ou de l'œuvre) émane de sa structure ou encore, de l'ensemble de ses références de premier degré et partant, de ses caractéristiques objectives. Le sens d'un récit n'est ni subjectif, ni objectif : il est dialogique et herméneutique. C'est avec cette précision en tête qu'il devient possible d'avancer que la rencontre du récit de fiction autorise et déclenche, entre le lecteur et le texte, un jeu de variations imaginatives sur le réel à partir desquelles l'homme existant peut arriver à mieux se comprendre. Ces variations imaginatives qui se produisent dans l'espace de rencontre entre le texte et le lecteur nous montrent que c'est en fait le texte et la fiction qui provoquent ces variations sur le réel – qui troublent, inquiètent, touchent et ainsi renouvellent la conscience que le lecteur a de lui-même. Cette variation n'est donc pas produite seulement « chez le lecteur », mais dans le point de rencontre entre celui-ci et le monde que le texte déploie devant lui. Monde qui constitue ni plus ni moins, dans un registre existentiel, qu'une invitation à investir des mondes « virtuels » et ainsi, à se rencontrer lui-même comme possibilité.

Ceci suggère que l'attitude de réceptivité du lecteur ou du spectateur n'est pas une attitude de pure passivité, mais plutôt une posture d'ouverture au sein de laquelle celui-ci peut se rendre disponible pour qu'il lui arrive quelque chose.

⁴ Le sens d'une œuvre n'appartient en propre ni à son auteur, ni à sa seule réception par le lecteur ou le spectateur. Le sens d'une œuvre jaillit *entre* l'œuvre, comme telle et l'expérience de sa réception, chez un lecteur ou un spectateur. Ou plutôt : l'expérience de sa réception constitue le lieu intermédiaire, *entre* le monde de l'œuvre elle-même et celui de sa réception par un spectateur, où s'accomplit son sens et se révèle sa vérité. Vérité qui à ce titre demeure une vérité interprétative, c'est-à-dire médiatisée dans la rencontre ouverte entre deux mondes.

Cette ouverture n'est cependant rendue possible que par l'effet d'écart associé à la rencontre de quelque chose de nouveau, de différent ou de suffisamment étranger pour nous arrêter, pour solliciter notre attention. Ceci en ce sens qu'il doit y avoir une sorte de mise entre parenthèses de notre relation quotidienne et de premier degré au monde pour que nous arrivions à dépasser les évidences, le connu, l'habituel ou dans le langage des philosophes, le « donné ». On peut dire dans le même esprit qu'en psychologie, la mise en veilleuse des tendances analytiques, empiriques et formelles permet de nous rendre sensibles à la « chose » du texte, c'est-à-dire à son monde narratif et ainsi, à la possibilité de nous trouver surpris par ce qui s'y déploie.

[...] c'est précisément dans la mesure où le discours de la fiction « suspend » cette fonction référentielle de premier degré qu'il libère une référence de second degré, où le monde est manifesté non plus comme ensemble d'objets manipulables, mais comme horizon de notre vie et de notre projet, bref comme *Lebenswelt*, comme être au monde. (Ricœur, 1986, p. 58)

L'ouverture d'un horizon de concrétude, qui vient vers nous comme une proposition d'habitation et ainsi, à la manière d'une question qui nous est adressée, devient tangible lorsque, au fil de sa lecture, le lecteur arrive à sonder l'horizon de sa propre condition, lorsqu'il reprend en quelque sorte, sur et par lui-même, les impasses, les défis, les miracles ou les drames de l'être-au-monde impliqué par la littérature. Le monde de l'œuvre opère ainsi comme une sorte de métaphore dans la mesure où il assure une fonction de médiation qui permet à l'homme de se rencontrer *autrement*, d'être relancé dans la compréhension qu'il a de lui-même par le biais de la « provocation » littéraire. Dans ce contexte, la littérature opère comme un intermédiaire ou un seuil qui, en détournant l'homme de lui-même et de son affairément, le place à nouveaux frais devant lui-même, l'invite, hors de l'évidence, dans l'aventure d'une nouvelle étrangeté. C'est ainsi que le dialogue entre le monde du récit et celui de son lecteur peut devenir une exploration de la condition humaine.

« L'habitation du récit », dans cet esprit, s'égalise à une attitude éthique, à une disposition d'ouverture face à l'altérité du texte. La rencontre de l'œuvre est possible par l'habitation de celle-ci. C'est elle, en effet, qui ouvre un espace interprétatif dans lequel le lecteur/chercheur entre en même temps en dialogue avec sa propre condition⁵. « La question, disait Ricoeur, n'est plus de définir l'herméneutique comme une sur les intentions psychologiques qui se cacheraient sous le texte, mais comme l'explicitation de l'être au monde montré par le texte ». (Ricoeur, 1986, p. 58)

En somme, la lecture du récit dévoile le monde révélé par celui-ci à titre d'espace vécu (*Lebenswelt*) au sein duquel il devient possible, par l'intermédiaire du non-lieu créée par la fiction, de projeter les soucis de notre propre condition. Cette rencontre avec le monde proposé par le récit de fiction favorise ainsi l'élargissement de notre réflexion sur l'être, c'est-à-dire sur ce que signifie exister, pour l'homme : « Ce qui est interprété, dans un texte, c'est une proposition de monde, le projet d'un monde que je pourrais habiter et où je pourrais projeter mes possibles les plus propres. » (Ricoeur, 1986, p. 58).

Ces dernières réflexions nous permettent de faire sens de la question (fréquemment posée à qui souhaite engager une recherche herméneutique, en psychologie) de savoir pourquoi faire appel à un récit pour agrandir l'horizon de nos connaissances ?

Dans cette approche, travailler un thème comme celui de la connaissance de soi ne consiste pas tant à comprendre celui-ci indépendamment du monde du récit et de son

⁵ Dans notre cas précis, cette condition est essentiellement définie par notre *situation* de doctorant en psychologie. C'est cette situation déterminée qui définit nos questions, notre horizon d'attente et en définitive, nous fait attendre du roman *Narcisse et Goldmund* qu'il nous éclaire sur le problème de la connaissance de soi.

lecteur, qu'à le comprendre à la lumière de ces mondes mis *en conversation*. Les mondes mis en dialogue, dans le contexte de cet essai, sont évidemment ceux de la psychologie et du récit, c'est-à-dire le problème de la connaissance de soi tel que la psychologie moderne et scientifique en hérite, d'un côté et de l'autre, le monde déployé autour de la rencontre entre Narcisse et Goldmund, dans le roman du même nom – qui précisément pose la question, transitive, concrète et incarnée, de la manière dont un adolescent qui devient progressivement un homme apprend à devenir lui-même, à se connaître et ultimement, à mourir (i.e. à passer dans le temps). Voici justement ce en quoi consiste l'approche herméneutique proposée dans ce travail : elle vise à contribuer au développement d'une compréhension originale et existentielle de la connaissance de soi, et ce, au moyen du détour et des possibilités imparties à l'interprétation d'une œuvre de fiction littéraire. Œuvre qui met en scène, spatialise et raconte le drame vivant, l'aventure personnelle des protagonistes qui, au fil de leur itinéraire narratif, cherchent à se comprendre, à se décrire et à se présenter, à grandir et à se réaliser, à se souvenir et à s'inventer... bref, à se connaître eux-mêmes.

Précisons ici notre pensée. En l'occurrence, il nous semble que le roman *Narcisse et Goldmund*, d'Hermann Hesse, à titre de récit initiatique, nous permet d'approcher le problème de la connaissance de soi d'une manière significativement différente de ce qui nous est proposé par les méthodes scientifiques caractéristiques de la psychologie moderne. Dans sa manière bien particulière de nous décrire le récit de vie de ses principaux protagonistes, cette œuvre nous montre en effet deux jeunes gens qui, en quête de leur identité propre, voyagent et traversent plusieurs aventures. Aventures qui les mèneront progressivement vers une forme d'accomplissement d'eux-mêmes. Ce qui nous intéresse plus particulièrement et de fait, paraît favoriser une compréhension renouvelée du problème de la connaissance de soi, relève du fait que ces aventures et cet apparent accomplissement se manifestent précisément à la faveur

de l'espace imaginaire et fictionnel du récit. Espace par lequel, pour ainsi dire, tout passe par le monde de l'expérience vécue et le tissu de relations autour desquelles ils s'articulent. Au point qu'il est possible de dire qu'avoir un monde, c'est être en relation, c'est exister depuis et vers lui. Ceci nous rappelle que la connaissance de soi, primitivement, n'a rien à voir avec un processus cognitif et encore moins avec une attitude purement analytique, mais plutôt, qu'elle a quelque chose d'extrêmement intime à voir avec l'existence, à savoir avec le fait que se connaître soi-même consiste à faire l'expérience de quelque chose, à s'éprouver dans sa mise en œuvre comme être au monde. L'herméneutique n'est donc pas seulement l'héritage philosophique sur lequel se fonde ce projet. Il constitue aussi sa « méthode » ou si l'on veut, sa « manière ».

[...] l'herméneutique désigne en premier lieu une pratique guidée par un art. [...] L'art dont il s'agit ici est celui de l'annonce, de la traduction, de l'explication et de l'interprétation et il renferme naturellement l'art de comprendre qui lui sert de fondement et qui est toujours requis là où le sens de quelque chose n'apparaît pas ouvertement ou sans équivoque » (Gadamer, 1996, p. 85).

L'herméneutique, en ce sens, s'apparente plus à une « démarche », qu'à une méthode au sens proprement scientifique et empirique de l'expression. En l'occurrence, elle permet de faire histoire et de raconter comment la connaissance de soi est fondamentalement mondanisée, c'est-à-dire relative à ce qui se produit pour ainsi dire « hors de soi », au gré de ce qui nous arrive et au hasard des rencontres, des événements, des surprises et des péripéties de notre être-au-monde. L'herméneutique fait ainsi de la connaissance de soi une aventure, une histoire et non un problème formel, un enjeu de maîtrise ou de possession, de contrôle ou d'autonomie. En régime existentiel, la connaissance de soi n'est ni (absolument) autonome, ni individuelle, ni intrinsèque. Elle n'est pas solipsiste, ne nous appartient pas. Elle est une synthèse de notre être-au-monde, du fait que nous sommes à la fois les « patients et les agents de

l'histoire» (Arendt, 1961) et à ce titre, s'avère nécessairement et constitutivement médiatisée. Du point de vue de l'existence, nous sommes à la fois les sujets et les objets d'une connaissance (de soi), d'une connaissance qui n'accède jamais à une complète clarté, à une complète maturité.

Dans cet essai, la démarche herméneutique est donc déjà guidée par ce que Milan Kundera appelle « l'art du roman », au creux duquel la fiction trouve son complément dans la réception et l'interprétation chez un sujet dont l'auto-compréhension n'arrive qu'à la fin – à savoir au fil ou au terme d'un processus de découverte qui constitue le plus court chemin (détour) vers lui-même. Nous pouvons ainsi dire qu'ultimement, l'herméneutique a toujours pour tâche la compréhension de l'homme et de sa condition à partir de ses symboles et assemblages en récit, et ainsi, par le détour d'une médiation qui implique l'altérité. L'herméneutique nous apparaît donc non seulement comme une méthode, mais aussi et peut-être surtout, comme une « anti-méthode », au sens où son fondement même, la compréhension, est possible précisément lorsqu'elle est libérée de l'attitude qui consiste à asseoir sa vérité dans la certitude.

Ceci étant, il ne faut pas tomber dans le piège de la stigmatisation de l'esprit scientifique et faire porter à son projet l'odieux de tous les maux de la modernité. En effet, comme nous l'avons vu plus haut, l'attitude scientifique débouche à sa manière sur des possibilités d'interprétations originales. Celles-ci, en l'occurrence, nous font comprendre le monde comme un univers homogène et infini, ce qui favorise l'émergence d'explications et de théories à valeur pratique inestimable. Il existe toutefois des questions auxquelles par principe, elle ne peut absolument pas répondre.

Comme la question de savoir comment vivre? Comment aimer? Et évidemment, comment se connaître soi-même? Le travail herméneutique ne vient donc pas

remplacer, écarter ou dépasser les questionnements de la science : il permet autre chose et le permet autrement. Il ouvre d'autres soucis et d'autres joies. En ne visant pas la maîtrise, il présuppose au contraire notre rapport ouvert à l'être et par là, notre habitation concrète du monde humain. Il ne s'agit donc pas, en parcourant *Narcisse et Goldmund*, de poursuivre quelque substance ou encore de verser dans le psychologisme, mais plutôt de décrire comment se révèle le soi existant – au milieu des choses, de l'histoire, du monde et des dialogues vivants par lesquels le sujet vivant et humain se donne toujours et nécessairement comme un sujet lié et incarné.

Dans cette perspective, toute interprétation est ainsi investie et habitée par le monde du sujet interprétant qui finalement, expérimente, dans sa réception, son questionnement et son dialogue avec le monde déployé par l'œuvre, son effort de recherche comme un processus dialogique et herméneutique. Ce sujet interprétant est pour nous, ni plus ni moins, que le doctorant en psychologie que nous sommes et qui à ce titre, porte la question de la connaissance de soi. C'est dans cet esprit et sur le fond de sa tradition disciplinaire qu'il fait appel à l'œuvre de Hermann Hesse, *Narcisse et Goldmund*, afin de l'aider à développer et mieux comprendre la connaissance de soi dans sa déclinaison existentielle ou si l'on préfère, comme un phénomène dont l'horizon est précisément celui du monde en tant qu'il est concrètement habité.

Cette intéressante citation du psychanalyste Jean-Bertrand Pontalis peut nous permettre de mieux saisir l'ensemble de ces propos : « Il faut au peintre les limites d'une toile pour que l'illimité d'un paysage apparaisse » (Pontalis, 2000, p. 82). De surcroît, nous ajouterons que ces « limites de la toile », dans le contexte de notre recherche, sont précisément déterminées par l'histoire du problème de la connaissance de soi, c'est-à-dire par la question de cette connaissance (de soi) telle que nous la recevons dans notre cadre disciplinaire. Ces limites sont donc aussi celles

d'une herméneutique qui n'est pas générale, mais immédiatement prise avec les questions qui ont anticipé notre projet de recherche – à savoir « Que signifie se connaître, en régime existentiel? ». C'est au cœur de ce questionnement qu'est apparu l'oeuvre *Narcisse et Goldmund*, et ce, dans la mesure où celle-ci nous a semblé mettre en scène l'aventure du cheminement vers soi et avec lui, la perspective à l'intérieur de laquelle quelque chose comme « la connaissance de soi » devient un problème, en même temps que possible. Ceci en ce sens que le roman, loin de penser, à proprement parler, la connaissance de soi, a plutôt pour *modus operandi* de montrer ce qu'elle *est*, c'est-à-dire de mettre en scène son processus en assumant qu'elle ne peut ultimement qu'être existée et vécue dans les situations concrètes de notre être-au-monde et de notre quotidienneté. La littérature produit ce miracle : elle montre que rien de véritablement humain n'est en dehors de l'horizon d'un monde habité et d'une communauté historique. À ce titre, la description du décor et les artifices littéraires du roman sont déjà, peu ou prou, de la psychologie.

La rencontre avec l'oeuvre d'art devient dans le contexte de ce projet une attitude qui cherche à approcher le monde déployé par le texte, c'est-à-dire incarner le rôle qu'avait Hermès, à qui il imputait de « transposer un monde à un autre, le monde d'une langue étrangère à celui d'une autre, qui nous est familière » (Gadamer 1996, p. 86). Dans cet essai, il s'agit ainsi de rencontrer la langue étrangère du récit en la transposant dans notre « langue familière », c'est-à-dire dans une langue issue de la culture psychologique et clinique de notre discipline, qui est, en l'occurrence, celle d'un humanisme et d'un existentialisme qui se pose en contre-culture face à la doxa scientifique. De fait, nous sommes désireux d'engager notre condition de doctorant et de jeune clinicien qui cherche à plonger dans la question (ou le problème!) de la connaissance de soi en psychologie. En retournant inlassablement vers le monde du roman, en sentant la question de cette connaissance précisément comme une *question* et par là, notre impossibilité de principe à résoudre celle-ci une fois pour toutes et

absolument, nous souhaitons retourner cet aveu en riposte. C'est-à-dire proposer que dans cet inachèvement, quelque chose comme une véritable réponse se fait jour et qui n'est autre que celle de l'existence elle-même, de la transcendance du désir humain et de l'appartenance à un monde dont l'habitation est la seule manière, pour l'homme, d'accéder à lui-même, à son être et à ce qu'en Anglais, on comprend comme un *selfhood* qui évoque moins un projet de connaissance et de maîtrise, que le processus inchoatif, inachevé et continu, de mise en œuvre de soi dans l'horizon du monde. Parler d'une psychologie herméneutique sous-entend par conséquent que celle-ci s'avère dialogique et redonne sa place légitime à cette limite :

La philosophie est herméneutique parce que son effort essentiel en est un de compréhension, même s'il est clair que son exercice se heurte à des limites infranchissables, dictées par l'incompréhensibilité radicale de la mort et du mal. [...] Si l'herméneutique doit s'opposer au triomphalisme de la science moderne, ce n'est que pour rappeler, suivant Socrate, que toute sagesse repose sur la reconnaissance de sa propre ignorance. (Gadamer, 1996, postface écrite par Grondin).

Le roman et la question

L'œuvre *Narcisse et Goldmund* apparaît à un moment important de l'histoire, pendant l'entre-deux guerres, alors marqué par une importante crise économique. C'est dans ce contexte industriel que Hesse, dans *Le loup des steppes*, montre des signes d'intérêt pour l'exploration du monde des hommes sous l'angle du dialogue entre l'humanité et l'inhumanité. Dès lors, on sent chez Hesse la volonté d'expliciter, à l'aide de son écriture, les différentes dualités et perspectives de l'homme moderne, et ce, tant au niveau de sa capacité à incarner son contraire, par exemple dans la figure de l'animal, qu'à travers son développement, que le romancier fait souvent apparaître comme un processus candide ou naïf. C'est dans

cette dernière perspective, au demeurant, qu'il conçoit son *Narcisse et Goldmund*. En effet, *Narcisse et Goldmund* recèle une forte connotation autobiographique. Notamment dans sa manière d'évoquer les années trouble de la vie étudiante de son auteur (i.e. Hermann Hesse). Par exemple via la référence quasi explicite à ses années d'étude au prestigieux séminaire de Maulbronn, où Hölderlin, le grand poète allemand, a également étudié (Schmidt, 2012).

L'intrigue de *Narcisse et Goldmund*, en l'occurrence, se déploie au début du roman, dans le séminaire de Mariabronn et nous inspire, comme nous le verrons bientôt, plusieurs réflexions à-propos des enjeux relatifs au développement personnel des protagonistes et par extension, au problème de la connaissance de soi. Dans ce contexte, en effet, la connaissance de soi n'est plus simplement approchée comme construit psychologique, mais comme un phénomène ou un problème qui concerne l'expérience de notre être au monde qui, en se développant, doit précisément venir au monde. Un itinéraire ou un parcours qui n'est pas sans évoquer nos propres années d'études, inassimilables elles aussi à une identification directe à un processus psychologique en troisième personne (la connaissance de soi) ; tant elles plongent concrètement dans le passage vivant et irrésolu de la jeunesse à la maturité, du monde de l'adolescence à celui de la vie adulte, de la vie professionnelle et de la paternité – avec ce que celui-ci comporte de rêves et de questions, de naïvetés et d'espairs, de joies et de défis, qui se rapprochent d'assez près de ceux qui se déploient dans l'œuvre de Hesse.

Rappelons-nous notre question de recherche, à savoir : Comment ce récit nous permet-il, en privilégiant la description concrète et la narration de l'expérience de ses deux principaux protagonistes, de reformuler le problème de la connaissance de soi en le replaçant dans la mire de l'existence ? Sans verser dans la tentative d'interpréter les intentions propres à l'auteur au moment d'écrire son livre, nous

tenterons dans les prochaines sections de démontrer comment et à quel point le récit en lui-même, c'est-à-dire dans sa proposition de monde, nous permet de renouveler le problème de la connaissance de soi en psychologie. Ceci en appelant une compréhension plus existentielle et mondanisée de ce que signifie l'expérience (ou le projet) de se connaître soi-même.

Nous verrons que l'imaginaire déployé par l'œuvre nous permettra d'apprécier la « dilatation » de tout un monde, dont nous soulignerons dans notre essai trois dimensions fondamentales. Le problème et le défi de la connaissance de soi, dans *Narcisse et Goldmund*, nous semblent en effet passer par le travail des images maternelle, paternelle (et/ou du tiers) et de la mise en œuvre de soi. Ces images ou sphères d'expérience se présenteront au fil de l'essai comme autant de dimensions autour desquelles se noue et se structure l'accès à soi des protagonistes et la connaissance qu'ils prétendent, à tort ou à raison, avoir d'eux-mêmes.

Après avoir présenté les principaux protagonistes du roman, nous nous intéresserons ainsi à la présence, au pouvoir d'évocation et au sens de l'image maternelle dans la manière dont se conjugue le problème de la connaissance de soi dans le roman – par exemple en explorant l'attachement au passé et à l'origine de Narcisse et de Goldmund, en nous attardant à leurs rêveries amoureuses et de manière générale, en explorant les dimensions d'appartenance, de refuge et/ou la recherche d'intimité dans leur itinéraire narratif.

Notre second axe d'exploration nous conduira à interroger l'expérience de la créativité, la vie intellectuelle et spirituelle, de même que l'activité artistique chez nos deux principaux protagonistes. Cet aspect de notre lecture de *Narcisse et Goldmund* nous permettra d'anticiper comment l'enjeu fondamental de toute

créativité a quelque chose à voir avec le double processus de réception et d'intégration d'un héritage (culturel, spirituel, historique, familial, etc.), d'un côté et de l'autre, le dépassement ou plus exactement, l'actualisation de cet héritage dans l'activité créatrice et contemporaine de nos deux héros. Activité qui, comme on le verra, implique la survenue ou la rencontre d'un tiers qui a pour fonction de lier et de séparer, tout à la fois, de l'origine et ainsi, articuler le passé et l'avenir, l'attachement et l'aventure, l'origine et la destination, dans le devenir humain. Nous verrons par exemple dans la figure des maîtres des images susceptibles de nous dire quelque chose de la fonction tiers qui, comme c'est par ailleurs le cas en psychothérapie, permet à l'humain d'être un enfant et un adulte, d'avoir une origine et une fin, quelque chose derrière soi et quelque chose devant soi.

Évidemment, ces trois thèmes ne constituent pas, à proprement parler, des catégories étanches. Chacun d'eux impliquant forcément les autres. Ce qui nous permet déjà d'affirmer que le problème de la connaissance de soi, en vérité, pose le problème de la vie entière qui ne peut penser se posséder et se totaliser qu'au prix de s'appauvrir, dans le meilleur cas ou de s'abîmer, dans le pire cas, dans le fantasme d'une transparence à soi. Imaginer la signification, en régime existentiel, de se connaître soi-même, c'est s'ouvrir au fait de n'avoir d'autre miroir pour entrer en soi que celui du monde, de l'altérité, de l'imaginaire et d'un temps qui ne parvient à nous que dans l'élément inchoatif de la narration et de l'expérience vive d'exister.

CHAPITRE I

NARCISSE ET GOLDMUND : OU DEUX FAÇONS D'ÊTRE AU MONDE

Avant d'avancer vers les trois axes présentés précédemment, permettons-nous de prendre contact avec les deux personnages principaux de ce récit, c'est-à-dire avec leur manière générale d'être au monde. Autrement dit d'être présents, de parler, de rencontrer, d'agir et de pâtir. Cette description initiale, dans le roman, s'élabore dans les soixante premières pages alors que nos deux protagonistes se rencontrent au Séminaire de Mariabronn, pour y effectuer leurs études (Hesse, 1948, p.1-10). Narcisse, comme nous le préciserons bientôt, y est dépeint comme un étudiant brillant, avancé académiquement et intellectuellement, qui se voue déjà à l'enseignement. Goldmund, de son côté, s'annonce comme un être plus frivole, candide, mais qui toutefois s'avère doué pour la contemplation et les arts.

1.1 Narcisse et la Science

L'abbé écoutait et la gravité se peignait sur son vieux visage. Pourtant un sourire y erra lorsqu'il dit : « Si j'ai bien appris à connaître les hommes, nous avons tous tendance, dans la jeunesse surtout, à confondre la Providence avec nos vœux personnels. Mais, dis-moi, puisque tu penses connaître à l'avance ta mission, à quoi te crois-tu donc destiné? »

Narcisse ferma à demi ses yeux sombres qui disparurent sous les longs cils noirs et resta silencieux.

« Parle, mon fils », reprit l'abbé après une longue attente.

À voix basse, les yeux baissés, Narcisse commença : « Je crois savoir, vénéré père, que je suis avant tout destiné à la vie monacale. Je deviendrai moine, je pense, prêtre, adjoint au prieur et peut-être Abbé. Je ne crois pas cela parce que je le désire. Mes vœux ne vont point aux charges, mais elles me seront imposées. »

Longtemps, tous deux restèrent silencieux.

« Pourquoi le crois-tu? Demanda avec hésitation le vieillard. En dehors de la science, quelles sont les dispositions que tu sens en toi et qui te permettent d'exprimer une telle conviction?

– C'est, dit lentement Narcisse, la faculté de percevoir la nature et la destinée des hommes. Pas seulement la mienne, celle des autres également. C'est là un don qui m'oblige à servir les autres en les dominant. Si je n'étais né pour le cloître, je devrais devenir juge ou homme d'État.

– « Il se peut, approuva l'Abbé. » (Hesse, 1948, p. 10)

Un peu plus tôt, Narcisse nous est décrit sous les traits d'un jeune étudiant pour qui la maîtrise du Latin, du Grec et des sciences, lui permet de dépasser la majeure partie des écoliers de sa génération en termes d'habiletés académiques (Hesse, 1948). Aspirant avec facilité aux plus hautes fonctions du monastère où il étudie, c'est dans cet extrait que nous est présenté Narcisse dans son rapport aux autres – qui au départ ne manque pas d'évoquer une certaine suffisance. Hermann Hesse réussit à déployer avec sensibilité la représentation que Narcisse se fait de son rôle de guide, en relation. L'extrait choisi illustre bien ce qu'a priori, Narcisse pense de ce qu'il peut apporter à ses pairs.

On peut dire, sous toute réserve, que Narcisse affiche une conscience de ses capacités et de ses pouvoirs, lesquels semblent lui apporter un sentiment de puissance. Comme si la conscience qu'il a de lui-même et la soi-disant pleine connaissance de sa destinée lui permettaient de croire à son ascendance sur les autres. Mais comme nous le fait comprendre cette citation de Gaston Bachelard, Narcisse se retrouve plutôt en face de lui-même (i.e. de « son reflet ») lorsqu'il affirme connaître son destin, car il

s'y voit à travers ses désirs. Faisant donc l'objet de ses désirs, son destin et la grandeur de ses potentiels. « Le narcissisme généralisé transforme tous les êtres en fleurs et il donne à toutes les fleurs, la conscience de leur beauté. » (Bachelard, 1942, p. 35).

Bachelard semble nous rappeler que la nature même d'un narcisse qui pousse et s'oriente en direction des sources d'eau est intimement liée à celle de son reflet, que telle est sa condition propre. Cette figure peut évoquer Narcisse, qui paraît se rencontrer lui-même dans son miroir, c'est-à-dire sans l'autre, en dehors de tout dialogue, lorsqu'il nous parle de la pleine connaissance de sa destinée. Mais bien que l'eau (miroir) soit la condition pour reconnaître sa beauté et son expérience, il n'en demeure pas moins que dans le cas de ce dernier, cette connaissance reste un exercice plutôt solipsiste et semble être principalement tournée vers le monde sous la forme d'un pouvoir de domination et de maîtrise (i.e. de l'autre). Or ne risque-t-il pas, par le fait même, d'ignorer l'autre en passant à côté de lui sans le voir, l'entendre ou le rencontrer? Un retour sur lui-même vide, parce qu'inaltéré, est en quelque sorte le risque de la position d'ascendance sur le monde à laquelle semble aspirer Narcisse.

Bachelard soulève la fonction de l'eau lorsqu'elle devient miroir: « D'abord, il faut comprendre l'utilité psychologique du miroir des eaux : l'eau sert à naturaliser notre image, à rendre un peu d'innocence et de naturel à l'orgueil de notre intime contemplation » (Bachelard, 1942, p. 31-32). La condition du Narcisse d'Hesse l'amène à être pris dans l'orgueilleuse contemplation de ses moyens : plutôt que de se référer au reflet naturel qui lui serait renvoyé par le monde comme miroir imparfait, un peu comme l'eau, il préfère rester, voire tomber, dans l'abyssal esthétisme d'une noyade sur lui-même (Bachelard, 1942). Cela n'est pas sans évoquer le mythe de Narcisse et Écho d'Ovide, sur lequel nous devons nous arrêter au passage.

Nous estimons qu'il est ici pertinent de clarifier l'apport du mythe de Narcisse et Écho dans le processus d'ouverture du problème de la connaissance de soi, dans notre essai. En somme, le mythe et son interprétation, comme nous le révèle Christian Thiboutot (2011), évoquent deux grandes conceptions de la connaissance de soi : l'une plus centrée et affairée sur elle-même et l'autre, qui se comprend d'abord et ultimement comme dialogue, comme une expérience qui implique la sortie de soi et l'altérité et ceci, en un sens constitutif. Commençons par comprendre comment la première représentation de la connaissance de soi (« narcissique ») nous est présentée dans le récit de Hesse et le mythe d'Ovide. Celui-ci nous explique, selon Tirésias, oracle dans le mythe d'Ovide, que la survie de Narcisse passe justement par le fait qu'il ne se connaît pas complètement et que sa pérennité dépend précisément du fait de ne pas pleinement se posséder⁶. Le mythe semble clair à ce propos : l'idéal d'une pleine et complète connaissance de soi relève du fantasme, de l'*hubris*. Toute possession de soi y étant associée à la chute dans le solipsisme et partant, dans l'appauvrissement et ultimement, dans la mort. Dans le mythe, en effet, le « narcissisme » constitue une chute dans l'abîme.

La morale du mythe, si l'on veut, semble ainsi faire valoir que l'initiation à la vie, le développement de celle-ci et l'épanouissement du désir consistent en quelque sorte à se fuir lui-même, à passer par le monde et à rencontrer l'altérité. Autrement dit, le mythe suggère qu'il reste impossible (et en bout de ligne non souhaitable) de pleinement se connaître soi-même (Thiboutot, 2011). On peut donc voir un lien entre le Narcisse de Hesse et le Narcisse d'Ovide dans la mesure où ils incarnent tous les

⁶ La question du destin de Narcisse est rapidement abordée dans le mythe d'Ovide. C'est dans un dialogue entre Liriope (mère de Narcisse) et Tirésias (Devin et interprète de la destinée, que la mère de Narcisse consulte) que le destin de Narcisse semble se sceller clairement. Narcisse pourra vieillir et vivre longtemps, dit le Devin, que s'il ne se connaît pas.

deux une position forte (d'ascendance) sur leur reflet et le contrôle qu'ils en affichent, d'une part et d'autre part, sur l'autre, qui est alors maîtrisé (ou nié) en tant qu'autre et partenaire de dialogue⁷. Pour le Narcisse de Hesse, la maîtrise intellectuelle et scientifique semble justifier le fantasme d'une prise de contrôle sur ses capacités, ainsi que sur l'autre, qui du coup risque de se voir limité au rôle de miroir. De même, on peut dire que Narcisse, dans le mythe d'Ovide, entretient le même genre de rapport avec sa propre image, qui l'emportera dans la mort. On remarque à ce point-ci que le rôle de la vision s'avère crucial. Pour le Narcisse d'Ovide, la chute dans l'admiration de sa propre beauté passe par un rapport principalement visuel (ou spéculaire) de son reflet dans l'eau. En vérité, ce n'est donc pas la vision elle-même qui implique directement le rapport littéral à soi, mais le fait qu'il s'agit, chez Narcisse, d'une vision qui refuse pour ainsi dire son propre mouvement d'auto-dépassement, qui s'abîme dans la contemplation en fusionnant ce qui voit et ce qui est vu. Ceci nous renvoie à une vision qui ne se détourne pas, ne pivote pas, ne regarde pas ailleurs et ne voit pas autre chose. On pourrait finalement avancer que dans la vision de Narcisse se déploie un monde entre lui et son image dans l'eau, dans lequel son imaginaire se traduit exclusivement par l'admiration de sa propre beauté et finalement, par la lubie de sa pleine possession. Un tel monde, dans lequel il y a fusion entre le voir et le vu, qui rend identique celui qui voit et celui qui est vu, est condamné à l'atrophie. À l'opposé, une vision plus « ordinaire » ou « naturelle » maintient la distinction entre le voyant et le vu. Une distinction élémentaire en situation intersubjective, où la vision est appelée à se dépasser elle-même dans l'autre.

⁷ Écho dans le mythe et Goldmund dans le roman constituent cet autre que Narcisse, dans les deux récits, à du mal à reconnaître comme partenaire autonome.

Tout comme Tirésias l'avait annoncé, Narcisse ne pourra survivre que s'il ne se « connaît » pas. Un avertissement qui, dans le mythe, prend la forme d'un doute jeté sur la vision elle-même. En l'occurrence, le fait de se voir, dans le mythe, s'apparente à une sorte de péché ou danger qu'il nous est possible, dans le contexte de cet essai, de comprendre comme l'impossibilité de s'étreindre soi-même, à savoir de se « connaître ». La pérennité de Narcisse, dans le mythe, implique donc le renoncement à son image inaltérée et ultimement, à sa pleine auto-possession. « Se connaître » signifie donc, ici, se voir sans reste et s'abîmer dans son propre reflet. D'une certaine manière, Narcisse, dans *Narcisse et Goldmund*, évoque celui du mythe. Notamment dans sa manière de s'isoler et se différencier des autres étudiants. Celui-ci, en effet, fort de la maîtrise de différentes disciplines, semble assoir l'orientation de sa vie sur l'intime conviction de ses pouvoirs d'homme capable. Parmi ses capacités, rappelons sa sensibilité pour l'esthétisme de la perfection et en continuité avec elle, le fait qu'il se croit en mesure de prédire la destinée des autres. En somme, le Narcisse de Hesse croit mieux voir et voir plus loin que les autres! En ce sens, on peut rapprocher l'imaginaire de Narcisse d'un imaginaire solipsiste :

Sa mission le mettait au service de l'esprit, à lui était consacrée sa vie austère, et c'était seulement à son insu, aux instants où sa vigilance se relâchait tout à fait, qu'il se permettait des jouissances d'orgueil: le sentiment d'en savoir plus long que les autres, d'être plus fort qu'eux. (Hesse, 1948, p. 20)

« En outre l'Abbé n'ignorait pas les dons exceptionnels de Narcisse, sa connaissance étrangement pénétrante des hommes, où il entraînait bien peut-être quelque présomption » (Hesse, 1948, p. 33). Il est possible de sentir, du moins de palper du bout des doigts, la véritable nature du Narcisse de Hesse à travers ces quelques citations. Ses qualités – intelligence, clairvoyance, érudition et ainsi de suite – nous sont décrites dans le roman à travers l'apparence d'une vie dominée par l'intellect, la science et la connaissance, c'est-à-dire par l'esprit et la pensée. Symétriquement, le monde de la science, exutoire de son grand potentiel, ressemble à un moyen de contenir, voire de

sublimier, ce piédestal psychique. D'une certaine manière, les sciences constituent elles aussi un miroir pour Narcisse. Un miroir dans lequel celui-ci semble se noyer, car il lui reflète ses capacités intellectuelles et l'emprisonne dans son reflet, ses sens et sa perception. Bien que Narcisse puisse être une métaphore de la condition de l'homme moderne qui lui aussi, tend à se perdre dans le solipsisme et le fantasme d'auto-possession, il ne faut pas pour autant démoniser la science. L'homme moderne, évidemment, n'est pas que cet être malade de son image et enivré par le contrôle. Les choses, heureusement, sont à la fois plus complexes et moins unilatérales que cela. On peut donc avancer que la science, dans le roman et en tant que miroir de Narcisse, ne constitue pas à proprement parler le problème, mais plutôt une sphère d'activité dans laquelle narcissisme peut se mirer. Au-delà de la science et de l'eau ou plutôt, à côté d'elles, il y a l'homme qui se voit et qui s'admire orgueilleusement, qui les voit comme des moyens et des pouvoirs.

N'oublions pas, par ailleurs, que Narcisse, dans l'œuvre de Hesse, n'est ultimement jamais seul. On pourrait même dire qu'avec Goldmund, son ami, il forme une paire indissociable, une paire dont chacune des parties demeure incomplète, caricaturale, sans l'autre. Une unité duelle, en somme, qui empêche d'assimiler tout à fait le Narcisse d'Ovide à celui de Hermann Hesse, dans *Narcisse et Goldmund*. Le second n'étant finalement que par rapport à un monde qui l'appelle, voire le détourne un minimum de lui-même. Cette complémentarité entre Narcisse et Goldmund nous montre et pointe en effet vers une mise en dialogue, vers la relativité, entre elles, de leurs perspectives. Ainsi la description exclusive de Narcisse ne trouve de sens que dans sa mise en contraste avec le personnage de Goldmund et finalement, dans ce qu'elle nous donne à penser sur la connaissance de soi en tant que phénomène du monde – non comme solipsisme.

À ce titre, le Narcisse d'Ovide nous est offert, il est ouvert à notre lecture et à notre interprétation. Son plus grand génie [...] est de nous rappeler que la seule véritable et authentique connaissance de soi, le seul véritable amour, résident hors de nous, sur la route comme disait Sartre, auprès des choses et des autres. (Thiboutot, n. d., p. 14)

1.2. Goldmund et les arts

Narcisse s'était bien rendu compte qu'un bel oiseau aux plumes d'or avait pris son envol vers lui. Dans la solitude où l'enfermait sa distinction, il avait tout de suite flairé en Goldmund son égal, bien qu'il parût, en tout, contraire. Narcisse était un penseur féru d'analyse, Goldmund un rêveur, une âme enfantine. (Hesse, 1948, p. 18)

Avec quelle stupéfaction il (Narcisse) découvrait parfois en lui (Goldmund) des inclinations et des dispositions blâmables : la dissipation et la répugnance dans ses études, le goût de la rêverie et des chimères, ou bien la somnolence pendant les leçons [...] (Hesse, 1948, p. 19)

Dès le début du livre, Goldmund nous est présenté de manière définie : celle d'une forte présence au monde et sous la forme d'un appétit pour la découverte et l'exploration de l'altérité. Comme dans cet extrait au cœur duquel, dans l'enceinte du monastère et du récit, Goldmund constitue l'unique personne à laquelle Narcisse puisse entrevoir de se comparer et/ou de s'égaliser. Narcisse ne veut point s'identifier à Goldmund, mais il nous révèle que ce dernier est admirable dans certains de ses désirs et dans l'orientation de sa vie – a priori plus bohème, plus « naturelle », plus sentimentale que la sienne. Ce premier contraste jette les bases du récit tout entier, qui constitue dans son ensemble une grande métaphore sur la réconciliation et le dialogue des perspectives et sur l'articulation d'écarts par leur mise en culture. Mais comment Goldmund nous est-il présenté dans ce récit? Il semble d'emblée avoir une certaine importance pour Narcisse. Les premières images de Goldmund nous parviennent de la perspective de Narcisse, qui affiche l'attitude décrite dans la section

précédente. Bien qu'équivalent, Narcisse nous dresse le portrait de Goldmund de manière plutôt péjorative, traitant toujours de celui-ci à travers ses profondes différences qui, d'une certaine manière, sont méprisables par rapport à son propre cadre de référence. On ne peut donc nier le fait que dans le récit, Goldmund semble être, pour Narcisse, son complément, son autre obligé⁸. Les deux précédents extraits en témoignent d'ailleurs de manière limpide. Bien que le premier extrait lui prête le caractère d'un rêveur, ce qui en soi n'est pas négatif, la mention de son âme enfantine et des différentes « dispositions blâmables » du deuxième extrait ont vite fait de donner le ton au discours de différenciation et de domination de Narcisse. Une telle approche de Goldmund, par Narcisse, permet de formuler l'hypothèse que Goldmund, dans toute sa différence, jouera le rôle de l'étranger, que Narcisse approchera d'abord comme un obstacle à franchir, c'est-à-dire dans une perspective de « travail », plutôt que dans la perspective de la rencontre impliquant la conversation (Jager, 1996)⁹. Cela étant dit, il l'approche tout de même avec curiosité et intérêt. Son discours, dans le deuxième extrait (p. 19), en témoigne d'ailleurs. Dans la suite de l'histoire, Narcisse devient très proche de Goldmund, en plus d'être en quelque sorte son maître. Goldmund ne vit toutefois pas dans le monde exigeant de Narcisse. C'est à ce moment dans le récit que se déploient devant nous toute la beauté et la sensibilité d'un être si puissant et différent, aux côtés de Narcisse. Une puissance qui, différente des impératifs académiques et de maîtrise de ce dernier, nous montre que dans l'émotion, dans l'inspiration et dans la vulnérabilité d'une réelle rencontre avec les

⁸ Malgré le « mépris » que Narcisse peut sembler porter à l'égard de Goldmund, dès le début du récit et dans certains extraits choisis. Il est important de garder en tête que l'ensemble du roman et les interactions de ses protagonistes ne sont pas présentés uniquement dans le but d'illustrer une sorte de compétition entre eux. Le récit, dans son ensemble, est plutôt, à travers le cosmos formé par Narcisse et Goldmund, une sorte de représentation du dualisme cartésien (i.e. esprit vs corps, science vs croyance, spiritualité vs animalité). Ils y sont finalement assemblés comme un tout cohérent et dialogique : fragile, humain, incertain, mais aussi riche et relationnel.

⁹ Les concepts d'obstacle, de travail, de rencontre et de conversation, sont ici utilisés dans le sens que leur donnait Bernd Jager (1996). Ils seront explicités plus amplement dans les prochains paragraphes.

œuvres et les choses du monde, l'homme peut grandir, se laisser altérer et vivre sans se désenchanter :

Le rayonnement de vie qui émanait de ce jeune homme l'indiquait nettement: il portait tous les signes d'un individu richement doué dans ses sens et dans son âme, d'un artiste peut-être, en tout cas d'un homme de grande puissance affective dont c'était le destin et le bonheur de s'enflammer promptement et de faire don de soi-même. (Hesse, 1948, p. 30)

Au fond de son cœur, il n'était pas attiré par la science, ni par la grammaire, ni par la logique, bien qu'elles eussent aussi pour lui leur beauté, mais il leur préférait le monde imagé et sonore de la liturgie. (Hesse, 1948, p. 35)

L'intrigue (du roman) prend à ce moment-ci un tournant important. En quittant les contrées relativement arides de la connaissance et de la représentation intellectuelle du monde chez Narcisse, elle laisse de plus en plus de place au fait qu'en définitive, celui-ci, non seulement ne se connaît pas complètement, mais demeure aveugle aux plates-bandes fertiles de la vie (plus spontanées ou émotives) de Goldmund. Hesse, qui nous montrait (plus tôt) l'essentiel de l'attitude hautaine de Narcisse, nous raconte désormais le temps riche, marqué par le sentiment, l'enchantement et la culture des arts. Il s'agit d'un temps que le roman associe assez directement au personnage de Goldmund. Permettons-nous, ici, de bien illustrer les différents concepts de la théorie de Bernd Jager, avec lesquels nous jonglons.

Dans l'œuvre de Bernd Jager (1996), l'attitude du travail consiste essentiellement dans l'effort fourni (industriel, scientifique, intellectuel, économique ou autre) pour déplacer et vaincre des obstacles. Ceci afin de maîtriser les problèmes posés à notre volonté et ainsi, de réduire le monde au statut d'un objet dont la résistance, pour ainsi dire, n'est pas indépassable. Il s'agit évidemment d'une attitude que l'homme investit pour d'autres fins et d'autres raisons, que l'entretien d'une rencontre et d'une conversation. Une telle attitude est naturellement chez elle dans le monde de la

science, de la technique et de la praxis instrumentale, dans lesquelles une approche objective, rationnelle et méthodique, s'avère au demeurant tout indiquée. À l'opposé, mais de manière complémentaire, une attitude autre, mais non moins fondamentale existe et elle consiste à trouver dans la nature et le monde des partenaires autonomes, dont l'expérience nous rend présent ce qui *est*. À commencer par notre prochain, devant lequel l'arrêt de notre comportement dominateur peut nous ouvrir les portes de l'empathie, de l'échange et de la conversation libre, qui n'a d'autre raison d'être qu'elle-même, dans la mesure où elle nous place en face d'un autre qu'il ne s'agit évidemment pas d'utiliser, mais de reconnaître et de rencontrer.

Il importe de bien comprendre, ici, la notion d'obstacle. Celle-ci, en l'occurrence, implique un regard et un type d'interprétation qui nous permettent d'approcher la réalité dans une perspective essentiellement objective dont le sens pratique et la portée instrumentale, bien sûr, s'avèrent remarquables. Cette perspective, toutefois, nous détourne méthodiquement et par principe de la rencontre humaine, de la présence de l'autre et logiquement, des soucis et des joies qui animent pourtant les rapports humains. Le concept de l'obstacle, dans l'œuvre de Jager, doit ainsi être compris et reçu comme une métaphore qui, *a priori*, ne doit pas être mise en joute contre l'attitude personnaliste de la rencontre. Évidemment, le concept ou la métaphore de l'obstacle permet de faire valoir que l'homme se confronte à la nécessité et que dans cette mesure, la catégorie moyen-fin constitue un pan indépassable de l'activité humaine. L'homme, lorsqu'il problématise l'altérité et la conceptualise comme une chose livrée à notre connaissance, court toutefois le risque de ne jamais la *rencontrer* et ne jamais entrer en relation et en dialogue avec celle-ci. Cette dérive n'est jamais celle de la science et de l'objectivité, mais du scientisme et de l'objectivisme, c'est-à-dire d'une science qui considère que la seule attitude sérieuse est la sienne, que la seule vérité pensable est celle de la pensée rationnelle et objective. Notre position, dans cet essai, suit celle de Bernd Jager, qui considère

indispensable de mettre entre parenthèses l'attitude industrielle et scientifique de l'obstacle pour rencontrer l'homme dans son humanité, dans le tissu vivant du dialogue qui fait de toute existence une coexistence. C'est en ce sens que notre problème de la connaissance de soi se présente comme une question éthique, plutôt qu'à la manière d'une possession de soi par soi. En effet, ce que nous appelons la connaissance de soi s'avère tributaire d'une rencontre de l'altérité. Avec elle vient l'approche d'un mystère avec lequel dialoguer et grandir n'implique pas de passer par un processus de résolution de problème, mais par la relance infinie d'un échange par lequel nous sommes nous-mêmes et nous apprenons qui nous sommes. En clair, donc, notre problème initial, qui pouvait donner l'impression d'impliquer le projet d'être maître de soi, s'ouvre véritablement dès lors qu'on dépasse l'illusion solipsiste¹⁰.

La puissance affective de Goldmund nous communique la sensibilité du monde des arts. Il est dit clairement que, contrairement à Narcisse, Goldmund vit dans la contemplation de la beauté et dans le don de lui-même. Le caractère plus enfantin de Goldmund nous apparaît donc davantage sous le jour d'une attitude dans laquelle s'enflammer promptement et se dévouer à l'autre ouvre à la rencontre et au dialogue avec l'altérité. Les modalités du rapport à l'autre, si elles évoquent l'enfance, sont synonymes d'étonnement, de contemplation, de créativité, de jeu et d'imaginaire. Le personnage de Goldmund ne nous propose pas d'analyser le monde des arts ou de le décoder comme Narcisse le ferait probablement rationnellement, mais bien d'habiter

¹⁰ Cet (utopique) projet d'être maître de soi se décline quotidiennement dans nos relations avec le monde. Nous pouvons éprouver le besoin d'aborder nos habiletés dans une perspective de connaissance, par exemple, dans un dessein de maîtrise qui nous procure l'illusion d'un contrôle sur ce que nous pensons être et sur la manière dont nous existons. Dans un même ordre d'idées, le projet de se maîtriser soi-même peut apparaître comme un moyen de contrer la peur d'être influencé ou altéré par les autres. Ces modes d'être trahissent toujours un peu l'éthique de l'être-au-monde, qui pointe au contraire en direction de la transcendance constitutive de l'être humain, c'est-à-dire du fait qu'être soi-même relève à la fois d'une question, d'une tâche et d'une exposition (à l'autre, à l'histoire, etc.) dont il s'avère impossible d'être le premier et le dernier maître.

et de vivre avec celui-ci au rythme des rencontres qu'il provoque¹¹. L'attitude de Goldmund nous démontre une capacité à se rencontrer lui-même naïvement, par l'abandon à une relation et à une ouverture à l'aventure. Ainsi, d'une manière différente de celle de Narcisse, se connaître soi-même, pour Goldmund, commence avec la médiation des arts et de l'altérité. Se connaître soi-même consistera finalement donc pas, pour lui, à s'isoler afin de se maîtriser, mais bien de se connaître soi-même en relation avec l'autre. C'est par exemple sa rencontre des œuvres liturgiques qui lui permet de rencontrer sa propre condition. Celle, nous pensons, d'un être au monde et du monde. Rencontrer sa propre condition implique pour ce dernier la conversation avec l'altérité et avec elle, le fait de se confronter à la limite de notre connaissance afin de s'ouvrir à l'étranger, à ce qui n'est pas soi, avec un monde et des aventures qui nous emportent au-delà de nous-mêmes.

Cette attitude de rencontre, d'ouverture et de curiosité conduira Goldmund, contrairement à Narcisse qui restera confiné à ses travaux académiques au monastère, à sortir de la maison (le monastère), à rencontrer des gens, à faire un détour par l'étranger, à devenir un sculpteur, à vivre des deuils et à comprendre concrètement la condition de l'homme en chemin pour ensuite mieux revenir chez lui.

Notre hypothèse, ici, tient au fait que Goldmund incarne l'attitude de celui ou de celle qui approche un monde devant lequel l'ouverture et donc, la « séparation d'avec soi » se présentent comme des conditions pour rencontrer l'autre. Tel semble être le mode

¹¹ Afin d'éviter tout parti pris, il est important de garder en tête, comme nous le verrons plus loin, que Narcisse et Goldmund ont en quelque sorte raison l'un contre l'autre, au sens où chacun trouve une zone d'ombre là où l'autre trouve de la lumière. La rationalité et la capacité de faire des distinctions de Narcisse, par exemple, fait défaut à Goldmund, qui est souvent rivé à l'immédiat et à l'impératif de ses fièvres. À l'inverse, Narcisse reste un peu sourd au monde de l'émotion et à ce titre, tend à faire de l'existence un problème intellectuel, ce qui l'isole de ses semblables.

sur lequel Goldmund se connaît, à savoir dans le mystère de l'autre jamais pleinement compris, mais dans la présence duquel, ne se sachant pas non plus lui-même, il peut devenir ce qu'il est, grandir, apprendre et être une histoire en marche, toujours en train de se faire et d'arriver à elle-même. C'est à l'intérieur d'une telle attitude qu'il est possible de cultiver le goût des arts, mais aussi l'intérêt général pour les autres et le désir de l'exploration par la rencontre et la conversation (Jager, 2005).

Quel lien existe-t-il alors entre le goût des arts et des autres ? Nous pourrions très simplement répondre que ces goûts sont relatifs à l'appel d'une rencontre, d'une conversation et d'une curiosité pour l'altérité. En l'occurrence, l'oeuvre d'art elle-même nous apparaît comme un autre ou si l'on veut, comme une perspective ou un point de vue original sur le monde. C'est dans cet esprit que le détour par l'art, de manière analogue à la rencontre de l'autre, peut relancer la compréhension que nous avons de nous-même et favoriser, comme dans un effet de rebond, le retour à soi. Dans la rencontre et le dialogue avec l'oeuvre d'art, nous créons ainsi la nécessaire division qui nous sépare de nous-même et qui, en même temps, opère comme le principe de toute exploration de sa propre intimité. En d'autres termes, l'oeuvre nous invite dans la transcendance. À ce titre, autant sur le plan de la rencontre de l'oeuvre que celle de la personne, l'homme est transporté au-delà de lui-même dans le dialogue et le champ relationnel plutôt que dans le contingent, c'est-à-dire dans la transcendance, plutôt que dans un monde réduit à ses aspects empiriques.

Nous pouvons donc comprendre que la propension de Goldmund à se porter à la rencontre des oeuvres et ultimement, de l'autre, l'aide à se découvrir lui-même – exactement comme l'enfant ou l'adolescent qui fait des expériences, part à l'aventure et ainsi, plonge dans l'irrésolu. Goldmund semble nous enseigner une connaissance de soi avant tout incarnée et éthique. De manière différente, Narcisse semble incarner

une connaissance de lui et des autres plus rationnelle et prédicative, qui l'amène à s'approcher des choses sur un mode intellectuel, plutôt qu'affectif. Finalement, Narcisse et Goldmund incarnent des attitudes contrastées, voire opposées, mais qui n'en demeurent pas moins complémentaires. En outre par le biais de la participation à l'autre et au monde qu'elles rendent possibles et qui s'attache, bien entendu, des potentiels et des limites spécifiques.

1.3. Narcisse et Goldmund : le fruit d'une conversation

Bien sûr tu es dans le vrai. Les distinctions en effet n'ont pas grande importance pour toi (Goldmund); pour moi, elles sont la seule chose qui compte. Je suis, par tout mon être, un savant; mon destin, c'est la science. Et faire de la science, ce n'est, pour parler comme toi, rien d'autre que de s'acharner à découvrir des différences. On ne saurait mieux définir son essence. Pour nous, hommes de science, rien de plus important que d'établir des distinctions; la science, c'est l'art des distinctions. Ainsi, découvrir sur chaque homme les caractères qui le distinguent des autres, c'est apprendre à le connaître. (Hesse, 1948, p. 37)

Dans cet extrait, Narcisse nous présente sa pensée sur la science et ce qu'elle permet. L'ultime objectif qu'il qualifie de « distinction » n'est pas uniquement le fait de différencier les hommes entre eux, mais bien de les caractériser afin de les connaître (et de les dominer). Dans la bouche de Narcisse et dans l'esprit de son savoir, les différencier semble constituer un moyen pour lui d'en faire un tableau précis au sein duquel ceux-ci peuvent être approchés et insérés dans la connaissance qu'il prétend en avoir. Le projet de la science selon Narcisse n'est pas celui d'une éthique de la rencontre et du vivre ensemble – du moins pas a priori –, mais bien d'un travail face aux obstacles que sont les différences d'autrui, et ce, afin de mieux asseoir son ascendance (Jager, 1996). L'objectif qui consiste à observer, à porter son attention sur les caractères qui différencient un homme d'un autre, lorsqu'ils s'exacerbent, n'est-il pas un piège dans lequel nous pouvons perdre de vue que l'homme est particulier,

unique et donc, en un sens, incommensurable? Les considérations mises de l'avant par Narcisse ont tôt fait, dans le genre, de nous dépeindre le portrait d'hommes qui, après avoir été classés et caractérisés par la pensée formelle, sont acculés à leur type et ainsi, isolé de leur altérité radicale.

In this context a human science would be understood as a cultural institution devoted to the maintenance of a vital difference. [...], would continually articulate the irreducible distance that is generative and regenerative of self and other, here and there, now and then. (Jager, 1988, p. 333)

Comme nous le montre cette citation de Jager, distinguer les hommes entre eux et percevoir leurs différences et leurs particularités est une chose, mais c'en est une autre que d'habiter ces différences, ces distances et de les vivre comme génératrices du soi et de l'autre. Ces différences peuvent être génératrices de soi et de l'autre dans la mesure où elles organisent et fondent les bases d'un dialogue entre les hommes et les choses. Finalement, il s'agit d'une conversation dans laquelle un jeu de rapprochements et de distanciations constitue un rassemblement de personnes différenciées et uniques, mais autorisées à s'altérer l'une l'autre au cœur de leur échange. Ceci n'est pas sans évoquer un couple se distançant, se rapprochant et existant à travers le dialogue (Jager, 1988). Narcisse nous offre dans ce récit une perspective sur l'affairement scientifique qui ne constitue qu'une manière parmi d'autres d'être dans le monde. Comme on le comprendra avec Goldmund, incarner une autre manière d'être, comme la contemplation des arts et la rencontre du monde, constitue à la fois une perspective différente et complémentaire par rapport à l'attitude de Narcisse. L'attitude de Narcisse consiste souvent à s'intéresser aux distinctions, à ce qui sépare, à ce qui exclut et à ce qui distingue. En ce sens, lorsque la science envahit tout, le scientisme fait des hommes des individus, c'est-à-dire des monades isolées et inaltérables. Le scientisme ne rassemble donc pas les hommes entre eux, ne les réunit pas dans la différence et la proximité. Du côté de Goldmund, on sentira beaucoup plus cette propension à s'approcher et à se conjuguer à l'autre, en

même temps qu'une difficulté à intégrer certaines règles ou limites sur le plan social ou amoureux. Narcisse et Goldmund, la rencontre et la séparation, le rassemblement et la distinction, comme l'amour et la distance, vont finalement ensemble comme un couple fragile, mais merveilleux. Ni Narcisse, ni Goldmund n'a tout à fait raison isolément. Tout comme dans la théorie de Jager où il ne s'agit pas d'opposer dans une lutte à mort l'obstacle et le seuil, les deux attitudes ayant leur place et complétant son opposée, notre réflexion ne consiste pas à faire débattre Narcisse et Goldmund. Il s'agit plutôt, en l'occurrence, de décrire leur unité duelle, fragile, mais miraculeuse, aussi bien qu'originale et toujours en mouvement.

Il (Goldmund) se sentait attiré par ces figures de pierre et de bois. Il avait plaisir à imaginer entre elles et sa personne des rapports mystérieux; il y voyait comme des parrains, des protecteurs et des guides de sa vie, immortels et omniscients. De même il percevait une affinité secrète et charmante entre son âme tendre et les colonnes, les chapiteaux des fenêtres et des portails, les ornements des autels, les crosses et les couronnes aux gracieux profils, ces feuilles et ces fleurs à la folle végétation qui se dégageait de la pierre des piliers et se repliaient de façon si suggestive et si émouvante. Cette existence à côté du monde végétal et animal d'une seconde nature, muette celle-là, créée par l'homme; la présence de ces personnages, de ces animaux et de ces plantes en pierre et en bois, cela lui semblait un précieux et profond mystère. Souvent il passait une de ses heures de loisir à reproduire ces figures, ces têtes d'animaux, ces bouquets de fleurs, et il essayait parfois de dessiner aussi de vraies fleurs, de vrais chevaux, des visages humains véritables. (Hesse, 1948, p. 35)

S'attarder uniquement au personnage de Narcisse afin d'y voir un modèle standard du narcissisme constituerait une entreprise cartésienne. À ce titre, nous souhaitons plutôt, par notre survol de l'œuvre d'Hermann Hesse, y voir un dialogue, un cosmos formé de deux dimensions étrangères, mais néanmoins relatives l'une à l'autre. Ce qui se déploie devant nous à la lecture de ce palpitant récit, c'est d'abord et avant tout la vie de Goldmund, l'artiste, l'étonné, celui qui contemple et qui converse avec les choses. À travers ces différentes attitudes, dépeintes dès le début du récit, Goldmund deviendra tranquillement, mais sûrement, un homme mature. Partant à la découverte

du monde, il devient successivement un artiste sculpteur et un bohème enclin à la curiosité et à l'amour du monde naturel – par exemple lors de ses promenades en forêt. Notons qu'au début du récit, il n'est pas encore arrivé à maturité; il est un homme simple, proche de la vie, de ses instincts et de la nature. Il fait l'expérience de l'amour et de l'enivrement, mais aussi celle de la souffrance, de la maladie et de la mort (qu'il donne et qu'il reçoit). Ces expériences vécues semblent d'ailleurs alimenter ses réflexions sur la vie et sur la condition de l'homme. Réflexions qui, au fil de *Narcisse et Goldmund*, nous dessinent un Goldmund qui change petit à petit, se laisse altérer par ses multiples rencontres et aventures – qui ne le laissent pas indemne, ne lui permettent pas de coïncider simplement avec lui-même. Les retournements et les péripéties dans lesquelles se trouve engagé Goldmund et qui prennent souvent, dans le roman, l'allure d'une progressive maturation, ont à chaque fois partie liée avec la rencontre de l'altérité, d'un monde étranger et partant, avec la surprise, le décentrement et la suspension de sa propre continuité. Cette « maturation » est rendue possible par le fait que dans cette dynamique existentielle et initiatique, la transcendance conduit Goldmund à exister ses possibles et finalement, à s'accomplir par, avec ou contre l'autre, mais toujours au-delà de lui-même et dans l'ouvert du monde – qui est toujours, aussi, un monde commun et historique. À l'inverse, Narcisse a tendance à valoriser une position omnipotente dans son approche et son commerce avec l'autre. En effet, le roman nous le dépeint cloîtré au monastère et rivé à son objectif d'approfondir son savoir. Savoir qui tend à avaler l'inattendu de ses rapports dans la connaissance qu'il prétend par ailleurs en avoir. Ce qui a pour conséquence de maintenir ses mécanismes relationnels dans l'ordre du vu et du su. Au contraire Goldmund plonge dans la vie d'artiste et de bohème, se risquant loin dans la forêt et ainsi, provoquant son devenir.

1.4. Narcisse et Goldmund : Deux postures thérapeutiques

On peut élaborer, sur la base du chapitre précédent et en nous inspirant des personnages de Narcisse et de Goldmund, deux postures qui coexistent chez le psychologue clinicien. En effet, nous pouvons évoquer le fait que la formation de tout psychothérapeute passe par l'apprentissage d'une ouverture et d'une sensibilité interpersonnelles et émotionnelles qui relèvent de la sphère du dialogue et de la rencontre, mais également par l'appropriation de compétences formelles et professionnelles, déontologiques et évidemment, scientifiques. Le clinicien moderne, dans cet esprit, assume ainsi deux postures, deux manières d'être avec les personnes souffrantes qui le consultent. La psychothérapie, comme l'affirme Ricoeur, se présente comme une technique et comme une anti-technique ou si l'on préfère, comme une compétence formée et fondée scientifiquement, d'une part et d'autre part, comme une éthique de la rencontre, comme une disposition d'écoute et de déférence devant la souffrance d'autrui (Ricoeur, 1968). Tout au long du cheminement d'apprentissage du psychothérapeute, il existe ainsi une sorte de danse, un dialogue ou une conversation interne qui conduira le clinicien à pivoter entre la perspective du savoir scientifique et universel et celle du "savoir" humain, intersubjectif et expérientiel propre à sa relation avec le client.

La condition du jeune thérapeute, d'un point de vue existentiel, répète donc les deux principales attitudes mises de l'avant dans *Narcisse et Goldmund*. Et ceci parce qu'il est appelé à arbitrer son désir de maîtriser le savoir qu'on lui a enseigné et avec ce dernier, les situations cliniques – incluant les impasses, difficultés ou les incompréhensions – qui se présentent à lui. Une attitude qui, lorsqu'elle s'exacerbe et se conçoit comme la seule possible, peut venir chez lui avec le souhait de contrôler l'ensemble des variables de l'espace thérapeutique et par extension, avec la

propension à réduire la rencontre qui s'y déploie au statut d'un outil d'influence ou de maîtrise. Le thérapeute capable de pivoter évitera toutefois d'appliquer son savoir dans le seul souci d'être objectivement efficace. Un tel thérapeute reste conscient, tout en gardant cette confiance en soi que nous évoque Narcisse et son savoir, de l'importance de rester souple dans la qualité de sa présence qu'il offre à l'autre, de rester ouvert devant celui-ci et quant à soi-même, aussi. En clair, la psychothérapie, si elle peut effectivement se présenter comme un bras armé de la recherche scientifique, n'est jamais tout à fait elle-même si elle oublie que son espace est par définition un espace humain et que sa tâche, d'abord et avant tout, relève d'un défi éthique. Elle est comme telle (défi éthique) avant tout, dans la mesure où elle se construit comme un espace intersubjectif entre le client et le thérapeute dans lequel le dialogue, la relation et leurs symboles seront les fondements sur lesquels s'appuie un langage commun, une narration commune voir des repères moraux communs.

La possibilité, voire l'exigence, d'approcher le patient depuis une posture autre et complémentaire par rapport à celle, plus intellectuelle, propre à la vie académique et scientifique, requiert du thérapeute qu'il se dispose à accueillir l'autre en tant qu'autre – pas seulement comme un objet de compétence ou de connaissance. C'est en définitive le risque et la beauté impartis au métier de thérapeute : en perdant parfois un peu de ses certitudes, le thérapeute peut entrer dans l'espace incertain, mais riche, de la rencontre de l'autre, de son monde et ainsi, participer à ses possibilités d'être. Cette seconde posture nous amène finalement à concevoir que la psychothérapie ne se résume pas à une spécialité de la pensée calculante, mais relève de l'investissement d'un espace où la mise en œuvre de soi, chez le patient, relève de la co-participation et du dialogue.

Le sens d'une telle mise en œuvre, en psychothérapie, peut par exemple prendre la forme d'un effort pour cultiver la propension, chez le patient, à investir des formes de

relation susceptible d'encourager son développement. Elle peut également impliquer un processus de libération et ceci, au sens où le patient peut y chercher la possibilité de rompre avec une propension à l'isolement dans laquelle ses difficultés, ses angoisses et/ou ses symptômes l'ont amené à rompre avec le monde. Le thérapeute, dans un tel contexte, peut représenter l'instance ou le tiers par lequel le patient reprendra peu à peu contact avec le monde et arrivera à s'inscrire différemment dans des relations de sens. Le projet de développer une authentique connaissance de soi ne revient pas ici à se connaître mieux, à maîtriser un savoir sur soi ou à entrer en possession de soi, mais bien à faire œuvre de soi et à exister son propre possible. Cette vision des choses n'est pas sans évoquer l'acte de se raconter en thérapie, lorsque la personne, qui souhaite être comprise et connue, crée une œuvre narrative de l'ensemble de ses expériences afin de la déposer dans l'entre-deux de l'espace de rencontre, entre elle et le thérapeute. Dans cette perspective, la psychothérapie se présente comme un acte et un champ de transcendance susceptibles d'ouvrir sur des sens nouveaux issus du partage interprétatif avec l'altérité.

Ce champ phénoménologique permet de mettre à l'avant-plan l'importance du fondement relationnel de la psychothérapie. De plus, il met en relief l'importance, pour le thérapeute autant que pour le patient, de comprendre que la thérapie reste un espace privilégié où faire d'abord et avant tout l'expérience du fait de ne pas se connaître¹²! Et ultimement, où il devient possible de reconnaître qu'une part de nous-même reste toujours et mystérieusement inscrite dans nos relations avec le monde –

¹² Faire expérience de « ne pas se connaître » arrive habituellement en thérapie lorsqu'il y a des mouvements de sens entre le patient et le thérapeute et que par cette mise en dialogue de l'expérience subjective du patient, le thérapeute apporte à leur espace narratif des perspectives de relance originales. Finalement, « ne pas se connaître » correspond pour le patient au fait d'avoir placé son expérience dans l'espace et le lien thérapeutique et de découvrir sur cette base (transitionnelle) une manière d'élargir l'horizon de ses possibles – horizon qui n'aurait pas su s'ouvrir ou du moins, s'ouvrir de la même manière, si celui-ci avait été seul.

relations qui demeurent hors de notre portée analytique et cartésienne. Cette reconnaissance nous permet de comprendre la richesse d'un locus d'intervention qui se situe toujours au sein d'une narration et d'une relation que le patient et le psychologue développent ensemble. D'un point de vue existentiel, le travail de psychothérapie reviendrait finalement à l'expérience de contenir et de vivre à deux, au sein de la rencontre et de la narrativité qui s'y déploie, le sens de la condition humaine qui en revient à être une existence incomplète, imparfaite et finie, mais néanmoins ouverte et encline à se déployer dans un échange fertile avec ce qui n'est pas soi.

CHAPITRE II

LES IMAGES MATERNELLES ET LA CONNAISSANCE DE SOI DANS

NARCISSE ET GOLDMUND

Sans grand risque de nous tromper, nous pouvons affirmer que l'image maternelle occupe une place prédominante dans le développement de la personne, de son identité et de ses modes relationnels. La personne qui nous a enfanté, la mère, peut être comprise comme une mère biologique, une mère psychologique, voire même une mère symbolique¹³. Ses influences ont été maintes fois étudiées par la science et sa symbolique maintes fois explorée par les arts (Bachelard, 1942, Jung, 1982). Le but de ce chapitre n'est donc pas tant de revoir la littérature scientifique et développementale à propos de la mère et de son impact dans la vie de l'homme et n'a pas non plus pour objectif de faire une revue des représentations et explorations du thème de la mère dans l'ensemble des disciplines artistiques. Notre objectif sera plus modeste. Il consistera, avec l'aide de la psychologie et de quelques évocations culturelles et/ou artistiques, à mieux éclaircir et à comprendre comment, chez Goldmund en particulier, la grande image de la mère semble participer à l'élaboration du problème de la connaissance de soi.

¹³ Bien des différences existent entre la mère biologique, la mère psychologique, de même que la mère symbolique. Alors que dans une perspective biologique, la mère est comprise comme organisme procréant et doté de certaines qualités physiques spécifiques, la mère psychologique s'inscrit dans un registre plus affectif et relationnel au sein duquel sa présence auprès de l'enfant est d'abord comprise comme indispensable au développement (émotionnel et ainsi de suite) de celui-ci. De surcroît, la mère symbolique nous apparaît dans le contexte de nos écrits et lectures, comme une image et/ou un symbole dont on hérite en partie de notre expérience subjective avec notre propre mère, mais qui est aussi culturellement, traditionnellement et historiquement alimenté.

2.1. La mère de Goldmund et la Mère des Hommes

(...) Ma tête reposait sur les genoux d'une belle femme et j'eus tout de suite un sentiment que ma mère était venue pour m'emmener avec elle. (...) (Hesse, 1948, p. 66)

Très tôt dans le récit, l'image de la mère nous est présentée sous plusieurs formes. D'entre elles, deux sont plus importantes à considérer pour bien illustrer notre propos. La première étant l'image de la mère de Goldmund qui, au tout début du récit, nous apparaît comme un mystère et un souvenir vague qui lui échappe. Goldmund évoque cette dernière comme une femme nomade aux besoins et aux goûts éphémères. Tout au long du récit, cette image très vague qu'il garde de sa mère l'accompagne dans plusieurs étapes cruciales de sa vie, comme la création artistique, le goût (ou le désir) de la femme sous la forme d'un espoir pour la présence d'un autre (altérité) et finalement, l'acceptation de la mort.

Une autre image de la mère qui traverse le roman est celle de la Mère des Hommes, soit la figure maternelle et judéo-chrétienne de Marie, mère archétypale. Bien que tout un essai puisse virtuellement être consacré aux symboliques de la mère et de Marie et leur influence sur les sources narratives de la contemporanéité occidentale, nous nous contenterons ici de comprendre cette figure par sa conjugaison avec l'image maternelle portée par Goldmund. Ce dernier trouve dans cette image (maternelle) l'essentiel de son accès à certains grands enjeux existentiels, comme la quête de sens, la curiosité devant l'altérité ou la fragilité et la mort. La rencontre de ces enjeux, dans l'itinéraire narratif de Goldmund et sous la forme de défis existentiels, n'est d'ailleurs pas sans rapport avec celui de la connaissance de soi (et du devenir soi-même).

Goldmund se releva soulagé; selon la pénitence imposée par le père, il pria devant l'hôtel, et allait quitter l'Église, quand par l'une des fenêtres pénétra un rayon de soleil. Son regard le suivit et dans une chapelle latérale, il aperçut une statue. Elle parlait tant à son cœur et l'attirait tant qu'il tourna vers elle ses yeux pleins d'amour et la considéra dans un recueillement et une émotion profonde. C'était une figure de bois de la mère de Dieu, gracieusement penchée dans une attitude de tendresse, et la façon dont son manteau bleu tombait de ses épaules étroites, dont elle tendait doucement sa main virginale, dont, au-dessus de sa bouche douloureuse, ses yeux vous regardaient, sous la voûte gracieuse du front, tout cela était si vivant, si beau et si plein de vie intérieure, si plein d'âme, qu'il crut n'avoir jamais rien vu de pareil. Il ne pouvait se rassasier de considérer cette bouche, le charme familier du mouvement du cou, il avait l'impression de voir là réalisé ce que tant de fois il avait déjà aperçu et entrevu dans ses rêves, ce à quoi son cœur avait tant aspiré. (Hesse, 1948, p. 121)

Tout au long du parcours initiatique de Goldmund, qui mène une vie de bohème et d'amoureux des arts, se développe une fascination pour les figures liturgiques qui habitent les espaces sacrés de son monastère, comme les différentes Églises et demeures qui parsèment son parcours. Dans ce contexte, l'image de sa mère est très voisine de celle de la Mère des hommes. Notamment parce que la seconde paraît presque systématiquement plonger dans la première. Rappelons à cet égard que, tout au long du récit, nous n'avons jamais vraiment accès à une image claire de la mère de Goldmund. Celle-ci, en effet, nous apparaît la plupart du temps à travers des impressions et des expériences vécues par Goldmund dans des contextes sur lesquels se projette fortement son imagination. Cette association, de fait, ne doit pas surprendre. L'imagination et le souvenir, d'un point de vue existentiel, forment en effet un complexe indissoluble. Tout souvenir, en l'occurrence, vient à nous sous la forme d'une image par laquelle nous est restituée sa présence. Bachelard, dans la *Poétique de la rêverie*, disait d'ailleurs que « (...) dans nos rêveries, nous peignons des tableaux impressionnistes de notre passé » (1962, p. 119). Goldmund, devant les icônes de la Vierge Marie ou dans le souvenir flou de la mère, littéralement, rêve, imagine, se tient devant le maternel, et ce, de telle manière que son être présent tend à

s'annoncer comme une recherche de la mère perdue. Recherche au creux de laquelle se fond le souvenir et le projet, le passé et l'avenir de Goldmund. L'imaginaire de Goldmund se présente ainsi comme une rêverie qui l'appelle dans l'avenir et participe à l'orientation de son itinéraire narratif. C'est dans ces rêveries incessantes que Goldmund va puiser non seulement ce qu'il lui reste de souvenirs de sa mère, mais qu'il conçoit à l'aide de la figure sacrée de Marie ce qui pourrait être le but et le sens de sa vie. D'une certaine manière, l'image floue de la mère de Goldmund nous apparaît sous la forme d'un sentiment vague et se concrétise par la rencontre que celui-ci fait des images chrétiennes de la Mère. On voit donc, au début, que Goldmund entretient une relation à sa mère et à l'image de sa mère, qui est basée essentiellement sur l'évocation que les œuvres d'art déclenchent au niveau de traits physiques primaires qui lui sont familiers. Ainsi, malgré l'absence de sa mère, Goldmund entretient un souvenir qu'il projette en images. Ce devenir-image du souvenir de sa mère opère ainsi, dans le récit, selon deux axes : celui des rêveries de retour vers la mère et les origines, d'une part et d'autre part, celui des rêveries d'élévation par l'art, le mentorat (nous y reviendrons) et l'apprentissage du métier de sculpteur. Ces deux directions de songes, dans le roman, impliquent les passions charnelles de Goldmund, sa créativité et sa soif de liberté, et ce, tantôt sur le mode régressif du retour à l'origine, tantôt sur le mode progressif (ou sublimatoire) de la pratique artistique et de la transmission. L'omniprésence et la force des images maternelles, chez Goldmund, ont en tout cas un rapport fondamental à son choix d'épouser la vie de bohème et avec elle, son ivresse de liberté.

Les premières étapes du cheminement de Goldmund face à l'image de sa mère nous sont illustrées plus clairement dans le passage qui suit:

(...). Une fois atteint le but auquel il aspirait tant, une fois Narcisse devenu son ami, voilà que, chose étrange, ç'avait été justement le savant Narcisse qui lui avait montré qu'il n'était pas doué pour être un savant et avait fait resurgir

en lui la figure de sa mère perdue. À la place de la science, de la vie monastique, de la vertu, c'était les forces élémentaires de sa nature qui avaient pris possession de lui : la sensualité, l'amour des femmes, le besoin d'indépendance, le vagabondage. Et puis, il avait vu cette madone du maître, découvert en lui-même l'artiste (...). (Hesse, 1948, p. 132)

L'image de la mère de Goldmund n'est pas une image de mère quelconque. C'est l'image d'une mère qui l'enfanta et le nourrit, mais qui n'existe plus dans le monde de Goldmund et donc, est *perdue*. Cette absence et cette perte de la mère de l'origine nous semblent par ailleurs essentielles. Elles nous permettent de faire deux constatations. La première tient au fait que Goldmund cheminera à travers la recherche de la figure maternelle qui lui a manqué très tôt dans sa vie. Cette partie de sa quête l'amènera sur les voies de la sensualité, de l'amour des femmes, du besoin d'indépendance et de découverte de soi. La deuxième, qui semble plus fondamentale encore, relève du fait que l'image de la mère perdue semble progressivement, au fil de la trame narrative de *Narcisse et Goldmund*, dépasser la nostalgie de la chaleur originelle et à ce titre, faire en sorte que le souvenir se dépasse progressivement dans l'image (de la mère, de la maternité). En l'occurrence, l'image introduit ici une rupture, une scission, voire un schisme mental, par lequel Goldmund arrivera à transformer la perte dans une sorte de gain civilisationnel, que le roman présente sous la forme de l'évolution du travail artistique de celui-ci. Le pivot qui s'opère chez Goldmund dans son rapport primaire à l'image maternelle l'ouvre ainsi vers l'horizon de sa propre existence, qui dès lors, n'est plus vécue sous la forme d'un désir littéral de trouver dans chaque femme, sa mère. Le récit montre que lentement, mais progressivement, Goldmund arrivera à intégrer cette nostalgie dans des projets qui lui permettront, en retour, de se mettre en œuvre lui-même. En d'autres mots, Goldmund donnera une orientation et un sens plus déterminés à sa vie en transformant le souvenir de la mère perdue en image, c'est-à-dire en réserve de sens pour l'avenir et en projets. Il s'agit aussi d'une limite fatidique à travers laquelle une séparation s'opère et lui permet de fonctionner, non pas sur un mode de dépendance ou de

fascination (pour les femmes), mais sur le mode de sa propre individualisation et de la rencontre, voire de la symbolisation de l'altérité de la femme, par l'entremise de l'art.

Il y avait encore une autre figure qui hantait son âme sans qu'il ait pu en prendre entièrement possession et qu'il désirait de toute son ardeur capturer un jour et représenter en tant qu'artiste, mais toujours elle se dérobaît à lui et se voilait à son regard. C'était le visage de sa mère. Depuis longtemps ce visage n'était plus celui qui, autrefois, à la suite de ses entretiens avec Narcisse, s'était dégagé des profondeurs inaccessibles de son souvenir. Au cours des journées passées sur les routes, dans les nuits d'amours, aux heures d'aspirations ardentes, aux heures de danger suprêmes où la mort était proche, la figure maternelle s'était lentement transformée et enrichie, elle s'était faite plus profonde et plus diverse; ce n'était plus le portrait de sa mère, mais ses traits et ses couleurs avaient peu à peu proposé une image de la Mère qui n'avait plus rien de personnel, la figure d'une Ève, d'une Mère des Hommes. (...) Il espérait, quand il serait plus mûr et plus sûr de son talent, donner forme au concept de la Mère profane, d'Ève-Mère telle qu'elle vivait dans son cœur comme la plus ancienne et la plus aimée des choses saintes. Mais cette image intérieure, jadis faite seulement des souvenirs de sa propre mère et de sa tendresse pour elle, ne cessait de se transformer et de croître. Les traits de la tzigane Lise, de Lydia, la fille du chevalier, et bien d'autres portraits de femmes avaient intimement pénétré l'esquisse primitive et ce n'était pas seulement les visages des femmes aimées qui tous lui avaient fait des apports, mais chaque émotion, chaque expérience, chaque aventure vécue avait réagi sur elle, y avait ajouté quelques traits. Car cette silhouette, s'il réussissait jamais un jour à la rendre sensible, ne devait pas figurer une femme individuellement, mais la Vie elle-même sous la figure de la Mère primitive. Souvent il croyait la voir, parfois elle lui apparaissait en rêve. Mais il eut été incapable de rien dire sur ce visage d'Ève et sur ce qu'elle devait symboliser, si ce n'est qu'il devait manifester la volupté dans son intime parenté avec la douleur et la mort. (Hesse, 1948, p. 135)

Comme nous pouvons le voir dans l'extrait précédant, le départ de Goldmund sur les chemins de la vie de bohème a tôt fait d'opérer un changement sur l'image maternelle qui l'habite. Le chemin qui mène de la mère disparue de la vie de Goldmund, en effet, le conduit vers les rives de la volupté, pour ensuite lui inspirer une nouvelle attitude devant l'absence, les limites et ultimement, la mort. En d'autres mots, Hermann Hesse nous présente avec justesse et détails, à travers le personnage de Goldmund, la

mort en tant qu'elle s'avère intimement liée à l'image maternelle et à l'expérience de la première séparation, du premier deuil.

2.2. L'eau maternelle et l'eau féminine de Gaston Bachelard à Narcisse et Goldmund

Toutes les formes d'amour reçoivent une composante de l'amour pour une mère. La nature est pour l'homme grandi, « (...) une mère immensément élargie, éternelle et projetée dans l'infini. (...) Sentimentalement, la nature est une projection de la mère. (...) La mer est pour tous les hommes l'un des plus grands, des plus constants symboles maternels. » (Bachelard, 1942, p. 133)

Une particularité importante dans le récit de Hesse est le fait que la question (ou le monde) de l'image maternelle et féminine ne peut être comprise indépendamment du thème des eaux. Cet élément naturel, mais aussi symbolique, qui occupe une place importante au sein des sources narratives de l'imaginaire occidental mérite qu'on s'y attarde dans le contexte de cet ouvrage et de notre thématique. Comme nous l'avons vu précédemment, l'eau est un élément et une thématique qui nous ramène rapidement au Narcisse d'Ovide. Dans ce mythe, toutefois, l'eau nous est directement présentée dans son aspect de reflet naturel ou si l'on veut, sa valeur spéculaire. Sans nous répéter à ce sujet, nous utiliserons l'ouvrage de Gaston Bachelard, intitulé *L'eau et les Rêves* (1942), pour déplacer notre accent du rôle reflétant et « narcissisant » de l'eau vers celui des eaux plus particulières que sont les eaux maternelles et féminines. C'est dans une méditation de Goldmund face aux eaux d'un fleuve que s'amorce dans le récit une conjugaison des concepts de mère, de féminité et d'eau, que nous associerons à la notion de connaissance de soi :

Il savait une place au bord du fleuve, où l'eau n'était pas profonde et coulait dans un lit plein de débris et de détritiques; des maisons du faubourg des pêcheurs on jetait là toutes sortes d'ordures dans le fleuve. Il y alla et s'assit

sur le parapet en regardant l'eau. Il avait du goût pour l'eau, elle l'attirait sans cesse. Et quand de là on fixait, à travers des zones s'écoulant comme des fils de cristal, le fond sombre et indistinct, on apercevait çà et là des choses qui brillait d'un éclat d'or éteint et dont les reflets vous attiraient; (...) jamais on ne pouvait savoir au juste ce que c'était, mais toujours c'était d'une beauté magique et séduisante, ce rapide éclair, cette lumière tamisée par les eaux, reflétée un instant par l'art englouti dans les profondeurs humides et ténébreuses. Tous les vrais mystères, lui semblait-il, toutes les vraies et authentiques images de l'âme étaient comme ce petit mystère des eaux, sans contour distinct, sans forme, on les percevait vaguement comme de belles possibilités lointaines, derrière un voile ils avaient toutes sortes de signification. Tout comme ici, dans le demi-jour des profondeurs vertes du fleuve quelque chose brillait de l'indicible éclat de l'or, de l'argent, resplendissait, pour la durée d'un éclair : un rien, tout chargé pourtant de promesses délicieuses. De même le profil changeant d'un être humain à peine entrevu par derrière révélait parfois une infinie beauté, une tristesse inouïe, ou encore : tout comme quand une lanterne pendue la nuit sous une charrette projetait contre un mur les ombres gigantesques des rayons de ses roues en mouvement, ce jeu des ombres pouvait, l'espace d'un instant, s'emplier d'autant de vision, d'événements et d'histoires que tout Virgile. C'était de cette même matière irréelle et magique qu'était tissée la nuit de nos rêves : un rien où se trouvait encloses toutes les images du monde, une onde dans le cristal de laquelle toute les formes des hommes, des bêtes, des anges et des démons demeuraient sous l'aspect de possible qui jamais ne sommeillait. (Hesse, 1948, p. 149 à 150)

Le quai était retombé dans le silence; contre les piles du pont, le courant se brisait en grondant, les profondeurs étaient sombres, on ne voyait plus étinceler le moindre reflet d'art. Oh! Se disait-il, si seulement je tombais du parapet et disparaissait dans le fleuve! (Hesse, 1948, p. 189)

Ces deux extraits sont importants parce qu'ils nous font apparaître le rapport intime, contemplatif et presque hypnotique que Goldmund entretient avec l'eau. Dans la première de ces méditations, on constate que Goldmund n'est pas placé directement face à l'eau, dans une posture en miroir comme c'est le cas pour le Narcisse d'Ovide, qui finit par s'y perdre. Il se trouve plutôt devant à une eau qui laisse transparaître « un éclat d'or » et donc, se dévoile dans une proximité qui ne récuse pas son caractère transcendant (ou si l'on veut son extériorité). Nous quittons ainsi une perspective où l'eau se donne comme simple reflet du même, au profit d'une

perspective où celle-ci annonce un monde mystérieux qui invite, littéralement, à la découverte. Ce monde mystérieux devant lequel se trouve Goldmund reste ultimement insaisissable, mais néanmoins perceptible et habitable comme paysage, comme horizon de perception dont les jeux de brillance attirent l'œil sans jamais lui garantir une complète connaissance du spectacle contemplé. Hermann Hesse se permettra à ce point-ci une importante réflexion à travers Goldmund, une réflexion métaphorisante sur la vision, dans laquelle il crée un pont entre l'eau et ce qu'elle permet de voir partiellement et qu'il nomme « les images de l'âme ». Un peu comme si l'être humain, lorsqu'il cherche à réfléchir et/ou à se réfléchir, n'arrivait finalement à le faire que sur la toile du monde, en habitant ses images et depuis un rapport plus originel encore (avec le donné) que toute prétention à l'autonomie de sa pensée.

Ce n'est pas la connaissance du réel qui nous fait aimer passionnément le réel. C'est le sentiment qui est la valeur fondamentale et première. La nature, on commence par l'aimer sans la connaître, sans bien la voir, en réalisant dans les choses un amour qui se fonde ailleurs. (Bachelard, 1942, p. 134)

Mais ce mystère aux « promesses délicieuses », ce « rien où se trouvait encloses toutes les images du monde » est une poésie des eaux qui nous renvoie, encore une fois, non pas à une quelconque auto-contemplation, mais à la transcendance originelle de notre désir. C'est en ce sens que l'eau maternelle et fertile qui nous a donné naissance est aussi celle avec laquelle Goldmund entre pour ainsi dire en dialogue dans son imaginaire. Il est d'autant plus symbolique et intéressant de constater que ces eaux qui, dans le deuxième extrait changent de nature et prennent l'aspect d'une angoisse devant le néant, deviennent menaçantes et constituent même le symbole d'une rupture avec le monde de la vie. Finalement, Goldmund s'attache dans ses rêveries à l'image maternelle tout en la transformant et en se laissant transformer par celle-ci. Dans ce mouvement dans lequel il se laisse altérer, s'ouvre à lui une dimension d'expérience qui le porte ailleurs et le libère d'un rapport qui serait autrement fusionnel à l'image maternelle. C'est justement cette « mentalisation » qui

se produit chez lui et dans laquelle il réussit à se représenter mentalement (ou à imaginer) la mère, que Goldmund s'ouvre à la possibilité de se manifester dans le monde, c'est-à-dire ailleurs que dans une intériorité qui, en plongeant dans le miroir des eaux, courrait le risque de s'abîmer dans la fusion originelle.

Comme Winnicott l'a montré dans ses travaux (1965) sur l'espace transitionnel, le premier traumatisme, la première expérience de mort est celle de la rupture du lien fusionnel avec la mère lorsque l'enfant doit quitter le sein maternel pour explorer le monde de manière autonome (Jager, 2001). Tout comme nous l'annoncions au précédent chapitre, cette expérience de séparation avec la mère, cette impossibilité d'un retour au rapport originel avec cette dernière, n'est pas qu'une expérience de perte, elle s'avère aussi, pour l'enfant qui est au monde, un gain culturel, social et symbolique. Ce gain, comme nous le mentionnions, est celui de l'ouverture vers le monde et vers la possibilité de se renouveler, plutôt que de s'enliser dans une perpétuelle tentative de retour vers le sein maternel. Plus existentiellement, nous pouvons voir là une métaphore de la condition de l'homme qui, dans son cheminement, lorsque détourné du giron de la mère et libéré de son désir d'unité fusionnelle, fait de son expérience et son imaginaire maternel un levier pour exister ses possibles et entrer sur la scène du langage et de la communauté de vie.

(...) C'est la figure de la Mère des choses dans son grand enfantement, son secret ne consiste pas, comme celui d'une autre image, dans tel ou tel détail; plénitude ou maigreur des formes, rudesse ou gentillesse, vigueur ou grâce, mais il consiste en ce que les suprêmes contradictions du monde, qui autrement ne peuvent s'accorder, ont scellé la paix dans cette figure, et y coexistent : naissance et mort, bonté et cruauté, fécondité et destruction. (Hesse, 1948, p. 151)

Il y avait longtemps que l'âme de Goldmund était toute pénétrée et marquée comme d'une empreinte par cette puérité de la vie des vagants, par le caractère féminin de son origine maternelle, sa révolte contre la loi et la raison, son abandon au gré des choses, sa secrète et constante familiarité avec

la mort. Mais pourtant l'intelligence et la volonté qui demeurait en lui, sa nature d'artiste, donnait du prix à cette existence tout en la faisant plus dure. La richesse et la fécondité de la vie ne résultent-elles pas d'abord de ces tiraillements et de ces contradictions? Que vaudraient la froide raison si on ne connaissait l'ivresse, que serait la sensualité si la mort ne se cachait derrière elle, que serait l'amour sans l'éternel, l'implacable conflit des sexes? (Hesse, 1948, p. 158)

La fonction de l'image maternelle et féminine dans la vie de Goldmund n'est pas seulement une métaphore sur le sens de la condition de l'homme, mais aussi un symbole pour illustrer les différentes contradictions au sein de cette condition et permettre de mieux les vivre et les mettre en culture, voire de les transcender. Ces différentes contradictions (ou dualités inhérentes au monde humain¹⁴) nous sont très bien illustrées par l'imaginaire de Goldmund, dont la mère et la féminité constituent une part importante de son horizon d'expérience. Naissance et mort, fécondité et destruction, nature et culture (...) sont toutes des dyades et/ou des contradictions qui génèrent, certes, de la conflictualité et des différences, mais semblent néanmoins se réconcilier lorsqu'elles se trouvent placées dans la dynamique de mentalisation de Goldmund. Dans l'ensemble des paradoxes nommés, vécus et réconciliés dans cette évocation de l'image maternelle, il est aussi possible de rappeler le fait –existentiel par excellence– que toute phrase qui débute devra un jour se terminer et que toute existence humaine qui se raconte sera aussi appelée à se terminer. Dans cette perspective, c'est donc tout le fil de l'existence humaine, du début à la fin, qui se présente comme une tentative pour faire histoire et habiter les différentes contradictions qui alimentent, bousculent, enrichissent, mais toujours animent, le temps et l'expérience humaine.

¹⁴ Comme celles du féminin et du masculin, du naturel et du culturel, de l'humain et de l'animal, du sacré et du profane, de la vie et de la mort et ainsi de suite.

(...) et pourtant, ce n'était pas cela que lui, Goldmund, avait vu et vécu. C'était la fatalité de la mort, dans sa vérité inéluctable qui s'affichait dans ce tableau. Lui, il aurait demandé autre chose; la chanson sauvage du trépas avait, en lui, une autre résonance. Elle ne faisait point songer au bruit sec et dur des os qui se heurtent, elle était plus douce, séduisante; une mère qui vous rappelle en son sein. Là où la mort portait la main sur la vie, ce n'était pas seulement ses sons aigres et guerriers qu'on entendait, mais aussi une musique profonde, tendre, une musique d'automne et d'abondance; dans l'ombre de la mort, la petite lampe de la vie brûlait plus claire et plus intime. Pour d'autres : un guerrier, un juge, un bourreau, la mort pouvait bien se présenter sous l'aspect d'un père sévère, pour lui, la mort était aussi une mère et une amante, son appel était un geste de tendresse qui vous attire, sa main posée sur vous faisait passer un frisson d'amour. (Hesse, 1948, p. 180)

Dans le passage précédent, la mort semble symbolisée par Goldmund d'une manière plus poétique, métaphorique et moins brute. En effet, plutôt que de parler de la mort comme d'un drame inéluctable et angoissant, Goldmund intègre sa finitude dans une trame qui fait de la place à l'image de la mère et par là, intègre la possibilité de celle-ci sur son fil narratif. Par opposition à la mort brutale, factuelle et imprévisible, qu'il associe d'ailleurs à l'image (masculine) d'un père sévère, l'association de la mort et de l'image maternelle semble chez lui humaniser la chose. Cet éclairage qu'apporte la relation qu'entretient Goldmund avec l'image floue de sa mère nous présente en effet la réalité de la mort sous une teinte différente de celle du drame et de la chute dans le néant. En l'occurrence, ici, la possibilité de la mort se présente comme une sorte d'accueil, un peu comme si elle arrivait à prendre les traits d'un retour à la mère, c'est-à-dire à une douceur et à une intimité perdue. Évidemment, nous pourrions voir dans un tel imaginaire quelque trace d'une esthétisation de la mort qui n'est pas sans évoquer une attitude trop humaine, mais en somme défensive, devant l'angoisse qu'elle suscite. Ce qui serait certainement vrai aussi. Mais dans la perspective que nous développons ici, la rêverie de Goldmund a le mérite de faire valoir que le passage par l'image a le mérite de porter la finitude au langage, de faire histoire d'elle et par conséquent, d'intégrer l'expérience des limites dans le roman de

l'existence. Intégration qui plonge dans la dualité du mourir, à la fois fin, point d'orgue de la vie humaine et commencement, limite par laquelle l'enclave du temps humain lui-même, devient disponible.

Ainsi, pour certaines âmes, l'eau tient vraiment la mort dans sa substance. Elle communique une rêverie où l'horreur est lente et tranquille. (...) l'horreur souriante des eaux, l'horreur qui sourit avec le sourire tendre d'une mère éplorée. La mort dans une eau calme a des traits maternels. L'horreur paisible est « dissoute dans l'eau qui rend léger le germe vivant ». L'eau mêle ici ses symboles ambivalents de naissance et de mort. Elle est une substance pleine de réminiscences et de rêveries divinatrices. (Bachelard, 1942, p. 105-106)

Il importe ici de mentionner l'éloquence de Gaston Bachelard sur la coexistence de l'image de la mère, de la mer et de la mort. Considérant la citation précédente, nous pouvons saisir non seulement les similitudes entre le raisonnement de Bachelard et la narration de Hesse, mais aussi la portée existentielle de leurs écrits. Sans nécessairement fouiller les intentions intimes de ces deux auteurs, on peut se permettre d'apprécier que, tant dans *L'eau et les rêves* (Bachelard, 1942), que dans *Narcisse et Goldmund* (Hesse, 1948), l'eau et ses différentes natures, la mère et l'imaginaire qui englobent, accompagnent l'être-au-monde non seulement dans un rapport nourrissant et fertile, mais aussi dans une forme de prise de conscience des implications que sous-entend être-au-monde. L'eau nous apparaît initialement dans le récit de Hesse, sous la forme de la fontaine qui alimente le monastère de Mariabronn et abreuve ses jeunes esprits en devenir. Nous dirons qu'il s'agit ici d'une eau symbolisant beaucoup plus la naissance et le renouveau de la vie, que le contraire, lorsqu'il est question de mort. L'eau suit Goldmund dans plusieurs étapes de son périple, notamment par l'entremise des fontaines qui contribuent à animer la première moitié du récit. L'expérience contemplative de l'eau et de ses profondeurs (Hesse, 1948, p. 150) y prend en l'occurrence une signification importante dans les rêveries de Goldmund, puisqu'elles représentent la source et l'inspiration de sa vie d'artiste.

Il est remarquable que Bachelard, dans *L'eau et les Rêves*, traite les images de l'eau d'une manière proche de Hesse, dans son roman. S'y retrouve, par exemple, l'évocation de Narcisse et du miroir des eaux, dans lesquelles celui-ci contemple son propre reflet – prototype du narcissisme tel que la psychanalyse en a récupéré le concept. De même, ces deux auteurs esquissent le lien entre le culte des images maternelles et la création artistique. Lien à partir duquel semblent se rejoindre les rêveries opposées, mais complémentaires, de la fertilité et de la mort, du commencement et de la fin.

La poésie de la mer (...) est donc une rêverie qui vit dans une zone profonde. La mer est maternelle, l'eau est un lait prodigieux, la terre prépare en ses matrices un aliment tiède et fécond; sur les rivages se gonflent des seins qui donneront à toutes les créatures des atomes gras. L'optimisme est une abondance. (Bachelard, 1942, p. 137)

(...) Aimer une image c'est trouver sans le savoir une métaphore nouvelle pour un amour ancien. Aimer l'univers infini, c'est donner un sens matériel, un sens objectif à l'infinité de l'amour pour une mère. Aimer un paysage solitaire, quand nous sommes abandonnés de tous, c'est compenser une absence douloureuse, c'est nous souvenir de celle qui n'abandonne pas... Dès qu'on aime de toute son âme une réalité, c'est que cette réalité est déjà une âme, c'est que cette réalité est un souvenir. (Bachelard, 1942, p. 134)

Il est impressionnant de constater non seulement la similitude des images utilisées par les deux auteurs, mais aussi leur conjugaison et leur manière d'évoquer tout un monde. L'un et l'autre abordent en effet les mêmes thèmes et exposent une compréhension similaire des dynamiques en présence. Celles-ci, par surcroît, semblent appartenir à la même époque et s'harmoniser pour nous faire comprendre que l'image maternelle et ses rapports à l'eau, tant au niveau de la symbolique de l'abondance et de la naissance, qu'au niveau de son aspect mortifère et tragique, ne cesse d'opérer une médiation dans le rapport que Goldmund entretient avec lui-même, un peu comme si ces deux axes de rêverie lui permettaient de concilier le

début et la fin, l'enthousiasme et la peine, dans la représentation (et surtout l'imagination) de son itinéraire narratif.

C'est le champ profond... qui a, de tout temps, attiré les hommes vers la mer. Ce champ profond est la voix maternelle, la voix de notre mère (...) c'est parce que quelque chose de nous, de nos souvenirs inconscients, en la mer bleue ou la montagne verte, trouve à se réincarner. Et ce quelque chose de nous, de nos souvenirs inconscients, est toujours et partout issu de nos amours d'enfance, de ces amours qui n'allaient d'abord qu'à la créature, en premier lieu à la créature-abri, à la créature-nourriture que fût la mère ou la nourrice. En résumé, l'amour filial est le premier principe actif de la projection des images, c'est la force « projetante » de l'imagination, force inépuisable qui s'empare de toutes les images pour les mettre dans la perspective humaine la plus sûre : la perspective maternelle.

D'autres amours viendront (...), mais toutes ses amours ne pourront jamais détruire la priorité historique de notre premier sentiment. La chronologie du cœur est indestructible. (Bachelard, 1942, p. 133)

Suivant cet extrait, se connaître ne consiste donc pas dans la possession d'une vérité au sujet d'un ensemble de traits et de qualités substantielles à-propos de notre personne, mais plutôt à se reconnaître à l'extérieur de soi, dans le monde, dans le faisceau projetant du premier amour et dans le « dépassement » –par l'image, l'exploration, l'art, la vie intellectuelle ou la rencontre de l'autre– de celui-ci. Cette expérience originelle de la mère avec laquelle nous entretenons un rapport toute notre vie est la base sur laquelle sera éventuellement rendu possible le courage de vivre tourné et inspiré vers le monde.

Et puis le malade souleva encore une fois ses paupières et regarda longuement le visage de son ami. Ses yeux prenaient congé de lui. Et dans un mouvement qui semblait un essai pour faire un signe de dénégation il chuchota : « Mais comment veux-tu mourir un jour, Narcisse, puisque tu n'as point de mère? Sans mère on ne peut pas aimer, sans mère on ne peut pas mourir. » (Hesse, 1948, p. 249 à 251)

CHAPITRE III

LES IMAGES PATERNELLES ET LA CONNAISSANCE DE SOI DANS

NARCISSE ET GOLDMUND

Le récit de Narcisse et Goldmund, comme nous l'avons vu, porte principalement sur la vie de Goldmund, bien que ce dernier et Narcisse bénéficient d'être en quelque sorte compris ensemble, à la lumière d'une unité cosmique ou duelle. Alors que la vie et le développement de Goldmund nous sont racontés dans l'œuvre, nous remarquons qu'ils sont jonchés d'images maternelles et féminines qui en soi, constituent le moteur de son exploration du monde et sa vie de bohème. Mais notre analyse du récit ne serait que très limitée si l'on s'arrêtait au premier degré du désir de Goldmund de retrouver la mère des origines. Ce désir d'un retour total à la matrice maternelle, chez Goldmund, qui ainsi veut être un homme (i.e. « avoir » une femme), s'avère en réalité un piège dans lequel il s'embourbe et retourne à répétition, tout au long du récit. Par exemple en privilégiant un mode de vie qui prête à l'immédiat, à l'éphémère et au charnel. Ce qui, par défaut, fait de son existence une existence près de ses besoins vitaux et de la vie naturelle et en même temps, de celle-ci une vie de solitaire, peu engagée dans l'échange avec autrui et loin de la cité, loin des affaires humaines. Le récit, en définitive, suggère donc que la fascination de Goldmund pour l'image maternelle et dans la proximité de la nature ne constitue qu'une étape de son itinéraire narratif, c'est-à-dire du « devenir soi-même ». D'une certaine manière, cette vie de bohème, ivre de sensations et de liberté, doit mener vers autre chose, à savoir vers la découverte progressive, par l'expérience et au fil de ses aventures, de l'altérité et en général, de l'appel du monde.

Chez Goldmund, l'art de la sculpture sera le moteur du processus de dilatation de sa transcendance, de son ouverture au monde, à l'autre et à la possibilité de se mettre en œuvre dans l'horizon de celui-ci – c'est-à-dire, de se *spiritualiser*.

Et sur les hauteurs de cette perspective, le changement de registre qui va du maternel au paternel nous apparaît sous la forme du passage de la mystique à la métaphysique. Patrick Mérot (2011) avait, en effet, profondément exploré ce qui, de la mystique, relevait de la dimension maternelle. Une relation fusionnelle, à la manière d'un anaclitisme qui prendrait conscience de soi, dans l'ampleur et l'actualité d'une expérience de retour, vécue comme une découverte, à la passivité toute-puissante de l'élation narcissique. C'est le règne de l'évidence, d'un univers sans question. On comprend que l'histoire du sentiment religieux ait été plus littéraire que philosophique. On sait aussi que Freud y voyait une communication directe avec le ça ; ce qui donne sens aux dérivés délirants de ces mystiques sans Dieu, quand l'inconscient se rencontre de plein fouet avec la réalité et que tout peut aller de l'étrangeté à l'illumination, faisant une révélation des moindres perceptions. Mais voilà que nous découvrons que lorsque l'idéalisation donne consistance à l'être aimé, celui-ci est devenu Dieu, Dieu le Père. (Jeanneau, 2013)

Si on se réfère aux théories de Bernd Jager, un tel cosmos, qui se représente ici entre Goldmund et l'altérité qu'il rencontre (i.e. nature, femme, mentor et ainsi de suite), ainsi qu'entre ce dernier et Narcisse, ne se limite pas –loin s'en faut– à un dualisme de type cartésien¹⁵. L'altérité de Narcisse et Goldmund est dialogique. De part et d'autre du dialogue, il ne saurait donc être question de monades ou d'identités indivisibles (ou « d'in-dividus »), mais d'êtres au monde et de consciences ouvertes, en situation. C'est ici que l'approche « Jagérienne » du phénomène nous aide dans la lecture du récit. Notamment à porter notre attention au-delà du simple dialogue entre Goldmund et sa mère perdue ou entre celui-ci et les autres femmes au fil de ses

¹⁵ Le dualisme cartésien implique un schisme métaphysique, c'est-à-dire l'aliénation, entre eux, du sujet et de l'objet. En ce sens, il ne s'organise pas autour d'une unité duelle ou d'un dialogue, d'une mise en commun, mais apparaît plutôt comme l'extériorité radicale du corps et de l'âme, comme deux îles isolées l'une de l'autre, sans véritable possibilité de dialogue.

nombreux échanges charnels, vers l'essence de l'ordre dialogique ouvert par l'imagination elle-même. Autrement dit, au fil du roman, Goldmund élaborera progressivement l'absence de sa mère et ce faisant, rendra fertile son imaginaire des figures de la civilisation (ex. celle la Vierge Marie). Ce faisant, il arrivera peu à peu à intégrer une distance avec ses origines et plus important encore, à faire histoire et métier de cet imaginaire par l'entremise de la pratique de la sculpture. Une pratique impensable en dehors de l'ordre des signes, du langage et du culte – donc du *tiers* symbolique qui, comme le rappelle Jager, sépare et lie à la fois (aux origines, à la mère, à notre prochain et ainsi de suite) (Jager, 1996).

(...) dépasse déjà la triangulation de toutes ses virtualités ; car elle est bien ce troisième terme qui fait exister les deux autres à n'être rien par lui-même. Rien d'imaginé d'un passé ou de quelque figure, mais cette expérience immédiate d'un présent qui vient d'ailleurs. Et tout cela nous dit d'abord qu'aucun personnage ne se suffit à lui-même, mais qu'une invisible présence le précède et l'accompagne, plus importante que ce qu'il en sait. (Jeanneau, 2013)

Cela nous permet d'avancer que *Narcisse et Goldmund*, dans sa déclinaison globale, pointe, au-delà de la fascination initiale de Goldmund pour les images maternelles, en direction de la tiercéité, c'est-à-dire de l'instance symbolique qui représente l'enjeu de passage du deuil originel à la transcendance du désir, de la nostalgie des origines à la passion de l'avenir et du projet (Jeanneau, 2013).

Comme nous le verrons, le tiers peut apparaître sous différentes formes, personnages et images, et ce, tout au long du récit. La plupart du temps, il apparaît toutefois sous la forme de l'image paternelle et masculine. Un type d'image (et d'imaginaire) qui depuis le début du récit, curieusement, brillait par son absence dans l'histoire personnelle des protagonistes et l'analyse, chemin faisant, qu'on en a produit

jusqu'ici. Il est important, cela étant dit, de ne pas amalgamer la notion de tiers et d'image paternelle, car elles ne relèvent pas des mêmes enjeux.

L'image paternelle, bien sûr, occupe dans le récit une part non négligeable des dialogues et des réflexions des protagonistes. En évoquant la notion de tiers, nous souhaitons toutefois évoquer une fonction ou si l'on veut, une « posture », plutôt que la personne du, ou d'un, père biologique. Évidemment, cette fonction, dans le roman de Hesse, est fréquemment associée à une présence paternelle, mais seulement en tant que père qui par son action, ses valeurs, ses décisions ou ses principes, assume, incarne et actualise celles-ci dans sa relation à un enfant, un élève, un gendre ou un apprenti. Cela n'empêche pas pour autant que Hesse utilise à quelques reprises l'image paternelle pour symboliser le tiers dans son récit. Nous dirons plutôt que l'image paternelle, telle que dépeinte dans le récit par Hesse, au sujet de Goldmund, n'est pas équivalente à la notion de tiers, mais nous montre l'incarnation de la fonction du tiers¹⁶.

3.1. Les débuts du récit : Le monastère, la vie monacale et l'image paternelle

Dans la première partie du récit, là où nous sont introduits les principaux personnages et les lieux qu'ils occupent, nous pouvons constater la présence d'images et

¹⁶ À ce titre, il importe de considérer que la fonction tiers peut très bien être associée l'image maternelle, au symbole de l'institution ou simplement par d'autres protagonistes. Elle n'est donc pas exclusive à l'image paternelle, pas plus qu'elle n'est par principe liée à un sexe anatomique. En l'occurrence, nous parlons ici de l'image paternelle, de l'image maternelle et de la fonction tiers telles qu'elles apparaissent dans le texte lui-même – non d'une fonction a priori liée au genre, même si dans notre tradition et symboliquement, jusqu'ici, celle-ci a plutôt été rapprochée de la fonction paternelle (par exemple en psychanalyse).

d'éléments qui évoquent l'image paternelle ou si l'on veut, la fonction de tiers qui sépare des origines et soutient un cadre de développement au-delà d'elles, dans la transcendance¹⁷. Dans la description du monastère de Mariabronn, en l'occurrence, une métaphore de la « tiercité » apparaît. Au premier niveau, par exemple, le monastère, d'abord au niveau de sa construction, se présente par ses charpentes solides, ses murs imposants et un ensemble de caractères architecturaux qui ne manquent pas d'évoquer la solidité et la constance nécessaires pour abriter et diriger les jeunes esprits qui viennent s'y former à la vie religieuse, de même qu'aux arts et humanités. Le monastère nous est d'ailleurs rapidement présenté dans les premières pages du récit (Hesse, 1948, p.1-10). Décrit comme un endroit quelque peu austère et règlementé, sa perception à travers le regard de Goldmund nous renvoi rapidement à l'image d'un cadre d'apprentissage déterminé, sinon sévère, mais aussi à un lieu habité où des rencontres, des liens et des conversations peuvent naître et grandir. C'est dans cet espace organisé et protégé que l'avènement de la rencontre de Narcisse et Goldmund se produit. Ceci nous renvoie une fois de plus à une conception duelle ou dialogique de l'échange entre Narcisse et Goldmund, qui ne se déploie pas dans un cadre monadique ou dualiste, mais plutôt dans un cosmos régi par un certain ordre, dans les murs de l'institution et dans le contexte de la vie du monastère. En ce sens, la rencontre de nos deux protagonistes, comme n'importe quelle rencontre humaine, est située, c'est-à-dire à comprendre dans l'horizon du monde dans l'ouvert duquel elle a constitutivement lieu. Ainsi, lorsque nous identifions cet aspect de tiercité du monastère nous évoquons aussi sa représentation à travers les relations et rapports

¹⁷ Il s'agit bien sûr, ici, des images paternelles comme telles, mais aussi et surtout de leurs « dérivés » symboliques, qui ne s'attachent pas à une personne particulière, mais à une « fonction » relative à un statut (ex. mentor), une institution (ex. le séminaire), un lien de parenté (ex. beau-père), un signe ou un symbole (ex. un blason, la Croix du Christ) et ainsi de suite. L'important, lorsqu'il est question du roman de Hesse, est de remarquer qu'un imaginaire « paternel » (ou du « tiers ») s'avère toujours présent en filigrane de celui des images maternelles. Celui-ci, en effet, couve constamment sous la trame du récit, doublant en quelque sorte celui qui rend Goldmund fasciné par les images fusionnelles (à la nature, à la femme, à la vierge Marie, etc.) du retour aux origines.

hiérarchiques entre ses membres, là où toute une caste d'abbés fait office de figure d'autorité face aux jeunes séminaristes.

Tu n'es pas mon collègue, mais mon assistant, et tu dois te soumettre à moi. Mais je ne te dépasse pas en science ni en talent, si je suis ton supérieur hiérarchique, (...). Nous allons le soumettre à notre père l'abbé et le prier de décider. (Hesse, 1948, p. 12)

D'une certaine manière, tous les enjeux, les conflits et les activités abrités par le monastère sont inévitablement soumis à l'aval et à la considération d'un ordre « supérieur », de l'autorité assurée par les abbés et les pères. C'est au sein de ce cadre sécurisé par l'autorité et la structure de l'institution que les jeunes esprits engagent leur formation. Ce n'est toutefois pas dans une totale et complète obéissance à l'autorité, à une soumission sans reste à cet ordre des choses, que l'esprit se forme, mais aussi dans une certaine dimension de transgression.

L'évasion clandestine et la marche de nuit, par la forêt, ça, c'était beau; c'était chose nouvelle, excitante, mystérieuse et pas dangereuse pourtant. Bien sûr c'était défendu. Pour avoir transgressé cette défense, il ne se sentait cependant pas la conscience bien lourde. Mais ce qui se passait ici, cette visite nocturne chez des filles, s'était plus que défendu, il le sentait, c'était un péché. (Hesse, 1948, p. 23)

Ainsi débutent les aventures de Goldmund dans le récit, c'est-à-dire avant son départ concret du monastère, dans la dimension essayée, plus hésitante, mais néanmoins subversive, de l'initiation à la transgression de l'ordre établi dans le monastère. C'est dans ce jeu de va-et-vient, de transgression et de retour aux normes du monastère, que Goldmund goûte au monde extérieur et au désir de l'explorer et d'y voir non seulement le propre de son destin, mais aussi l'espace vivant où il sera appelé à faire l'expérience des limites et seuils qui structurent son accès à la maturité. D'une certaine manière, nous pouvons avancer que les conduites transgressives de

Goldmund n'ont jamais cessé de présupposer l'ordre régissant le monastère et avec lui, la fonction tiers et les images paternelles (abbés et pères) qui sont chargés de le porter dans l'être. En ce sens, cet ordre a eu son importance dans le processus qui a permis à Goldmund de se tourner vers le monde et de commencer son voyage initiatique vers la vie adulte. Les aventures de Goldmund, en impliquant une sorte d'enjeu de libération, semblent en effet avoir impliqué certaines conduites transgressives. En même temps, c'est dans le prolongement de celles-ci qu'il a pu s'ouvrir à une autre manière de vivre, de même qu'à la possibilité de se connaître différemment, de s'altérer et de changer, de quitter une situation déterminée pour en investir une autre. Ce que, d'un point de vue existentiel, ne l'empêche absolument pas de se positionner en tant qu'héritier de ce même ordre – ordre vers lequel il sera ramené un jour, ainsi qu'aux limites de sa propre existence¹⁸.

Il (Narcisse) discernait la véritable nature de Goldmund et la comprenait à fond, car elle était une moitié perdue de sa propre nature. Il la pénétrait, toute bardée qu'elle fût d'une solide enveloppe de chimère, fruit d'une éducation à contre sens et de préceptes paternels. (Hesse, 1948, p. 28)

Narcisse, dans ce dernier extrait, vient en quelque sorte nous confirmer certaines choses que l'on vient d'évoquer. En parlant de la véritable nature de Goldmund, Narcisse nous apprend que l'éducation qu'il reçoit semble contraire à l'orientation qu'il donnera à sa vie, mais en même temps, aussi, qu'elle n'en demeure pas moins une chose essentielle, voire constitutive, de son être au monde. Narcisse, en reconnaissant, depuis sa posture de professeur (donc d'autorité), un trait ou une certaine manière d'être, chez Goldmund, qui semble étouffé et un peu perdu dans le contexte du monastère, nous donne à penser que, même un peu « négativement », le

¹⁸ Les limites –pensons par exemple à la psychologie de l'adolescence– doivent parfois (souvent!) être remises en cause, voire en abîme, avant d'être finalement trouvées et acceptées, c'est-à-dire assumées comme des vecteurs de liberté, plutôt qu'à la manière d'obstacles à contourner.

monastère contribuera à l'émancipation de Goldmund. En d'autres mots, le roman de Hesse nous apprend que toute éducation est de nature à la fois héritière et transgressive. Héritière, d'abord, en ce sens qu'elle ne peut pas avoir lieu sans présupposer l'horizon de l'histoire, de la tradition et avec elles, des institutions chargées d'en assurer la transmission. Institutions qui ainsi sont impensables en dehors d'une certaine dimension d'autorité. Transgressive, ensuite, dans la mesure où toute éducation implique d'actualiser l'héritage reçu, c'est-à-dire de s'en faire le contemporain, de le transformer et de le porter vers l'avenir, plus loin que la tradition simplement conservée (Eiguer, 2013). Il faut, pour aimer la mémoire, beaucoup s'attacher au passé et il faut, pour investir l'avenir, beaucoup imaginer (Bachelard, 1955). Goldmund, dans le récit de Hesse, nous est présenté au carrefour de ses deux tendances, de ces deux amours et d'une certaine manière, entre une fonction paternelle dont il ne sait que faire au départ, lorsqu'il rêve à la mère et d'un désir d'éternité, qu'il sera appelé à dépasser dans ses multiples aventures et sa rencontre du monde « extérieur ».

Quel homme pouvait-il bien être ce père? (...) Quand il parlait de son père, on ne voyait rien. Non, si ce père avait été vraiment dans la vie de Goldmund une figure importante, puissante, dominante, il aurait su le décrire autrement, évoquer d'autres images de lui. (...) C'était une idole sans réalité. Mais d'où tenait-il sa force? Comment avait-il pu remplir l'âme de son fils de rêves si étranger à son essence? (Hesse, 1948, p. 34)

Comme nous l'avons remarqué précédemment, la fonction du tiers semble associée à plusieurs reprises à des images/présences paternelles comme celles des abbés, de Niklaus, qui sera le maître de sculpture de Goldmund et ultimement, dans la personne de Narcisse lui-même. Ce qui n'est pas sans évoquer le paysage des difficultés relationnelles qu'Hermann Hesse éprouvait lui-même avec son père. Dans *Narcisse et Goldmund*, qui fait plus ou moins office d'autobiographie pour ce dernier (Schmidt, 2012), l'image paternelle est évoquée dès les premiers chapitres, comme une absence,

voir une sorte de mystère dans la vie de Goldmund. Le souvenir d'une absence qui nous montre la difficulté à se rappeler concrètement quel rôle cette dernière aurait pu avoir dans son développement. Mais Hesse nous montre tout de même, vers la fin de la citation, que cette image paternelle, bien que très floue, contribue de manière mystérieuse à « (...) remplir l'âme de son fils de rêves si étranger à son essence » (Hesse, 1948, p.34). Le narrateur, ici, évoque le rapport non discerné et énigmatique, mais discrètement présent, de Goldmund avec les images paternelles. Un peu comme si, dans le roman, l'évocation des images paternelles agissait comme un contrepoids à la relative absence du père de Goldmund, comme tel, dans le récit. Un peu comme si le tiers, subtilement, s'était substitué à la présence paternelle ou plus exactement, comme si l'absence relative de celle-ci, dans le récit, faisait de l'itinéraire narratif de Goldmund une patiente, mais parfois difficile route vers l'intégration du tiers, dans sa vie.

Au plus près de chacun, l'être humain tire, en effet, son identité et sa transparente permanence de l'antériorité d'une idée, pure de tout fantasme, qu'eut sa mère avant qu'il soit né ; le dotant du dehors de sa provision narcissique, et l'instituant dans une histoire où le père prend une place qui vient de plus loin que lui. L'être humain ne manque en rien d'un au-delà qui soit à sa dimension. Il n'est pas rare, cependant, qu'il s'efforce de l'élargir. (Jeanneau, 2013)

Rappelons-nous qu'au début du récit, le narrateur prend le temps de préciser que c'est le père de Goldmund, en l'occurrence, qui l'amena au monastère.

En quelque sorte, le récit s'ouvre donc sur l'évocation du père de Goldmund – évocation qui laisse entendre une chose et son contraire, à savoir qu'il reconduit son fils au monastère pour son bien, pour lui offrir une éducation digne ou alors, qu'il s'en détache et rompt avec lui, le laissant aux bons soins de ses nouveaux maîtres. Quoiqu'il en soit, cette ambiguïté ou cette ambivalence, à l'ouverture du récit, n'est pas sans évoquer celle de tout père qui aime son fils, mais a également pour tâche de

le préparer à se découvrir lui-même en investissant un horizon d'expérience au-delà de sa famille et de sa maison natale. Un peu comme si le fait d'aimer, ici, n'était pas étranger au fait de séparer et d'inviter à l'aventure. C'est en tout cas dans cette atmosphère ambiguë, mais sensible, que le lecteur de *Narcisse et Goldmund* se voit ensuite décrire le monastère, en particulier son architecture, certaines des choses signifiantes qui s'y trouvent, comme l'horloge du clocher qui marque le temps ainsi que les statuts relationnels et hiérarchiques des personnes qui y vivent. Ce qui offre un contraste intéressant dans la mesure où tout au long, le roman insiste sur la nature spontanée, esthétique et plutôt rebelle, de Goldmund, auquel le caractère réglé, structuré et mesuré du monastère offrira un cadre qui ne manquera pas de le faire réagir. Celui-ci, on s'en rappelle, quittera même le monastère pour s'essayer à la vie naturelle, instinctive et charnelle. Dans tous les cas, il est question, dans le roman, de Goldmund comme d'un être qui atterrit dans un monde dont l'habitation s'avère loin d'être évidente ou automatique. Tout le roman opère en quelque sorte sur cette dualité ou cette ambivalence : Goldmund, qui quitte le monastère pour mener une vie d'aventure et de volupté, à la recherche de la première femme, reviendra-t-il vers le monastère ou à tout le moins, vers la vie civilisée, spiritualisée et communautaire qu'il représente? Et comment?

« Si cela t'est possible, dis un mot à notre abbé, qu'il ne me réproouve pas tout à fait. Il est ici le seul en dehors de toi dont l'opinion à mon sujet ne me soit pas indifférente. Lui et toi. » (Hesse, 1948, p. 66)

3.2. La figure du maître : Niklaus et l'initiation à l'art

Au moment où il allait enfin partir, le père, à qui il s'était confessé, se tenait derrière lui. « Tu la trouves belle ? » demanda-t-il avec bienveillance. « Inexprimablement belle ! » dit Goldmund. (...) Il n'y a qu'un an qu'elle est

dans notre église, un bienfaiteur de notre maison lui en a fait don. C'est maître Niklaus qui l'a sculptée. »

« Maître Niklaus ? Qui est-ce ? Où est-il ? Le connaissez-vous ? Oh ! je vous en prie, parlez-moi de lui ! Ce doit être un homme merveilleux, comblé des dons de Dieu, celui qui a le pouvoir de faire une telle œuvre. »

« Je ne sais pas grand-chose de lui. Il est sculpteur d'images dans la ville épiscopale, à une journée de voyage d'ici, et a, comme artiste, une grande renommée. Les artistes ne sont pas des saints d'ordinaire, et il n'en est pas un, lui non plus, sans doute, mais c'est un homme doué et d'une grande élévation d'esprit. Je l'ai vu plusieurs fois... »

(...)

Il quitta l'église tout transformé, ses pas le portaient à travers un monde transfiguré. À partir de cet instant passé devant la douce et sainte statue de bois, Goldmund posséda ce qu'il n'avait jamais encore possédé, ce qu'il avait souvent raillé ou envié chez les autres : un but. Il avait un but et peut être l'atteindrait-il ; peut-être sa vie tout entière, sa vie dissolue, allait-elle trouver un sens et une valeur. Ce sentiment nouveau le pénétrait de joie et de crainte et lui donnait des ailes. (Hesse, 1948, p. 122)

Goldmund ne rencontre son futur maître (sculpteur) ni immédiatement, au début du récit, ni directement. C'est en fait à travers une sculpture de la Vierge Marie, qu'il trouve à contempler dans une église qui était sur son chemin, que Goldmund prend indirectement contact avec Niklaus, qui deviendra son mentor. C'est en constatant la grandeur d'âme dont l'artiste qu'est Niklaus peut faire preuve dans sa création d'œuvres liturgiques et fictives, mais aussi tangibles et réalistes, que Goldmund apprend son existence. Un peu, en fait, comme si le fantasme longtemps chéri par Goldmund d'achever sa quête de la « mère perdue » venait se coller à l'œuvre sculptée par le maître Niklaus.

Ce qui est intéressant, dans ce contexte, c'est que le passage de la mère à l'image (i.e. à l'œuvre), si on nous prête cette formule laconique, permet à Goldmund de soumettre l'ordre primaire des choses à une symbolisation et éventuellement, à son expression artistique. Certes, il serait présomptueux d'affirmer que le père de

Goldmund, dans les faits, y est pour quelque chose. Mais on peut par contre avancer que dans le roman, ce processus de montée vers l'œuvre ne s'opère jamais en dehors du regard que Goldmund porte sur le travail et l'influence de Niklaus, qui deviendra son maître. En permettant à Goldmund de découvrir les subtilités de son art, son maître lui offrira une manière de recouvrir symboliquement la perte (de la mère, des origines), c'est-à-dire de la retrouver « à distance » dans le signe du travail culturel. L'art dont hérite Goldmund par le concours de Niklaus, dont il tombe comme par hasard amoureux de la fille, lui permet ainsi de dépasser le désir et la lutte solipsistes qui marquent le fantasme du retour aux origines, au profit d'une pratique qui fait de la mère perdue une expérience universelle, qui fait que la mère perdue l'est pour tout le monde (Ricoeur, 1968). Cette ouverture mise en forme dans le rapport entre le maître et l'apprenti permet en effet à la souffrance et au destin humains d'être exprimés, partagés, imagés et ultimement, d'être rendus signifiants (Eiguer, 2013). En franchissant ce seuil, le fantasme de Goldmund se transforme ainsi en mémoire et devient, pour chacun de nous, communicable. C'est ce qui permet à une quête personnelle, mais parfois aléatoire et « sauvage », de se métamorphoser en langage et en seuil, c'est-à-dire en capacité à s'orienter dans l'existence et à se mettre soi-même en œuvre dans un horizon de communauté et d'historicité (Eiguer, 2013). C'est dans cet esprit qu'il est possible de penser que Niklaus, en sa qualité de mentor et de maître de Goldmund, accomplit une fonction tiers qui, en même temps, le sépare et le relie à ses origines.

Il est significatif que cette prise de contact avec la figure paternelle de Niklaus se fasse de manière médiatisée, par l'œuvre d'art. En effet, cette dernière représente une altérité en soi, avec laquelle Goldmund dialogue. Celle-ci, littéralement, inspire, touche, provoque, fait penser Goldmund. Elle crée la nécessaire division qui le sépare de lui-même, qui fait du souvenir de la mère une tentative de l'imaginer et par conséquent, de sa quête initiale un projet un peu puéril. L'œuvre fait aussi office de

médiatrice dans la mesure où c'est à-travers elle que le monde des images maternelles et la contribution de Niklaus, son maître, qui en quelque sorte accomplit une « fonction paternelle » auprès de Goldmund, entreront en conversation. Cela n'est pas sans nous évoquer le fait que l'église dans laquelle Goldmund fait cette rencontre ne se trouve pas au cœur de la ville, mais en périphérie. À ce titre, elle semble représenter un espace transitionnel par lequel il arrivera, par la rencontre (accompagnée, supervisée) de sa tradition et la culture, à enfin habiter le monde humain.

Il contemplait avec attention cet homme qui, dans sa tête sévère, déjà grisonnante, et dans ses mains d'ouvrier, rudes, mais nobles et inspirées, avait en puissance de telles forces magiques. Il ne ressemblait pas à ce que Goldmund avait imaginé. Il était plus vieux, plus modeste, beaucoup moins rayonnant et sympathique, et nullement heureux. Son regard, impitoyablement perçant et pénétrant, s'était tourné à son ouvrage ; maintenant qu'il ne pesait plus sur lui, Goldmund pouvait imaginer avec précision toute la personne du maître. Cet homme, se disait-il, aurait tout aussi bien pu être un savant, un chercheur silencieux et sévère qui s'est donné à une œuvre commencée avant lui par de nombreux prédécesseurs et qu'il transmettrait un jour à d'autres, un labeur exigeant, de longue haleine, sans fin même, auquel des générations humaines auraient donné tous leurs efforts et tout leur dévouement. C'était du moins ce que l'observateur lisait sur les traits du maître : beaucoup de patience, de métier et de réflexion, beaucoup de modestie et le sens de ce qu'il y a de contestable dans tout travail humain, mais aussi la foi dans sa mission s'y trouvaient inscrits. Ses mains parlaient un autre langage. Ses doigts s'appliquaient au plâtre auquel ils donnaient forme d'un geste sûr, mais plein de sensibilité. Ils le traitaient comme ceux d'un amant traitent l'amante qui se livre à lui : tout vibrants de sensations amoureuses, d'une tendresse qui ne fait point de différence entre prendre et donner, sensuels et respectueux tous ensemble, et ils avaient l'air de tenir leur maîtrise et leur sûreté d'une expérience profonde et vieille comme le monde. Goldmund regardait avec ravissement, avec admiration ces mains bénies. Sans ce conflit entre la tête et les mains qui le paralysaient, c'était là une figure qu'il eut pris plaisir à dessiner. (Hesse, 1948, p. 126)

Le maître que Goldmund rencontre en chair et en os dans son atelier n'est toutefois pas le maître sculpteur qu'il imaginait sur son chemin vers la ville. Alors qu'il imaginait un homme aux dispositions parfaites qui, selon sa projection, se rangerait du côté des plus grands, c'est plutôt un homme en chair et en os qu'il découvre. Un homme en quelque sorte différent, surprenant même, mais dans tous les cas, vivant. Cette découverte est celle de la présence incarnée de Niklaus, de sa concrétude et évidemment, de son commerce quotidien avec lui. C'est dans cet espace d'expérience que Niklaus apparaît vieux, parfois rude et sévère. Il renvoie d'ailleurs à la perspective d'un homme d'expérience pour qui la sagesse et la vertu acquises dans son parcours d'artiste contribuent à sa noblesse et à sa force d'inspiration. De fait, Niklaus nous est présenté dans le roman à la manière d'une sorte de compromis entre l'homme âgé, usé et imparfait dans sa grandeur et l'homme artiste qui, dans l'exercice de son art, réussit encore à aspirer, à dépasser l'ordinaire et le quotidien et finalement, à créer de l'esprit et de la sorte, à engager l'avenir et à relancer le dialogue avec notre propre condition. Il est d'autant plus symbolique que ce personnage est en fait un père auquel survivra sa fille, dans le récit. On constate le sens profond que peut avoir cette réconciliation entre les « gestes sûrs » et « pleins de sensibilité », entre la « tête et les mains », entre « prendre et donner » (Hesse, 1948, p.126), lorsque son geste précis permet par miracle de réactualiser une tradition, de la renouveler et ainsi, d'assumer vis-à-vis d'elle sa secondarité (Brague, 1992) et en même temps, sa contemporanéité – sa dette et sa liberté. Ce qui nous conduit aux thèmes de la transmission et de l'inscription, sur lesquels nous devons nous attarder, car ils permettent à Goldmund d'opérer un changement, voir un retournement, dans son itinéraire narratif. Un processus qui, dans le roman, le fait cheminer d'une existence spontanée et bohème à celle d'un artiste et enfin, à celle d'un adulte. Ces « statuts » seront d'ailleurs élaborés plus exhaustivement dans le prochain chapitre, qui porte plus spécifiquement sur la « mise en œuvre de soi ». Pour le moment, il importe de voir dans le personnage de Niklaus un modèle, à la fois admiré et craint, qui sera la source d'une inspiration déterminante pour Goldmund. C'est sur cette base

et cette influence « mentorale », en l'occurrence, qu'il opérera un grand changement dans son mode de vie. La description faite par Goldmund de ce qu'il voit en Niklaus nous montre qu'au fil du roman, il entre pour ainsi dire lui-même dans ce qu'il voit de son futur maître ou plus exactement, dans la condition qui est celle d'un artiste. Les psychologues pourraient ici évoquer un processus d'identification, qui consiste toujours à s'emplier ou à s'inspirer d'un autre pour accéder à soi, à imiter un autre pour accéder à sa propre voix. Ainsi développe-t-il peu à peu, lui-même, une perception plus juste du travail et de la condition d'un artiste, qui consiste essentiellement à donner ou à rendre au monde quelque chose de la vision – à savoir à réactualiser, en le ré-interprétant, l'héritage de son art. Dans chaque artiste, en effet, quelque chose qui n'est pas lui s'attarde. En même temps, chacune de ses œuvres dépasse l'héritage du maître en lui donnant une face et une portée nouvelle. Cette chaîne de transmission place l'artiste en situation de secondarité, mais aussi en situation de maître pour son apprenti. À ce titre, il est à la fois le sujet et l'objet de la création ou comme le dit Hannah Arendt, « l'agent et le patient de l'histoire »¹⁹. Par son œuvre, l'artiste s'inscrit donc dans le monde, qui est nécessairement un monde commun et historique plus vaste que le paysage de sa propre subjectivité. Par définition, tout artiste est donc affilié à une culture ou si l'on préfère, à un monde. C'est dans cette perspective que l'élève (Goldmund) est appelé par son maître à quitter le monde des histoires éphémères et du plaisir immédiat, pour celui de la vie adulte où la création implique à la fois la réception et la transmission d'un héritage.

Niklaus n'avait point été emporté par l'épidémie ; c'était la belle Lisbeth qui avait attrapé la peste, elle avait été à la dernière extrémité et son père s'était épuisé à la soigner ; il était mort avant qu'elle fût tout à fait guérie. Elle avait été sauvée, (...). (Hesse, 1948, p. 191)

¹⁹ ARENDT, H. (2002). La condition de l'homme moderne. Gallimard, pp. 231-314.

Il est d'ailleurs significatif que le personnage de Niklaus décède pendant le récit de l'initiation et du cheminement de Goldmund. Toutefois, la symbolique de la mort de Niklaus est différente de celle des autres morts du récit. La fin de Niklaus s'inscrit justement dans la logique de ce que nous observions dans le précédent paragraphe. Elle s'inscrit et doit être perçue comme le symbole d'une présence qui, malgré ses zones d'ombres et ses travers trop humains, aura non seulement su être un grand artiste, mais également un bon père. Un père qui se sera « donné », littéralement, pour la survie de sa fille et la formation de Goldmund. La mort de Niklaus, n'est donc pas, en ce sens, une fin hors de sens : c'est la fin d'un homme qui aura légué au prochain le fruit de sa créativité par ses sculptures, le fruit de son art par l'enseignement proféré à Goldmund et finalement, le fruit de l'espoir à sa fille qu'il aura sauvée au point d'en mourir. Niklaus, dans ce contexte, n'est donc pas qu'un maître d'art pour Goldmund, mais aussi un guide de vie. La manière dont sa fin nous est racontée laisse en effet croire que Goldmund, à partir de là, se mettra à créer, à transmettre et évidemment, à s'inscrire dans le monde²⁰. Nous avons en effet l'impression que l'ultime enseignement de Niklaus, qui prêche par l'exemple, consiste dans une invitation faite à Goldmund pour transformer son talent en art, c'est-à-dire pour faire entrer ses dispositions, au départ vagabondes et marquées par la quête un peu solipsiste de la mère perdue, sur la scène plurielle d'un monde partagé. C'est précisément en ce sens que Niklaus incarne une fonction tiers pour Goldmund, qui doit apprendre l'art de la sculpture en intégrant un modèle de pratique et un ordre supérieurs. Un peu comme si Niklaus, au-delà des actes d'enseignement des règles de l'art à Goldmund, nous apprenait sur l'ordre cosmique (ou dialogique) qui régit

²⁰ Nous disons « à partir de là », évidemment, pour évoquer le moment de la mort de Niklaus. Dans ce contexte, toutefois, la mort peut aussi être conçue comme une sorte de métaphore – comme une image ou une évocation qui laisse entendre que pour que tout enfant puisse grandir, que tout apprenti devienne maître à son tour, il s'avère crucial que le modèle ou le mentor se « retire », c'est-à-dire laisse la place à son initié pour qu'il puisse parler, créer depuis sa propre voix, depuis son propre style. Toute création, en ce sens, raconte aussi, en filigrane, un retrait, un mouvement de recul qui consiste à laisser la nouveauté apparaître.

l'aspect intersubjectif de notre être, lequel doit être initié aux rapports avec l'autre et plus globalement, avec ce qui n'est pas soi. Le legs de Niklaus à Goldmund ne se résume donc pas à celui de la capacité technique à sculpter, mais aussi (et surtout) à celui d'un but et d'un sens à sa vie. Une capacité, donc, à s'orienter dans l'existence au-delà de l'acte de sculpter conçu isolément, à s'orienter en mettant en œuvre l'inspiration et le désir de léguer une œuvre qui symbolise notre affiliation et notre inscription dans l'histoire et la culture humaines. Niklaus enseigne l'humilité d'une telle position de secondarité à Goldmund, dans laquelle tout n'est pas que maîtrise et performance, mais participation au mystère de l'existence et au sens de la vie.

3.3. Retour au monastère : Goldmund le sculpteur et Narcisse l'abbé

Cela ne fit à Narcisse aucune impression. « Tu m'as l'air d'être devenu un païen. Mais cela ne nous fait pas peur. Tu n'as nullement besoin d'être fier de tes péchés. Tu as vécu dans le monde comme tous les autres. Tu as, comme l'enfant prodigue, garder les porcs ; tu ne sais plus ce que c'est que la règle et l'ordre. Certes, tu ferais un très mauvais moine. Mais je ne t'invite nullement à entrer dans notre ordre ; je t'invite seulement à être notre hôte et à t'installer un atelier chez nous. Encore une chose : n'oublie pas que c'est moi qui, dans nos années de jeunesse, t'ai éveillé et t'ai fait partir pour mener la vie du monde. C'est moi qui, en même temps que toi-même, porte la responsabilité de ce que tu es devenu, en bien comme en mal. (Hesse, 1948, p. 220)

Nous arrivons finalement à ce qui est pour nous l'ultime représentation de l'ordre dialogique du récit, c'est-à-dire le cosmos formé par Narcisse et Goldmund. Un cosmos dans lequel l'un et l'autre sont à la fois sujet et altérité. Il s'agit ici d'un couple sur lequel se base l'ensemble du récit, sur le fil duquel l'essentiel de l'intrigue consiste à décrire le cheminement de Goldmund, son rapport à Narcisse et le rapport de ce dernier à Goldmund. Notre duo, croyons-nous, a ainsi la valeur d'une grande mise en scène de l'existence. Comme nous l'avons vu tout au long du récit, des

références à l'image maternelle à la fonction du tiers, en passant par les images paternelles, c'est surtout dans le dialogue entre Narcisse et Goldmund, dans ce qu'il propose d'un ordre cosmique régi par la possibilité et le défi de *venir au monde*, que les enjeux identitaires, identificatoires et initiatiques se trouvent déployés. L'amitié de Narcisse et Goldmund, dans le roman de Hesse, se présentant comme l'espace à partir duquel ceux-ci sont présentés.

Cette signification ne doit toutefois pas être prise à la manière d'une réponse absolue ou d'une interprétation qui ferme à toute autre interprétation de sens du récit et de ce qu'il propose d'un monde qui peut être mis en dialogue avec le nôtre. La nature polysémique du récit et de son interprétation ne pourra jamais être complètement et définitivement accomplie, voire abolie par un travail de signification issu d'une interprétation singulière. Ceci n'empêche pas qu'à l'intérieur du champ d'interprétation que nous avons privilégié, nous avons le sentiment que le problème de la connaissance de soi a concrètement été éclairé, c'est-à-dire démasqué dans ses prétentions solipsistes et auto-positionnelles. En effet, la plus grande leçon, en matière de connaissance de soi, c'est que pour arriver en soi et devenir soi-même, il importe de renoncer à se posséder complètement. Il importe de consentir à l'aventure transcendante du monde et au fait, finalement, que le chemin le plus court vers soi est encore le chemin qui passe par l'autre et par le monde, dans l'espace duquel nous ne pouvons que nous mettre en œuvre et exister – jamais nous trouver une fois pour toutes ou compter sur un être préalable, une substance ou la nature pour nous réaliser.

C'est dans cet esprit que la relation des deux protagonistes principaux prend l'allure d'un grand cosmos qui vient chapeauter et unifier l'ensemble des expériences dialogiques de Goldmund, sur le fil de sa vie. La signification dont nous parlions plus tôt renvoie ainsi à la tentative humaine –jamais réellement aboutie– de réconcilier les perspectives opposées, les paradoxes et les contradictions intrinsèques de notre être-

au-monde, qui est toujours en train de se faire et de s'arriver à lui-même. Dans le récit, cette réconciliation (artistique, dialogique, symbolique et ainsi de suite) ne semble possible que lorsqu'elle se trouve placée dans l'horizon du monde et dans le dynamisme relationnel qu'implique la rencontre de l'altérité. C'est à ce niveau que le cosmos dans lequel vivent Narcisse et Goldmund devient un espace fictionnel qui, en nous détachant de nous-mêmes et des automatismes de la vie quotidienne, nous permet de comprendre le sens de notre condition. Réconcilier le féminin et le masculin, le monde du travail et le monde de la fête, ainsi que la vie esthétique et la vie intellectuelle, est pour Goldmund rendu possible parce que celui-ci finit par accepter le dialogue avec l'altérité et ce faisant, le deuil de son propre reflet. Ces conversations perpétuelles avec le monde sont une disposition, voire une attitude à travers laquelle l'homme ouvert sur le monde et l'altérité ne se définit plus en tant que simple subjectivité, mais en tant que rapport au monde, qu'être-au-monde. Dans cette perspective, exister veut dire finalement être en chemin, sur la route, « au milieu de la poussière comme disait Sartre, homme parmi les hommes, chose parmi les choses »²¹.

En bas, entourant l'escalier, formant relief dans de gros troncs de chêne, la création, des tableaux de la nature et de la vie simple des patriarches. En haut, l'appui porterait les figures des quatre évangélistes : l'un d'eux devait évoquer feu l'abbé Daniel, un autre feu le père Martin, son successeur, et dans la statue de Saint Luc il voulait fixer la silhouette de son maître Niklaus. (Hesse, 1948, p. 230-231)

C'est ce que semble nous raconter le récit vers ses dernières pages lorsque Goldmund conçoit une de ses grandes œuvres dans un désir de représenter et d'honorer la mémoire des maîtres qui ont accompagné et appuyé son développement. L'œuvre que

²¹ SARTRE, J.-P. L'intentionnalité : une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl. Dans : SARTRE, J.-P. (1947). *Situations philosophiques*. Gallimard, p. 12.

créée Goldmund, en tant que sienne, pourrait être interprétée comme la simple représentation de figures liturgiques, mais nous l'interprétons plutôt, ici, comme un devoir de mémoire et un signe de gratitude. L'œuvre créée n'est donc pas tout-à-fait l'œuvre de Goldmund considéré isolément, mais une transfiguration de ce dernier en tant qu'il est, en lui-même, rapport au monde. Cette œuvre, comme tout art en général, constitue un rassemblement.

Et quand il avait été dehors un jour ou deux, quand il avait un peu traîné et fait la fête, alors une force irrésistible le ramenait au monastère.

(...)

Avec les hommes on pouvait avoir de belles et sages conversations, et ils s'entendaient à apprécier le travail d'un artiste, mais tout le reste, les bavardages, les tendresses, le jeu, l'amour, la simple joie de vivre sans pensées, cela ne leur réussissait point, il fallait pour cela des femmes, le vagabondage errant, des images toujours nouvelles. Ici, autour de lui, tout était gris et sévère, un peu lourd, masculin, quoi ; et il s'était laissé contaminer, cela lui était passé dans le sang. (Hesse, 1948, p. 238)

Un changement profond s'opère chez Goldmund à la suite à la création de cette œuvre, qui évoque la mémoire de l'ensemble des maîtres qui ont accompagné son parcours et son développement, comme artiste. En effet, contrairement aux premières sections du récit de Hesse, au fil desquelles Goldmund se retrouvait presque systématiquement mu par son désir de vivre « sans pensée » et dans une existence de bohème, la suite de celui-ci, au contraire, nous montre le jeune homme entrer en relation avec des figures tiers. Un nouvel ordre s'établit alors dans la vie de Goldmund : celui de l'affiliation et de l'inscription au monde supportées par la vie monacale, au sein de laquelle les rapports entre les hommes sont régis par des référents symboliques, des règles, des coutumes et comme dirait certainement Bernd Jager, des seuils. La création de cette œuvre d'art, par Goldmund, participe ainsi à son initiation à un rythme de vie à l'intérieur duquel il arrive de plus en plus, pour ainsi dire, à participer au monde commun, plutôt qu'à exister en marge de celui-ci.

Dans ce rythme, la tentation absolue d'un retour à la vie de bohème et aux plaisirs immédiats semble ainsi convertie et laisse place à « une force irrésistible » qui, à terme, le ramènera vers le monastère, vers le point d'origine de sa quête et de son processus de transformation. Processus au terme duquel il aura dû renoncer à se posséder et à se connaître pour réussir son parcours d'artiste et d'homme mûr. Cette transition vers un nouvel ordre de vie qui s'inscrit dans la tiercité est d'autant plus symbolique et ancrée dans le développement du personnage de Goldmund qu'il s'agit du dernier changement existentiel qu'il vivra avant la mort. Hesse, dans son récit, faisant coïncider le moment où Goldmund arrive à destination (sa consécration comme artiste), avec celui de sa mort – un peu comme si la fin et la possibilité, la limite et la liberté se trouvaient ici chevillées l'une à l'autre. La vocation de cette grande fresque étant finalement de dépeindre, au-delà de l'hétérogénéité des différentes époques de sa vie, la vérité au sujet de l'accès à soi-même, de Goldmund. Cette vérité est impossible à maîtriser complètement, à dominer ou à contraindre. Elle ne peut être qu'existée : l'existence humaine, en l'occurrence, ne se présente jamais comme un objet dont on peut se rendre maître, mais comme une histoire dont on ne peut que faire l'expérience – fragile, certes, mais parfois, aussi, miraculeuse et surprenante. L'essence de l'art, disait à cet égard Heidegger, c'est la vérité se mettant elle-même en œuvre (1962, p. 81). Cette vérité est celle de notre être en tant qu'être au monde, donc en tant que projet en marche et jamais totalement défini, comme mise en œuvre de soi dans l'horizon du monde, de la coexistence et de l'histoire. La venue de Goldmund à l'art marque en quelque sorte que ce dernier, plutôt que de chercher à contourner cette condition, notamment dans la quête, perdue d'avance, de la mère perdue, a accepté celle-ci.

3.4. Connaissance de soi : images maternelles, paternelles et tiercéité

Le but de ce chapitre est d'insister sur le fait que la connaissance de soi, en régime existentiel, n'a rien à voir avec la connaissance de soi au sens formel, instrumental ou plus globalement intellectuel de l'expression. Elle n'a rien, à ce titre, de proprement opérationnel. Pas plus qu'elle peut être bien approchée et comprise à partir de la structure épistémique sujet-objet²². Il s'agit, au contraire et plus fondamentalement, d'un phénomène d'ordre relationnel que l'expression « connaissance » évoque particulièrement mal. Évidemment, l'approche existentielle du problème de la connaissance de soi met en abîme toute prétention –intellectuelle, narcissique, technique ou autre– de se posséder et de se connaître complètement soi-même. Pour libérer le problème de la connaissance de soi de l'engrenage technoscientifique et volontariste qui teinte globalement, aujourd'hui, les sciences humaines, nous devons suspendre notre tendance à formuler nos concepts psychologiques à partir des vapeurs de l'objectivisme. Autrement dit, il importe de comprendre d'abord qu'il ne s'agit pas de connaître, mais d'être, c'est-à-dire de s'exposer de manière première et radicale à un monde au sein duquel nous ne nous sommes pas amenés nous-mêmes, mais qu'il faut néanmoins nous approprier. Ce monde implique une spatialité et une temporalité vécues qui ne peuvent ultimement pas être totalisées ou dominées, mais seulement vécues, explorées, racontées et *habitées*. Cet habiter ne correspond jamais à un projet de maîtrise, mais à une exposition et à une tâche personnelle et culturelle de

²² Nous pensons ici au fait que pour comprendre (au sens strict) l'expression « se connaître soi-même », il faut imaginer que le moi se dédouble en sujet et en objet, c'est-à-dire qu'il soit connaissant et connu, initiateur et initié, au terme de la tentative de connaître et éclairer tel ou tel aspect de soi. Évidemment, cette formulation a sa valeur pratique, par exemple lorsque nous nous savons tel ou tel, honnête ou solitaire, etc. Mais sur le plan de l'existence concrète, elle correspond à une abstraction, car le moi qui agit et pâtit ne cesse jamais d'être en jeu, d'être en train de s'arriver à lui-même et d'être au-delà de lui-même, vers le monde, lorsqu'il prétend connaître ceci ou cela à son propre propos. En ce sens, la connaissance de soi restera toujours dérivée d'une mise en œuvre de soi plus originelle, mais aussi plus fragile, plus incertaine, mais plus surprenante et peut-être, plus ouverte et plus riche, aussi.

participation. C'est en ce sens que l'homme est un être au monde et non un objet pour lui-même; un être ouvert, mais jamais fini et non un sujet autoportant et autosuffisant se possédant lui-même, comme Descartes en a plus ou moins eu le rêve.

Pour Goldmund, cela signifie que sans les images de la mère perdue, son père qui est allé le reconduire au séminaire ou son maître Niklaus, dire quelque chose sur soi n'aurait aucun sens. Pour dire quelque chose sur soi, il faut avoir été et être en relation, être au-delà de soi-même, projeté vers le monde. Sans cette transcendance originelle du désir de soi, l'esprit humain s'avérerait à proprement parler impensable.

L'image maternelle, par exemple, implique un monde individuel et collectif, une tradition et une culture, sur le fond desquels se découpe l'imaginaire des origines, qui tient évidemment au langage. Au même titre, la symbolique de l'eau, qui nous renvoie au thème de la fertilité, renvoie également à celui de la mort et par là, à l'ensemble des médiations culturelles qui nous les font habiter. Le récit de Hermann Hesse parle d'un cheminement vers soi qui ne se résume pas à un fragment de conduite, intellectuelle ou autre, mais bien d'un parcours et d'un apprentissage concrets, dans l'horizon du monde, dont il s'agit bien plus de faire l'expérience, que de le dominer. Les images maternelles montrent ainsi, dans le roman comme dans les grands mythes (un groupe au sein duquel nous rangeons aussi la psychanalyse), que le fantasme du retour aux origines est bien ce qu'il est, à savoir un fantasme, qui en l'occurrence nous vient avec son cortège d'images, de lettres et de chants. Parce que la mère de l'origine n'est pas perdue que pour Goldmund : elle l'est pour tous les êtres humains, dont le développement consiste dans l'intégration et l'appropriation d'une étrangeté qui le mène vers le monde, vers autrui et vers le symbole. La notion de développement psychosexuel de la psychanalyse affirme cela, elle aussi, à sa manière, en soulignant que la croissance implique de passer de l'environnement rapproché du sein maternel à un monde plus vaste et plus étranger, qui en retour

permet à l'homme de chérir les images maternelles et les valeurs d'origines – non plus à titre de substances à retrouver, mais en tant qu'absences à recouvrir par le signe, par le langage et la mise en œuvre de soi dans l'horizon du monde.

Dans un second registre et en continuité avec nos récents propos, nous ne pouvons prétendre parler de connaissance de soi au sens existentiel de l'expression sans considérer la contribution, à l'image de ce qui est fait dans le récit, des images paternelles et par extension, de la fonction tiers. Sans fondre absolument l'un à l'autre, le récit est intéressant dans la mesure où il implique l'image paternelle – en particulier via le personnage de Niklaus – dans une crise et un passage chez Goldmund. Une crise dont le double enjeu s'annonce comme la séparation d'avec l'unisson maternel et l'invitation dans le monde inconnu, mais aussi plus vaste et transcendant, de l'art de la sculpture²³. Cette intrication, dans le récit, n'est pas sans rappeler le complexe d'Œdipe, par lequel passe le développement psychique de l'enfant, qui est appelé à quitter l'intimité et le rêve d'une fusion avec le sein maternel pour être appelé dans le monde plus étranger (au départ), de sa culture. Ce principe d'exogamie opère aussi en filigrane du roman, si l'on considère comment le tiers qu'est Niklaus accomplit une fonction de tiers séparateur auprès de Goldmund. C'est dans cette continuité que le récit ne s'attarde pas davantage à la complexité que peut avoir l'image paternelle, mais s'en sert plutôt comme vase communicant vers la notion et les symboliques de fonction du tiers. Cette fonction de tiers n'abolit cependant pas l'image de la mère perdue. Au contraire, il la célèbre précisément en tant qu'image, c'est-à-dire en lui procurant, par-delà la recherche au départ inassouvie de la femme, la dignité du signe et de l'art. Cette dignité, d'une certaine manière, élève Goldmund, car c'est par elle qu'il arrive à se mettre en œuvre dans l'horizon du

²³ Qui s'accompagne dans le roman, aussi, du « flirt » avec la fille de Niklaus, à laquelle Goldmund s'est promis en fiançailles, avant de se raviser.

monde – auquel il offre à son tour une fertilité qui le délivre du « solipsisme existentiel ».

CHAPITRE IV

GOLDMUND ET LES ARTS : LA MISE EN OEUVRE DE SOI

Le cheminement de Goldmund s'exécute ainsi de manière bien particulière dans le récit de Hesse. Celui-ci, au fil d'un parcours le long duquel il cherche à se connaître et à entrer en lui-même, fait valoir la pertinence, sinon la nécessité, d'une démarche personnelle et incarnée qui ose et assume habiter plusieurs postures, les laisse pivoter et naviguer entre elles et finalement, les réconcilie. On peut comprendre qu'au niveau du cheminement artistique de ce dernier, qui se voue à la sculpture, sa personnalité comme telle se réalise : celle d'un artiste qui fait œuvre de lui-même lorsqu'il crée.

Goldmund avait aussi quelques sens mystérieux qui lui révélaient vaguement le secret de sa vocation d'artiste, de son amour profond pour l'art, de sa haine sauvage et passagère contre lui. Ce n'était pas là des pensées, mais des sentiments obscurs qui se faisaient jour dans toutes sortes de comparaisons. L'art était la fusion du monde paternel et maternel, de l'esprit et du sang, il pouvait partir du fait le plus concret et mener au plus abstrait ou bien prendre son point de départ dans le monde des idées pures et trouver sa faim dans la chair pantelante. Toutes les œuvres d'art vraiment hautes, toutes celles qui n'étaient pas simplement des tours de passe-passe réussis, mais restaient pénétrées de l'éternel secret, par exemple la vierge du maître, toutes les vraies et incontestables œuvres d'art possédaient ce double visage inquiétant et souriant, ce caractère masculin et féminin tous ensemble, ce mélange d'instinct et de pure spiritualité. Et plus que tout autre la statue d'Ève-Mère, un jour, présenterait ce double visage, s'il ne réussissait jamais à la créer.

Goldmund voyait dans l'art et dans sa vocation d'artiste la possibilité d'un accord entre ses tendances contradictoires et profondes ou tout au moins d'un splendide symbole, se renouvelant sans cesse, pour les désaccords de sa nature. Mais l'art n'était pas un présent du ciel, un don gratuit; il coûtait très cher, il exigeait des sacrifices. (Hesse, 1948, p. 140)

A priori, le goût de Goldmund pour l'art nous est présenté sous la forme de « sentiments obscurs » qui semblent trouver leur place dans les jeux de dualités et de comparaisons qui l'habitent. Notamment ceux des images féminines et masculines, du sens de la vie et de la mort, de même que celui du sacrifice dans le processus de création artistique. Une fois réconciliées par la création d'une œuvre, ces différentes positions s'unissent et annoncent leur complémentarité.

Elles participent ainsi à l'impression nette, chez le lecteur, de pouvoir suivre les perspectives rassemblées dans un dialogue ouvert : les mondes paternels et maternels, l'esprit et le sang, le concret et l'abstrait, les idées pures et la faim de la chair, etc. Sans limiter les propos de Goldmund au statut de préceptes d'une théorie psychologique, on peut comprendre que l'art représente pour ce dernier une forme d'activité incarnée qui nous place en face d'une réalité existentielle vécue qui nous permet de nous définir en tant que rapport renouvelé à l'altérité et à la diversité des perspectives – en nous et hors de nous. Goldmund effectue une prise de position éthique dans laquelle il se risque à nous faire découvrir ce qu'est une vraie œuvre, à savoir une œuvre digne de durer, d'émouvoir et ainsi, de faire voir la réalité à nouveaux frais. La vraie œuvre, comme nous le dit Goldmund, permet de décoder et de voir les paradoxes impartis aux différentes positions de l'artiste, dont l'œuvre achevée et contemplée est appelée à ne plus être la sienne. Celui-ci nous parle d'un double visage, inquiétant et souriant, masculin et féminin, ainsi que d'instinct et de pure spiritualité, pour illustrer les aspects que l'œuvre laisse paraître et qui, bien que libérés de l'emprise de son créateur, semblent évoquer l'espace de jeu et de créativité qui est le nôtre, à chacun, qui ne sommes jamais tout-à-fait aboutis ou connus. Goldmund, en substance, évoque une condition de l'être dans l'ouvert de laquelle il retrouve au milieu d'un dialogue entre différentes représentations de lui-même, les repères qui ne lui permettent non pas de se connaître et de se fixer, mais plus exactement de se mettre en jeu et d'hésiter, d'explorer, de s'inventer et de faire

histoire de lui-même. En ce sens, masculin ou féminin, nature ou civilisation et ainsi de suite, Goldmund n'est jamais complètement abouti, mais il peut exister la question qu'il est et qu'il maintient tout au long du récit, à son propre propos. Paul Ricoeur nous disait en ce sens que « l'œuvre d'art est ainsi à la fois le symptôme et la cure » (Ricoeur, 1968). Le récit de Hesse évoque le sens de cette citation dans la mesure où Goldmund, dans l'ensemble de son cheminement en tant qu'artiste, produira des œuvres qui seront finalement le reflet de ses enjeux internes, identitaires et développementaux. Mais également la cure ou le traitement de ceux-ci, et ce, dans la mesure où l'exercice de création lui apprend aussi à négocier, à vivre, voire à dépasser le caractère initialement régressif de ces mêmes enjeux (ex. le retour à la mère). Dans l'art, en effet, s'attardent en même temps la mère perdue et le devenir signe de son absence, le passé et le futur de la représentation, le caractère révolu des origines et le caractère enthousiaste du désir. L'homme est une créature du regret et de l'espoir.

Pour lui, l'art et la mission de l'artiste étaient sans valeur s'il n'était ardent comme le soleil, puissant comme la tempête; (...). (Hesse, 1948, p. 137)

Plusieurs fois aussi il esquissa d'un trait mince et tâtonnant une grande silhouette de femme, la Mère de la Terre, assise les mains sur son sein, et dans ses yeux mélancoliques l'ébauche d'un sourire. Sentir ainsi s'écouler sa vision, sentir ses mains leur donner une forme, se rendre maître d'elles lui fit un bien infini. (Hesse, 1948, p. 192)

Mais sous quel jour cette cure se présente-t-elle à nous dans le monde de l'artiste? Il semble que dans la créativité dont Goldmund fait preuve, ainsi que dans l'objet de sa création, réside une forme de réponse. Tout au long du récit, Hermann Hesse prend minutieusement le temps de nous dévoiler petit à petit le désir de création de Goldmund, mais aussi ce qu'il souhaiterait représenter, c'est-à-dire la silhouette d'une femme. C'est pour ainsi dire à partir de ce besoin de sculpter la silhouette d'une femme que s'amorce la possibilité, chez Goldmund, de réconcilier l'acte

concret de sculpter et le fantasme de retrouver la mère perdue. Au début du roman, la sculpture n'est pourtant qu'une vague possibilité. Goldmund, d'ailleurs, cherche la mère perdue dans beaucoup de femmes qu'il rencontre. À ce stade de son cheminement, sa recherche est essentiellement esthétique et charnelle. Ce n'est que peu à peu, doucement, au fil de ses aventures, que Goldmund émerge de cet espèce de réalisme pour arriver à associer son appétit pour le corps de la femme à sa représentation en sculpture, à savoir à l'image quasi mystique du souvenir encore très flou, de sa mère. Comme nous l'avons exploré dans le dernier chapitre, ce que nous reformulons ici correspond chez Goldmund à l'association femme-mère-nature-art, au sein de laquelle se trouve un désir de se fondre dans le grand tout. Ce désir, pourrait-on dire, prédispose Goldmund à la création artistique. À ce stade de l'intrigue, toutefois, le désir de créer une œuvre passe par celui de la reproduction parfaite de l'image de sa mère – sorte de quête qui, si elle aboutissait, abolirait l'art lui-même comme représentation de l'absence et découverte du symbole. Goldmund, lorsqu'on regarde l'ensemble de son cheminement, finit cependant par dépasser la recherche littérale de la mère perdue. Le gain associé à ce renoncement, en plus de son ouverture nouvelle à d'autres perspectives et ainsi, à une nouvelle capacité de pivoter, consiste dans le deuil de l'œuvre parfaite et par là, à la capacité de figurer ou de représenter le féminin de manière répétée, originale, mais incertaine. C'est cette incertitude qui fait toute la prodigalité de l'art, qui se dévoile comme une approche infinie, mais prodigieuse, des mystères de l'existence. Mystère qu'aucune quête ou qu'aucune réponse finale ne saurait complètement dominer ou mettre à jour.

À ses pensées, il sentait s'agiter au plus profond de lui-même le sang de sa mère, l'orgueil des « sans-foyers » et leur mépris pour les sédentaires, les possédants. Parfois le métier et le maître le dégoutait affreusement et, souvent, il était sur le point de se sauver. (Hesse, 1948, p. 137)

Goldmund, on l'a vu, ressent initialement le besoin de la présence concrète des femmes. C'est dans ce contexte que l'art lui fera signe et l'amènera à espérer

fusionner avec l'image de sa mère perdue. Ce fantasme n'est pas vain pour autant, car c'est à-travers lui que Goldmund pourra peu à peu explorer les combats intérieurs, les rêveries, les promesses et les tourments que lui inspire sa passion pour l'*imago mater*. On voit d'ailleurs cette passion s'incarner, au fil du roman, dans son goût pour la vie de bohème et le contact brut avec la nature, le désir de la chair pantelante du retour littérale au corps féminin, mais aussi l'orgueil des « sans-foyer » vis-à-vis des sédentaires ou si l'on veut, des gens attachés à un coin du monde. Un orgueil dans lequel on peut imaginer le mépris de Goldmund envers son père, qui l'abandonna au monastère de Mariabronn. Sans verser dans l'anecdote, nous pouvons rappeler la valeur autobiographique du personnage de Goldmund, qui évoque clairement la vie d'Hermann Hesse lui-même. Hesse fut un jeune académicien au monastère de Maulbronn, qu'il quitta avant la fin de ses études pour une vie d'exploration marquée par la haine de son père et l'appel de la création littéraire (Schmidt, 2012). Cet itinéraire narratif n'est pas sans évoquer le défaut d'une fonction paternelle et d'une éventuelle présence-tiers, qui de toute évidence, restent relativement absentes dans la vie du jeune Hermann Hesse, dont le roman personnel se confond avec celui de Goldmund. Mais bien au-delà de ce qu'Hermann Hesse semble traduire dans son œuvre par rapport à l'horizon de sa propre condition, Goldmund nous amène directement avec lui sur ce chemin. Un chemin dans lequel le goût de représenter artistiquement semble traduire et permettre d'élucider le fantasme et le désir de se rappeler le plus lucidement possible l'image d'une mère jamais totalement présente dans sa vie et ayant laissé un vide.

Les années s'écoulaient et il semblait que Goldmund eut oublié qu'il existât autre chose sur terre que la faim et l'amour et cette fuite silencieuse et sinistre des saisons, il semblait qu'il eut sombré tout à fait dans le monde primitif et maternel des instincts. (...) Au cours de ses méditations à la halte il jetait des regards sur les vallées dans leur splendeur printanière ou dans leur tristesse d'automne, il s'emplissait de visions, il sentait en artiste, il était torturé du désir de conjurer, par l'esprit, l'absurdité de l'existence et de lui donner un sens. (...) Il savait un peu de latin, mais ce n'était pas le besoin du savoir qui attirait son âme puérile, c'était

plutôt le goût de la contemplation et des paisibles rêveries dans l'ombre des voûtes des églises. (Hesse, 1948, p. 159)

(...) Je voulais te parler de ma mère, te raconter qu'elle tient ses doigts serrés autour de mon cœur. Depuis bien des années, c'était mon plus cher désir et mon rêve le plus mystérieux de faire son image; c'était la plus sacrée de toutes les figures; sans cesse je la portais en moi : une mystérieuse vision d'amour. (...). (Hesse, 1948, p. 250-251)

En dialectisant progressivement les seules pensées et désirs du corps, Goldmund commence, en lui-même et par ses aventures dans le monde et dans ses relations, à vouloir non seulement contempler et fantasmer (reproduire l'identique), mais aussi à créer une image (à introduire de la différence dans le même), à sculpter une œuvre qui n'a plus le statut de la chose²⁴, mais de la représentation de la chose. C'est ce statut de la représentation qui avec l'absence se symbolise dans le signe, qui dès lors se présente à la fois comme une tristesse et une joie, un souvenir et une image. C'est avec ceci en tête que l'on peut comprendre que son goût pour la création artistique semble bouger, cheminer au fil du roman. La quête et le parcours de Goldmund en tant qu'artiste ne semblent cependant jamais achevés, jamais totalement complétés.

Les œuvres véritables, se disait Goldmund –et ce sentiment lui donnait parfois le frisson–, c'est ainsi qu'elles naissent. (...) C'est ainsi que surgirait un jour de son âme cette autre image unique encore plus mystérieuse et vénérable pour lui : la statue de la mère des hommes! Si seulement la main humaine pouvait ne créer que de telles œuvres sacrées, nécessaires, indemnes de toutes les souillures de l'intérêt et de la vanité. Mais il n'en était pas ainsi, il le savait depuis longtemps. (Hesse, 1948, p. 136)

Il ne s'agit pas ici d'évoquer le processus de symbolisation dans l'esprit d'un cheminement par étapes. Il s'agit plutôt de l'approcher et de le comprendre en le plaçant dans le cadre concret du récit, où il peut précisément apparaître comme une

²⁴ de M'Uzan, M. (2017). Le même et l'identique. *Cliniques*, 13(1), 24-38. doi:10.3917/clini.013.0024.

métaphore de l'historicité et de la condition humaine. Le cheminement de Goldmund nous apprend d'abord que dans son développement d'artiste sculpteur, il se trouve que sa façon d'être au monde change, se transforme. Contribue ici, évidemment, le processus par lequel il passe d'un monde gouverné par le fantasme et l'immédiateté, dans lequel la représentation de la mère perdue tend à s'avérer littérale et motive une quête édénique, à un monde transfiguré par l'art, un monde dans lequel on ne peut véritablement entrer qu'en y étant invité et initié, dans la découverte duquel la contribution d'autrui, de la culture et la tradition jouent forcément son rôle d'intermédiaire. Cette médiation, dont l'art apparaît dans le roman comme le prototype par excellence, permet de passer d'un monde dans lequel les manques, les absences, les pertes et les lacunes apparaissent comme des obstacles et des barrières à surmonter, à un monde où elles peuvent s'annoncer comme des seuils, c'est-à-dire comme des espaces et des temps de passage dont le rôle est justement de jeter des ponts et de créer de l'esprit avec ce qui autrement ne serait que révolu. C'est en ce sens qu'on a dit, par exemple, que la culture et la civilisation, sur un plan anthropologique, ont véritablement commencé avec le culte des morts et sur le plan psychanalytique, que le sujet humain s'avère le contemporain d'une séparation primordiale. Ce processus –que nous pourrions rapprocher de celui de la symbolisation documenté par la psychanalyse– permet la mondanisation du fantasme et de l'agir en les intégrant non seulement à l'univers fantasmatique du sujet, mais aussi (et peut-être surtout) à la mise en dialogue avec la réalité du manque, de l'absence, de la séparation, de la faillibilité et de la mort. Or ce dialogue a le langage, la culture et le legs de la tradition comme seuls moyens. Tout travail de deuil est en ce sens, aussi, un travail culturel et naturellement, un travail dans l'horizon du monde. On voit ainsi, dans cette lumière, l'être-au-monde de Goldmund se transformer au fur et à mesure qu'il entre dans le monde des arts et de la sculpture. Goldmund, en créant finalement une œuvre porteuse de sa culture, s'identifie en quelque sorte à l'humanité qu'elle porte dans l'être et protège, en chacun de nous. Ce faisant, il fait œuvre de lui-même. Il ne finit pas par se connaître : il finit par s'orienter et ainsi, par s'accomplir.

Il trouve sa voie, un chemin : pas la vérité ou si l'on préfère, il découvre la vérité du chemin, d'une vocation ou dans des termes plus heideggeriens, le sens de son « avoir-à-être ». Le concept de « mise en œuvre de soi » nous permet d'exprimer ici la dynamique dans laquelle, dans le mouvement de transcendance de son désir, Goldmund est devenu sculpteur. Ce « devenir » constitue le rejeton d'un don culturel qui se présente à la fois comme la persistance et le dépassement des origines – comme sa persistance modulée et transformée par le signe et son dépassement à jamais partiel et provisoire. C'est cette enclave entre le début et la fin, le révolu et l'inédit, que l'homme trouve son éclaircie, qu'il habite dans l'inachevé, comme dirait Vladimir Jankélévitch (1978).

Le changement qui s'opère en Goldmund, comme nous le montrent certains passages du récit, nous fait remarquer que Goldmund opère une sorte de révolution dans sa compréhension du monde, de sa vie et de ses relations, dont celle avec Narcisse. En l'occurrence, sa relation avec Narcisse est un excellent baromètre pour mesurer le changement opéré chez Goldmund autour de son exercice de l'art :

Ce n'était pas lui qui se tenait là, sculptant une statue, c'était bien plutôt l'autre, Narcisse, qui se servait de ses mains d'artiste pour se dégager de la vie éphémère et changeante et manifester dans toute sa pureté son essence intime. (Hesse, 1948, p. 136)

Cette vision s'évanouit, mais il avait maintenant trouvé le ton qui convenait à ses rapports avec Narcisse, qui s'établissent maintenant dans la liberté, la réciprocité, non plus dans l'infériorité. Désormais, il pouvait sans humiliation accepter l'hospitalité de cet esprit supérieur puisque l'autre avait reconnu en lui son égal, un créateur. (Hesse, 1948, p. 220)

Devant la statue de l'apôtre Jean, Goldmund se retrouve dans une expérience d'altérité, car il constate que ce n'est pas lui(Jean) qu'il a sculpté, mais Narcisse. D'une certaine manière l'art ici lui permet de mieux comprendre l'expérience de

Narcisse, qui depuis le début du récit semblait relativement éloigné. Hermann Hesse aurait-il volontairement dépeint Narcisse et Goldmund comme des hommes fondamentalement différents, afin de mieux les mettre en dialogue et de faire jouer leurs altérités entre elles? C'est ce que nous croyons, dans la mesure où Narcisse et Goldmund ne sont pas simplement différents, mais bien, chacun à leur manière, incomplets, imparfaits et l'un face à l'autre, étrangers. Une étrangeté qui renvoie également à celle qu'ils sont en propre, vis-à-vis d'eux-mêmes – le regard de l'autre et la plongée dans la différence provoquant un mouvement d'altération au cœur du même.

Il nous paraît évident que dans cette expérience de création artistique et de symbolisation, l'une des grandes conséquences aura été que Goldmund puisse redéfinir la nature de sa proximité et de sa relation avec Narcisse. Ce Narcisse qui, plus tôt, a été dépeint comme un être supérieur et suffisant intellectuellement, est maintenant perçu par Goldmund comme un artiste et comme un être du monde et qui plus est, du même niveau que lui. La possibilité d'un rapport horizontal succédant à celle d'un rapport qui au départ, nous était décrit comme essentiellement vertical.

La constitution du sujet éthique passe par un ensemble d'expériences concrètes et de mise en scènes existentielles (image maternelle, image paternelle, fonction du tiers, mise en œuvre de soi) qui commande l'ouverture à ce qui n'est pas nous dans l'orientation et la réalisation de notre être-au-monde. Cette éthique est celle de la mise en œuvre de soi, qui dit, finalement assez simplement, que grandir, se développer et devenir est plus être, que connaître, c'est-à-dire une expérience, une aventure, plus qu'un problème à maîtriser ou une variable à manipuler. Faire œuvre de soi, en ce sens, consiste à participer au monde et à l'autre, et ce, sans jamais atteindre la plénitude qui permettrait de déclarer que son projet d'être s'avère complet

ou entièrement achevé. Fondamentalement, l'être-au-monde se constitue sur la base d'un itinéraire narratif et une mise en dialogue sans cesse relancés. À ce titre, le soi, d'un point de vue existentiel, se laisse mal comprendre comme un in-dividu (i.e. un être indivis, non-divisé), une substance ou un sujet autoportant. Le soi est un être-au-monde, c'est-à-dire qu'il n'existe que dans l'horizon du monde et que c'est par lui qu'il se connaît ou si l'on veut, se rencontre, s'accomplit lui-même en tant qu'habitant d'un espace de communauté et d'historicité. L'art recèle le même mystère dans la mesure où l'œuvre n'appartient pas qu'à la subjectivité de son créateur, mais à la culture et au monde d'où l'artiste la fait naître et où elle doit retourner. Devenir artiste, c'est ainsi s'altérer, c'est rendre le monde et les choses du monde à leur point de bascule initial, où tout s'étonne, tous apparaît en première fois. L'art ne reproduit donc pas le visible, il rend visible, il fait voir. Il accomplit, sur le mode esthétique et imaginaire, ce que les philosophes ont tenté de penser, sur un plan discursif. Dans une œuvre, les rapprochements et les distanciations, l'amour et la haine, la violence et la douceur, le mystère et l'espoir, apparaissent. Non dans une joute finale, mais dans l'échange de leurs domaines respectifs. Cet échange ne fait pas disparaître ni leur altérité, ni leurs contradictions. Pas plus qu'il ne les font les unes dans les autres. Au contraire, il les assemble dans un tout fragile, comme la vie, mais cohérent et original. Ces différences ne peuvent pas être résolues : elles peuvent seulement être reconnues, respectées et cultivées. L'art fait ça – la psychothérapie aussi, à sa manière.

Oh! Si, tout de suite tu vailleras réussir. Écoute : l'intellectuel essaie de connaître et de représenter au moyen de la logique l'essence du monde. Il sait que notre intelligence et son instrument, la logique, sont des outils imparfaits – tout comme un artiste censé n'ignore pas que son pinceau ou son ciseau ne pourront jamais exprimer parfaitement la splendeur d'un ange ou d'un saint. Pourtant tous deux essaient, le penseur comme l'artiste, chacun à sa manière. (...) Car un être humain s'acquiesce de sa tâche la plus haute, la plus normale, en cherchant à mettre en valeur, les dons qu'il a reçus de la nature. C'est pour cela que je t'ai dit si souvent jadis : n'essaie pas de singer le penseur ou l'ascète, sois plutôt toi-même, cherche à te réaliser toi-même. (Hesse, 1948, p. 225-226)

Dans l'esprit de cette citation, dans laquelle Narcisse s'adresse à Goldmund, nous osons affirmer que l'homme doit s'acquitter de la tâche la plus haute, qui n'est jamais celle de se dominer ou de se connaître lui-même, mais de s'exister et de faire l'expérience de lui-même comme d'un défi éthique. C'est dans ce contexte que le tiers se révèle à nous dans l'ordre d'un cosmos qui structure et encadre la relation des êtres-au-monde entre eux. C'est dans ce jeu de relations que l'homme peut s'autoriser à vivre les grandes questions qui l'habitent, comme la question du sens de son existence, celle de sa finalité et de sa liberté. Faire œuvre de soi nous permet de partager et de porter le défi d'une existence encline au mystère et à l'inconnu, mais aussi à l'espoir et à l'amour, en dehors desquels toute éthique serait impensable.

Dans le dialogue entre Narcisse et Goldmund, Narcisse intervient sur lui-même et met en quelque sorte en scène l'espoir autorisé par cette éthique de la rencontre. En poussant un peu les limites de notre interprétation, nous pouvons constater que dans l'ensemble du récit, on voit non seulement s'ériger un rapport de différence entre les deux protagonistes, mais aussi et en même temps, une forme de communion des différences dans laquelle, finalement, ce n'est pas juste Goldmund qui se voit changer, mais aussi Narcisse. Narcisse, qui depuis le début du roman nous semblait inaltérable, semble maintenant nuancer son rapport à Goldmund, à la vue et au contact duquel il est lui-même devenu « autre ». Plus tard dans l'histoire :

(...) Le monde dans lequel il vivait et où il se sentait chez lui, son monde, sa vie monacale, son ministère, sa science, la belle architecture de sa pensée, avait été souvent violemment ébranlé et mis en question par l'artiste. (...)

Oui, ce n'était pas seulement plus enfantin et plus humain de vivre à la Goldmund, c'était bien au fond plus courageux et plus noble de s'abandonner au flot et au désordre cruel, de commettre des fautes et d'accepter leurs amères conséquences, que de mener, en marge du monde, les mains bien propres, une existence de pureté, de cultiver un beau jardin d'harmonieuses pensées et de se promener en toute innocence parmi ses plates-bandes bien protégées. C'était peut-être plus difficile, plus vaillant et plus noble de parcourir les forêts et les routes

dans des souliers percés, d'endurer le soleil, la pluie et la misère, de jouer avec les plaisirs des sens et de les payer ensuite de douleurs. (Hesse, 1948, p. 241)

On parle ici d'un euphémisme en regard du changement qui s'opère chez Narcisse, car le récit nous donne l'impression d'un véritable chamboulement, d'un ébranlement important de l'ordre établi de sa dynamique relationnelle avec Goldmund. Ce qui est d'autant plus significatif que Narcisse, au contact de l'expérience de transition de vie importante dont Goldmund revient, semble lui aussi s'ouvrir, à sa manière, à la possibilité de changer et de reconsidérer ses propres connaissances et compréhensions.

(...) Notre pensée est une constante abstraction, elle se détourne du sensible, elle essaie de construire un monde purement spirituel. Mais toi, tu prends justement à cœur ce qui est inconstant et mortel et tu proclames le sens du monde précisément dans ce qui est fugitif. Tu ne t'en détournes pas, tu t'y abandonnes corps et âme et par ton amour passionné, tu lui donnes une valeur suprême, tu en fais le symbole de l'éternel. Nous, penseurs, nous essayons de nous approcher de Dieu en excluant de lui le monde. Toi, tu te rapproches de lui en aimant sa création et en la recréant. Les deux méthodes sont humaines, par suite imparfaites; mais il y a plus d'innocence dans l'art. (Hesse, 1948, p. 235-236)

On comprend dans le discours de Narcisse sur les conceptions de l'existence et de la pensée humaine que pour lui, le *cogito ergo sum* (de Descartes) est une constante abstraction, et ce, parce qu'elle se présente comme une pensée sans monde, monadique et finalement, désincarnée. L'*ego cogito* qu'elle met de l'avant relève en ce sens d'une sorte de tragédie onirique, comme dirait Bernd Jager : ne reste en effet plus qu'une pensée sans corps, sans ancrage dans le monde sensible. Contre Descartes, l'itinéraire concret de Goldmund a l'avantage d'insister sur la nature incomplète, mais charnelle et sensible, de l'existence humaine – qui ne saurait se résumer au statut d'une psyché sans corps et sans monde. Comme le Narcisse du mythe d'Ovide, on sent que l'homme qui s'égaré en concepts et cherche la substance

de la vie intérieure est condamné à corrompre la valeur et la richesse de l'existence humaine. Le chemin emprunté par Goldmund permet ainsi de dépasser l'orgueilleuse contemplation de nos propres capacités intellectuelles et de l'*hubris*, typique du monde moderne de la technique, dont les Grecs se méfiaient tant.

Le récit de Hesse, comme nous pouvons le constater dans le dialogue qui suit, contribue à ouvrir de nouvelles interprétations du thème (i.e. la connaissance de soi) qui nous intéresse :

Le triomphe sur la vie fugitive; je me suis rendu compte que, de la farce et de la danse macabre de la vie humaine, il y avait une chose qui demeurait, qui survivait, l'œuvre d'art. Elle aussi périt bien un jour. Elle est consumée, gâtée, ridée. Mais tout de même elle survit à bien des vies humaines et constitue, au-delà de l'instant qui passe, un domaine paisible d'images et de choses saintes. Il me semble bon et consolant d'y travailler, car c'est presque conférer aux choses éphémères l'éternité.

(...)

Mais je crois que ta définition n'a pas épuisé ce qu'il y a de merveilleux dans l'art. Je crois que le rôle de l'art n'est pas uniquement d'arracher à la mort, par le moyen de la pierre, du bois ou des couleurs, des êtres réels et de leur conférer une plus longue durée. (...)

(...) La vision première qui prend forme dans une belle œuvre d'art, ce n'est pas une personne réelle, vivante, bien qu'elle en puisse être le sujet. La vision première n'est pas chair et sang, elle est esprit; elle réside dans l'âme de l'artiste. Moi aussi, Narcisse, je porte en mon âme de telles visions, j'espère les manifester et te les montrer un jour.

(...) Longtemps avant qu'une image artistique soit visible et prenne une réalité, elle existe dans l'âme de l'artiste. Cette image première, c'est précisément ce que les Anciens appellent une « idée ».

Et en reconnaissant les idées et les visions premières, te voilà dans le monde de l'esprit, dans notre monde à nous philosophes et théologiens, et tu confesses la présence de l'esprit créateur au milieu de champ de bataille déconcertant et douloureux de la vie, au milieu de cette danse macabre sans objet et sans signification de l'existence pratique. (...) Chez toi, cet esprit-là n'est pas celui

d'un penseur, c'est celui d'un artiste. Mais il est esprit et te montrera la voie qui te mènera hors de la morne confusion du monde des sens, hors de cette éternelle succession du plaisir et du désespoir. (Hesse, 1948, p. 218-219)

À ce moment, il semblât à Goldmund que sa vie avait pris un sens. Comme si, la considérant de haut, il en distinguait nettement les trois grandes étapes : sa soumission à Narcisse et son affranchissement –l'époque de la liberté et du vagabondage– le retour au gîte, le retour sur soi-même et jusqu'aux profondeurs de l'âme, le commencement de la maturité et de la moisson. (Hesse, 1948, p. 219)

Dans ce dialogue, qui débute avec le thème de la danse macabre et de l'absurdité du caractère éphémère de la vie, le projecteur semble se déplacer de l'art vers la finalité de la vie ou si l'on veut, de la montée vers le signe dans l'art en direction de la temporalité et de la limite au sein desquelles le possible se tient. Au début du dialogue, la position est claire, bien que toute œuvre d'art ait logiquement une limite au sens où elle est « finie », elle jouit d'un avenir aussi incertain qu'infini – les œuvres de Mozart, de Cézanne ou de Proust, en effet, sont ouvertes à une infinité de lectures, de reprises, d'interprétations. C'est dans cette optique que le travail artistique contribue à créer, à maintenir et à relancer notre vie spirituelle. Le sens de la création d'une œuvre semble nous être révélé sous un autre jour, en particulier lorsque Goldmund, à la fin du dialogue, semble avoir une nouvelle vue d'ensemble sur sa propre histoire. D'une certaine manière, l'ensemble de sa formation artistique, de même que la création de son œuvre, placent Goldmund devant de nouvelles possibilités d'interprétation des étapes de son parcours et de son histoire, à la fin du dialogue. Cette intégration de sa trame narrative semble l'amener à maturité.

Ce dialogue nous permet de distinguer un ensemble de réalités et d'expériences aux teintes existentielles. Dans l'ultime, l'évocation de l'œuvre d'art et de sa création comme d'une métaphore sur la condition de l'homme qui peut chercher à se connaître, nous amène vers la question de la psychothérapie.

4.1. La psychothérapie comme mise en œuvre de soi

Aborder la psychothérapie non seulement comme une science, mais aussi comme un art, est un grand défi que la phénoménologie et la psychologie humaniste et existentielle tentent de relever depuis longtemps. Finalement, comment mieux dire que la thérapie est bien plus que de participer à la capacité de fonctionner (des personnes qui consultent)? En concevant son principal but comme étant de relancer et de réorienter le désir, c'est-à-dire la capacité de se mettre en œuvre du patient ou comme le disait Ricoeur, « de pouvoir parler et de pouvoir aimer » et ainsi, de participer au monde²⁵. C'est dans cet esprit que le thérapeute lui-même agit comme un tiers ou un passeur qui souhaite relancer, un peu comme Niklaus dans *Narcisse et Goldmund*, un mouvement de transcendance (ou d'ouverture) autrement appauvri ou stéréotypé, par exemple sous la forme d'un trouble de la personnalité ou d'un syndrome clinique. Des difficultés qui ont toutes par essence quelque chose à voir avec un appauvrissement de la sphère relationnelle de l'existence ou si l'on veut, qui s'exprime systématiquement dans une manière différente ou particulière d'être au monde, auprès des choses, trop près ou trop loin d'autrui et ainsi de suite.

4.2. La psychothérapie comme art

Mettre en suspend les positions scientifiques qu'on nous enseigne ne constitue pas une simple affaire, notamment parce qu'on peut rapidement y voir une opposition à la science – ce qu'on ne devrait évidemment pas faire. Le but, en effet, n'est pas de

²⁵ RICOEUR, P. (1969). Technique et non-technique dans l'interprétation. Dans : *Le conflit des interprétations*. Éditions du seuil, p. 191

désobjectiver absolument l'espace thérapeutique et la pratique clinique, mais plutôt de reconnaître dans leur caractère langagier, éthique et symbolique –donc culturel– leur caractère d'être fondamental, leur premier et leur dernier horizon. C'est à l'intérieur de celui-ci que la science est appelée à contribuer – seulement à l'intérieur de celui-ci, qui en fixe à la fois les limites, la pertinence et la possibilité. Le cadre de la thérapie, autrement dit, est par principe et constitutivement existentiel. La psychothérapie, dans son être et son dynamisme vivant, ne nous apparaît donc pas comme un simple espace de mesure, de diagnostic et de traitement scientifique, mais surtout comme un espace qui permet à l'homme de se manifester, d'hésiter, de souffrir aussi, souvent, mais aussi de se raconter et en faisant sens de lui-même dans un récit cohérent et signifiant, de se réorienter et d'ouvrir de nouvelles possibilités d'être. En ce sens, la thérapie se déploie toujours comme une nouvelle initiation, comme une réinscription dans le monde, qu'on espère être redevenu plus hospitalier. La psychothérapie est ainsi un art relationnel qui fait contrepoids à la maxime qui stipule que « l'homme est un loup pour l'homme » : en l'occurrence, l'homme peut aussi être un hôte pour l'homme, son prochain, son obligé. Comme Niklaus l'a été pour Goldmund.

Dans l'approche existentielle de la psychothérapie, les dialogues et les échanges entre le patient et le thérapeute viennent s'inscrire dans un ordre dialogique, donc dans un espace cosmique et intersubjectif. L'espace thérapeutique, dans la compréhension relationnelle que nous en avons, se présente toujours comme une invitation à se manifester et par conséquent, à sortir de soi-même, à prendre le risque d'un sentiment, d'une association ou d'une réflexion. L'écoute, en l'occurrence, fait parler, appelle, au sens propre, l'*exister* de nos patients : elle les convoque au dehors d'eux-mêmes, au-delà d'eux-mêmes, dans le dialogue et l'échange vivant en dehors duquel aucune thérapie ne serait même pensable. C'est à ce titre que la thérapie est constitutivement existentielle : elle est, ni plus ni moins, qu'une invitation dans la

transcendance, dans l'horizon du monde. Elle ne peut pas être autre chose. C'est dans cet espace qu'est notamment élaborée le récit du patient et c'est pourquoi, de facto, l'objet de thérapie n'est tant pas d'intervenir sur les segments de conduite ou l'anormalité du patient, mais plus globalement d'interroger, d'élaborer sa manière d'être et de vivre. Cette idée souffre possiblement d'être triviale, mais sur le plan personnel et subjectif du vécu, la thérapie doit d'abord aider à vivre, elle doit être utile pour cela, pour faire sens de son être, de son histoire et de ses possibilités.

4.3. La mise en œuvre du patient : la connaissance de soi comme œuvre narrative

Lorsque le patient arrive en thérapie, il a très souvent réfléchi pendant un certain temps avant de prendre la décision de consulter. D'une certaine manière, le fait de concrétiser ce désir de consulter un psychothérapeute fait suite à tout un cheminement, dans lequel le patient a non seulement vécu un ensemble d'évènements et de sentiments, mais a aussi commencé à se raconter à leur propos. En ce sens, le patient arrive en thérapie avec non seulement un bagage narratif, mais aussi avec un ensemble de symptômes et de réactions affectives reliés à la narration de sa propre expérience. Très souvent, lors des premières visites, on voit des patients se présenter avec un discours désorganisé et avec la crainte de ne pas être clairs et de paraître incohérents. C'est dans ce contexte que le patient, qui fait ainsi face à une expérience d'étrangeté, arrive souvent en thérapie. Un peu comme si le fait de porter seul sa narration ne suffisait pas, n'arrivait pas à pallier, voire à traiter le problème ou l'inconfort. La psychothérapie devient donc non seulement le lieu d'une rencontre, mais aussi un espace de partage où le patient est amené à se raconter et à décrire sa situation. Ainsi il se permet –progressivement et non plus seul, mais à deux– d'éclairer le sens de sa condition pour éventuellement, œuvrer à un déploiement plus cohérent de son histoire. L'incarnation de la connaissance de soi nous ramène ici à

l'ouverture rendue possible par la psychothérapie, qui correspond plus à la métaphore de la création d'une œuvre qu'à celle, plus étreinte et solipsiste, de la connaissance de soi. La psychothérapie est donc un acte de courage, un acte éthique.

CONCLUSION

LA CONNAISSANCE DE SOI COMME MISE EN ŒUVRE DE SOI

Pour bien conclure notre propos, survolons une dernière fois ce qui a été avancé et proposé dans cet essai. Comme nous l'avons établi dans les premières parties de celui-ci, l'objectif de placer le problème de la connaissance de soi dans la mire de l'existence présuppose une critique de l'idéal (moderne et cartésien) de l'auto possession de soi. Idéal qui a certes une portée émancipatrice, mais implique néanmoins que le soi autonome dont il est question continue d'être pensé en fonction d'un rapport de connaissance. L'attitude phénoménologique implique en effet une suspension de ce rapport de connaissance, et ceci, au profit de la manière dont le soi se vit et s'éprouve ou comme l'affirme Husserl, « du Moi qui agit et pâtit, en son sens propre et essentiel »²⁶. C'est ce moi, en définitive, qui requiert un éclairage différent, concret – c'est-à-dire non objectif. C'est dans cet esprit que nous avons engagé l'attitude phénoménologique et la pensée existentielle, dans notre travail.

C'est dans le même esprit que nous avons tenté d'interpréter le matériel narratif fourni par l'œuvre d'Hermann Hesse, *Narcisse et Goldmund*. Ou si l'on préfère, que nous avons engagé un effort herméneutique caractérisé par l'ouverture au monde (concret, vécu et antéprédicatif) du texte et en particulier, à celui de Goldmund, de ses aventures, de ses amitiés, de sa vocation artistique et de ses amours. Effort sur le fil duquel, ni plus ni moins, en explorant la mondanité de Goldmund –c'est-à-dire son

²⁶ HUSSERL, E. (1935). La crise de l'humanité européenne et la philosophie. Hatier, p. 74.

être au monde— nous avons trouvé Goldmund lui-même, son être comme tel, et ce, au sens que lui confère la citation d'Husserl. Ce n'est donc pas en lui-même, que nous avons trouvé Goldmund, mais dans le monde, parmi les choses et les autres, dans le tissu de l'histoire et comme une présence incarnée, irréductible à tout substrat. Cette fiction nous raconte que Goldmund, comme tous les hommes qu'en même temps, il défie, provoque, séduit, mais toujours, représente, est un être au monde et un être du monde. Un être qui est impensable en dehors de la transcendance et de l'horizon du monde.

La mise en dialogue du monde projeté par le texte avec notre monde de lecteur situé dans le temps, l'histoire et la culture nous conduit ainsi à éclairer le problème de la connaissance de soi en le plaçant dans la lumière du monde vécu. À ce titre, non seulement nous débarrasse-t-elle de toute prétention solipsiste, mais elle permet à notre discipline, la psychologie, de retrouver le bercail poétique et existentiel où tout ce qui est proprement humain se vit et s'éprouve. C'est à cela que sert la littérature : à rencontrer, sur le mode dérivé de la fiction, la condition humaine, ses vicissitudes et sa grandeur, mais toujours l'homme en tant qu'il est toujours en jeu, en train de se faire et de s'arriver à lui-même. La littérature rend à l'homme sa condition, le fait indépassable qu'il est historique jusqu'au fond de son être, qu'il est une histoire. Une aventure finie, mais inachevée et inachevable.

Notre approche existentielle du récit nous a permis de comprendre que le problème de la connaissance de soi, lorsqu'il est approché dans la mire de l'existence, implique derechef l'horizon d'un monde commun et historique. Monde que nous avons principalement investi et exploré, au fil de l'œuvre, par l'entremise des images et des fonctions maternelles et paternelles, de même qu'au moyen de ce que nous avons reconnu comme la fonction tiers (ou la tiercéité) qui, en agissant à titre de séparateur et de liant culturel, anime les processus de symbolisation humains et en général, la

capacité de l'homme à franchir des seuils, à vivre dans l'inachevé et à composer avec l'absence.

Au fil du cheminement de Goldmund, nous avons en effet exploré plusieurs évocations de l'image maternelle et de l'attachement aux origines – par exemple à travers les figures de l'eau, la fascination de celui-ci pour les icônes de la vierge, ou son amour de la volupté. De fait, la métaphore de la mère perdue nous a paru organiser une part importante des rêveries portées par le récit. Notamment en articulant le sentiment de perte vécu par Goldmund et le type de réponse que celui-ci est appelé à lui donner. De sorte qu'on peut voir une trajectoire se dessiner, peu à peu, à mesure où le lecteur avance sur la trame narrative du roman. Cette trajectoire allant (progressivement) d'une lutte contre la perte qui prend la forme d'un fantasme de retour littéral aux origines, vers l'acceptation de cette perte et ce faisant, vers un travail symbolique, voire artistique, de recouvrement de l'absence et de la discontinuité. Cette inflexion du littéral au symbolique n'est pas une mince affaire. Elle est au fondement même de la vie humaine civilisée, car c'est en elle que l'absence, la douleur et la mort, même, se dépassent dans le signe et le symbole, trouvent dans le tissu du langage et de la culture une façon de se sublimer, de donner sens et avenir à une existence qui autrement se perdrait dans la contemplation stérile de ce qui est pour toujours révolu.

C'est dans ce contexte que la connaissance de soi s'est révélée à nous sous la forme d'une tentative –inassouvie, mais infinie– de réconcilier le monde du regret et de la perte, avec celui de l'espoir et de l'amour. La réconciliation qui nous est proposée dans le récit n'est cependant pas un objectif à atteindre dans l'absolu ou une fois pour toutes, un peu comme s'il s'agissait de trouver une solution à quelque problème. Au contraire, il s'agit plutôt d'exister celle-ci, c'est-à-dire de la vivre, de consentir à sa

charge sans jamais pleinement la posséder ou en dominer le projet. Cette réconciliation est une valse qui peut seulement être expérimentée et située dans le monde, les relations, l'espace et le temps humains.

De manière analogue, l'exploration des images paternelles et de la tiercéité, qui semblent être chevillées les unes aux autres dans le récit, a placé le père, les anciens, les maîtres et les mentors sur la route de Goldmund. Un peu comme des rencontres obligées au départ, mais néanmoins nécessaires et enfin, parfaitement complémentaires avec les images inspirées par la mère des origines. Un peu, pourrions-nous dire, comme si deux forces contraires, mais relatives l'une à l'autre, animent l'existence humaine et le problème de la connaissance de soi lui-même. À savoir une force originelle, centrifuge, qui concourt à tous les attachements humains, donne la passion du centre et conjugue toutes les rêveries du retour : à la mère, à la patrie, à la langue maternelle, à la maison natale et ainsi de suite. Force d'ancrage et puissance liante, donc, qui se double d'une force inverse, étrangère et centripète, qui préside à toutes les échappées et à toutes les aventures humaines, qui dynamise nos rêveries de l'ailleurs et du lointain, nous donne le goût de l'altérité, de la nouveauté et de la découverte. Une force qui lie et attache, donc et une force qui différencie et sépare. Deux faces d'une même vie, qui trouve son être au dedans et au dehors, près du centre et loin du centre – également féminine et masculine²⁷.

Dans l'histoire de Goldmund, plusieurs figures masculines (aux rôles plus ou moins paternels) viennent ainsi assurer une fonction de tiers ou de médiateur. En particulier

²⁷ On aura compris, évidemment, qu'il s'agit ici d'une exploration métaphorique du féminin et du masculin. Celle-ci, en l'occurrence, ne vaut qu'à la manière d'une direction de songes et non comme une digression sur les genres. Notre discussion n'est donc pas un commentaire sur ce que sont, en propre, les femmes et les hommes. Elle se contente d'explorer les axes d'une rêverie pour laquelle le féminin et le masculin sont des valeurs humaines, et ce, indépendamment des genres.

dans leur façon de créer et d'organiser le cadre autour duquel ce dernier pourra progressivement faire sens et histoire des paradoxes et limites constitutifs de l'existence humaine. Dans *Narcisse et Goldmund*, la fonction du tiers nous est présentée comme un ordre cosmique qui rend possible l'habitation de relations et de dialogues au sein desquels la différence, aussi bien que la proximité, peut être reconnue, cultivée et rendue fructueuse – par exemple sous la forme de la création sculpturale et artistique. De fait, le cheminement personnel et artistique de Goldmund réside dans une démarche médiatrice qui opère une sorte de rassemblement à la faveur duquel le héros arrive à s'émanciper tout en se reconnaissant héritier. Dans le récit, le passé rencontre ainsi l'avenir. Notamment dans l'art et la sculpture de Goldmund, où s'attarde naturellement le souvenir de la mère perdue, mais de telle manière qu'il est transformé et élevé au-dessus de lui-même, dans l'universel et non sans le concours, en amont, des mentors et des figures qui ont contribué au développement personnel et créatif de son potentiel. En trouvant l'art et le symbole, Goldmund est passé de l'impuissance de la perte et de la mort à la puissance du signe et de la vie spirituelle. Comme nous le mentionnions à la page 88 et 89 de cet essai « (...) Masculin ou féminin, nature ou civilisation et ainsi de suite, Goldmund n'est jamais complètement abouti, mais il peut exister la question qu'il est et qu'il maintient tout au long du récit, à son propre propos ».

Comprendre le rapport à soi par le monde (i.e. connaissance de soi) comme un mode de mise en œuvre de soi nous apparaît donc comme la possibilité d'exister notre propre question, exister, finalement, le sens de notre propre condition en tant qu'être-au-monde qui est finalement de ne jamais complètement s'accomplir ou se connaître tout en dialoguant avec qui nous sommes dans le giron du monde. C'est justement ce que la création d'œuvres sculptées semble permettre chez Goldmund, c'est-à-dire une mise-en-œuvre de lui-même à un point où il y a transfiguration de ses dyades existentielles et ses contradictions qui se retrouvent mariées dans une œuvre les

unifiant sans les dissoudre. D'une certaine manière et comme nous le disions à la page 96, « Ces différences ne peuvent être résolues : elles peuvent seulement être reconnues, respectées et cultivées ».

Nous pouvons d'ailleurs opérer un rapprochement, toujours avec l'aide du récit de vie de Goldmund, avec la psychothérapie et le champ clinique. L'acte psychothérapique, dans une approche existentielle et phénoménologique, ne peut évidemment pas se résumer à une tâche purement technique. En l'occurrence, elle repose sur l'investissement d'un champ narratif et dialogique qui se laissera toujours mal enfermer dans une logique objective. L'espace thérapeutique au premier chef implique d'habiter une narration, de s'impliquer dans un échange parfois tâtonnant, mais en dehors duquel la tâche éthique de la thérapie se condamnerait à ne plus être chez elle. Ceci appelle donc à considérer la psychothérapie comme un espace de *mise en œuvre de soi* – plutôt que d'un espace au sein duquel l'enjeu serait de se connaître ou de se posséder soi-même.

C'est en ce sens qu'à la manière de la dernière œuvre de Goldmund (i.e. celle qui relate l'ensemble des figures importantes de sa vie et ainsi, se présente comme un rassemblement cohérent), le client et le thérapeute sont amenés, ensemble, à transfigurer le récit de soi d'un sujet toujours en train de se faire et de s'arriver à lui-même. Le sens d'une telle démarche étant justement de développer la capacité à exister sa propre question, issue des angoisses et des paradoxes inhérents au sens de la condition humaine. Dès lors, la métaphore de la mise en œuvre de soi nous apparaît comme la pierre angulaire d'une approche existentielle de la connaissance de soi qui dorénavant, ne peut se qualifier ou se vivre qu'à travers le monde par lequel cette dernière est rendue possible. Le thérapeute, dans le contexte de notre monde clinique devient cette altérité ou si l'on veut, le représentant de ce monde ou de la mondanité de l'existence comme telle. Non comme un simple miroir ou à la manière d'une

extériorité, mais bien à titre de représentant du mouvement de transcendance et d'auto-dépassement qu'est l'existence. C'est précisément en ce sens qu'on en vient à la conclusion que l'acte de consulter ou du moins, d'être en thérapie, constitue un acte éthique (et de courage). L'éthique, dans le cadre de notre essai et de notre exploration de *Narcisse et Goldmund*, constitue l'alpha et l'oméga de toute possibilité d'habitation de l'espace thérapeutique. Parce que sans rapport à l'autre, aucune technique ne peut même être pensée ou rendue utile.

La connaissance de soi, dans notre essai, devient donc la *mise en œuvre de soi*. La mise en œuvre de soi implique ainsi de mettre entre parenthèses le concept de connaissance de soi et son héritage épistémologique. Et inversement : la réconciliation avec soi et la mise en œuvre de soi doivent être compris comme des formules existentielles, comme des défis de notre être-au-monde lui-même, en tant qu'il trouve dans son commerce avec l'altérité toutes les ressources (et les difficultés, aussi!) du retour vers lui-même.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, T. L. W. (1989). *Jargon de l'authenticité de l'idéologie allemande*. Paris, France : Éditions Payot.
- Aristote (1992). *Éthique à Nicomaque*. Paris, France : Librairie Générale Française.
- American Psychiatric Association (2000). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: Fourth Edition Text Revision*. Philadelphia, PA : Jaypee Editions.
- Arendt, H. (1996). *Considérations morales*. Paris, France : Éditions Payot et Rivages.
- Arendt, H. (1961). *Condition de l'homme moderne*. Paris, France : Éditions Gallimard.
- Bachelard, G. (1942). *L'Eau et les Rêves*. Paris, France : Librairie José Corti.
- Bachelard, G. (1961). *La flamme d'une chandelle*. Paris, France : Presses Universitaires de France.
- Bachelard, G. (1988). Fragments d'une Poétique du Feu. Presses Universitaires de France, Paris, p.55.
- Battachi, M. W. (1996). *Conscience de soi et connaissance de soi dans l'ontogenèse*. Enfance, 49, 156-164.
- Bottéro, J. (1992). *L'Épopée de Gilgamesh : Le grand homme qui ne voulait pas mourir*. Paris, France : Éditions Gallimard.
- Boudot, P. (1971). *L'Ontologie de Nietzsche*. Paris, France : Presses Universitaires de France.
- Buckley, P. (1993). La notion d'authenticité chez Husserl et Heidegger. *Philosophiques*, 20, 399-422.

- Brague, R. (1992). *Europe, la voie romaine*. Paris, France : Éditions Critérion.
- Bréhier, É. (2004). *Histoire de la philosophie*. Paris, France : Presses Universitaires de France, Quadrige.
- Cooper, AM. (1984). *Narcissism in normal development, in Character Pathology*. New-York, NY: Édition Brunner/Mazel.
- Cooper, AM. (1986). Narcissism. *Essential Papers on Narcissism*, 112, 143.
- Déom, L. (2006, juin). *Le roman initiatique : éléments d'analyse sémiologique et symbolique*. Les cahiers du Groupe de Recherche sur l'image et le texte. http://grit.fltr.ucl.ac.be/article.php3?date=2006-06&id_article=145.
- Depraz, Natalie. (2006) *Comprendre la phénoménologie*. Paris, France : Armand Colin. Page 8.
- Eiguer, A. (2013). *Le tiers: Psychanalyse de l'intersubjectivité*. Paris: Dunod. Doi :10.3917/dunod.eigue.2013.01.
- Foucault, M. (1972). *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, France : Éditions Gallimard.
- Frey, D. (2008). *L'interprétation et la lecture chez Ricoeur et Gadamer*. Paris, France : Les presses universitaires de France.
- Gadamer, H.-G. (1996). *La philosophie herméneutique*. Paris, France : Presses Universitaires de France.
- Gadamer, H.-G. (1998). *Philosophie de la santé*. Paris, France : Éditions Grasset.
- Goetz, B. (1998). Le « dernier homme » de Nietzsche. *Le Portique*. <http://leportique.revues.org/index349.html>
- Grondin, J. (1987). *Le Tournant dans la pensée de Martin Heidegger*. Paris, France : Presses Universitaires de France.
- Grondin, J (2003). *Le tournant herméneutique de la phénoménologie*. Paris, France : Presses Universitaires de France.
- Hadot, P. (2008). *N'oublie pas de vivre : Goethe et la tradition des exercices spirituels*. Paris, France : Les Éditions Albin Michel.

- Heidegger, M. (1986). *Être et temps*. Paris, France : Éditions Gallimard. Page 283 à 322.
- Heidegger, M. (1962). *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris, France : Éditions Gallimard. Page 81. *L'origine de l'œuvre d'art*.
- Hentsch, T. (2005). *Raconter et mourir : Aux sources narratives de l'imaginaire occidental*. Montréal, QC: Éditions Les Presses de l'Université de Montréal.
- Hesse, H. (1995). *Carnets indiens*. Traduit par M. Hulin et J. Malaplate. Paris, France : Librairie José Corti.
- Hesse, H. (1948). *Narcisse et Goldmund*. Paris, France : Édition Calmann-Lévy.
- Hould, R. (2005). *Connaissance de soi et réussite du couple. Psychoprofil*. www.psychoprofil.com/connaissance_de_soiet_reussite.pdf
- Husserl, E. (1992). *La crise de l'humanité européenne et la philosophie (1935)*. Traduit par N. Depraz. Paris, France : Édition Hatier.
- Husserl (1913). *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures. Tome 2. Recherches phénoménologiques pour la constitution*, tr. Fr. Paul Ricoeur, mrf, Gallimard. p. 267 [189-190] ; *Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch –Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, ed. Marly Biemel, The Hague, Netherlands, Martinus Nijhoff, 1952
- Husserl, E. (2004). *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*. Traduit par G. Granel, Paris, France : Gallimard.
- Jager, B. (2009). *Towards a Psychology of Homo Habitans*. Montréal, QC: Éditions du CIRP, Université du Québec à Montréal.
- Jager, B. (2005). *Couple and cosmos: Plato and Freud on love and friendship. Journal of Phenomenological Psychology, 35*.
- Jager, B. (2004). *Rilke's archaic torso of Apollo: about coming into the presence of a work of art. Journal of Phenomenological Psychology, 34, 79-98*.
- Jager, B. (1999). *Eating as natural event and as intersubjective phenomenon: towards a phenomenology of eating. Journal of Phenomenological Psychology, 30, 66-115*.

- Jager, B. (1999). Metabletics and the art of psychotherapy. Dans : J. H. Van Den Berg, *Metabletics. Bergis historical phenomenology*. Simon Silverman Phenomenology Center, Pittsburgh, É.-U. Duquesne University Press.
- Jager, B. (1997). Concerning the festive and the quotidian: a phenomenological exploration of lived time. *Journal of Phenomenological Psychology*, 28, 196-234.
- Jager, B. (1996). The obstacle and the threshold: two fundamental metaphors governing the natural and the human sciences. *Journal of Phenomenological Psychology*, 27, 26-48.
- Jager, B. (1988). Theorizing as artful inscription. *The Humanistic Psychologist*, 16, 331-340.
- Jaeger, Philippe. (2001). « *Élaboration sans fin du deuil de l'objet primaire chez Winnicott ou le paradoxe de la séparation.* » Revue française de Psychanalyse, Presses Universitaires de France, volume 65, page 381 à 393.
- Jankélévitch, V., Berlowitz, B. (1978). *Quelque part dans l'inachevé*. Gallimard, nrf, Paris.
- Jeanneau, A. « *La question du père. Tierceité, principe et transcendance* », Revue française de psychanalyse, vol. vol. 77, no. 5, 2013, pp. 1374-1380.
- Jung, C. (1982). *Aspects of the feminine* (Pbk. ed., Bollingen series ; 20). Princeton, N.J : Princeton University Press.
- Kohut, H. (1971). *The Analysis of the Self*. New York, NY: International University Press.
- Kastrinidis, P. (1988). The phenomenology of narcissistic neurosis. *The Humanistic Psychologist*, 16, 168-185.
- Laks, A. (2001). Philosophie antique no. 1 : figure de Socrate. Presses Universitaires de France, Septentrion, Page : 55-56.
- Legros, R. (1990). *L'idée d'humanité*. Paris, France : Éditions Grasset & Fasquelle.
- Leiter, B, & Rosen, M. (2007). *The Oxford handbook of continental philosophy*. Oxford, G.-B.: Édition Oxford University Press.
- Marion, J. (2005). *Etant donné : Essai d'une phénoménologie de la donation*. 3e

édition, Paris, France : Presses Universitaires de France.

- Markus, H.R. & Wurf, E. (1987). The dynamic self concept : a social psychological perspective. *Annual Review of Psychology*, 42, 38-50.
- Martinot, D. (2001). Connaissance de soi et estime de soi: ingrédients pour la réussite scolaire. *Revue des sciences de l'éducation*, 27, 483-502.
- de M'Uzan, M. (2017). *Le même et l'identique*. *Cliniques*, 13(1), 24-38.
doi:10.3917/clini.013.0024.
- Ovide (2003). *Les métamorphoses*, tome II (livres VI-X). Traduit par G. Lafaye, Paris, France : Les Belles Lettres, Collection des Universités de France.
- Ovide (1928). *Narcisse*. Dans : *Les métamorphoses*. Traduit par G.-L. Lafaye. Paris, France : Les Belles Lettres , Collection des universités de France.
- Platon (1979). *Le Banquet*. Vevey, France : Éditions de l'Aire.
- Pontalis, J.-B. (2000). *Fenêtres*. Paris, France : Éditions Gallimard.
- Pulver, S.E. (1970). *Narcissism: the term and the concept*. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 18, 319-341.
- Powers, W.T. (1973). *Behavior: the control of perception*. Chicago, IL: Aldine.
- Ricoeur, P. (2004). *À l'école de la phénoménologie*. Paris, France : Librairie J. Vrin.
- Ricoeur, P. (1986). *Du texte à l'action : Essais d'herméneutique II*. Paris, France : Éditions du Seuil.
- Ricoeur, P. (1968). *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique : Herméneutique et psychanalyse, Technique et non-technique dans l'interprétation, L'art et la systématique freudienne*. Édition du Seuil, Paris, pp. 145-176, pp.177 -184, pp.195-286.
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, France: Les Éditions du Seuil.
- Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris, France : Les Éditions du Seuil.
- Ricoeur, P. (1986). *Du texte à l'action : Essais d'herméneutique II*. Paris,

France : Éditions du Seuil.

Ricoeur, P. (1985). *Temps et récit, 3. Le temps raconté*. Paris, France : Éditions du Seuil.

Salanskis, J.-M. (1997). *Heidegger*. Paris, France : Éditions Les Belles Lettres.

Schmidt, A. C. (2012). Hermann Hesse: Der Weg nach innen. Allemagne: Productions Schmidt & Paetzel Fernsehfilme.

Thiboutot, Christian. (2011). *Narcisse, Écho et le problème de la connaissance de soi*. Document inédit, conférence donnée dans le cadre du cours de psychologie humaniste donné à l'hiver, Université du Québec à Montréal.

Todres, L. (1993). Psychological and spiritual freedoms: Reflections inspired by Heidegger. *Human Studies*, 16, 255-266.

Todres, L. (2004). The Wound that Connects: A Consideration of "Narcissism" and the Creation of Soulful Space. *Indo-Pacific Journal of Phenomenology*, 4, 1-12.

Van Gennep, A. (2011). *Les rites de passage*. Paris, France : Éditions A & J Picard.

Winnicott, D. W. (1965). *The Maturation Process and the Facilitating Environment*. New York, NY: International University Press.

Winnicott, D. W. (2006). La mère suffisamment bonne. Payot, Volume 595 de Petite bibliothèque Payot : Nouvelle présentation.