

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA OU ESTUDOS DA LINGUAGEM
ESPECIALIDADE: LITERATURAS ESTRANGEIRAS MODERNAS**

LE MYTHE DE NARCISSE DANS LA POÉSIE DE PAUL VALÉRY

RODRIGO DE LEMOS

ORIENTADOR: PROF. DR. ROBERT PONGE

Dissertação de Mestrado em Literaturas Francesa e Francófonas (Área: Estudos de Literatura; Especialidade: Literaturas Estrangeiras Modernas), apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS.

**PORTO ALEGRE
AGOSTO 2010**

Aos meus pais
A Olinda Colares Soares (in memoriam)

*“Não, não te afastas, porque a unidade
em duas se faria e o mundo das sombras ulula
à espera de tal luto. Permaneces inclinado
e adoras, sem saber se és tu, ou quem queres ver
no exasperado amor que as águas refletem.”*

Dora Ferreira da Silva, “Narciso”

MEUS AGRADECIMENTOS

ao meu orientador, Prof. Dr. Robert Ponge, pela amizade e pelo exemplo de dedicação intelectual que tem me oferecido ao longo dos anos em que trabalhamos juntos;

aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul;

ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPQ) pelo suporte financeiro;

aos meus colegas (e, há pouco, meus professores) do Setor de Francês do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul;

ao Núcleo de Estudos de Línguas Estrangeiras (NELE) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul por haver permitido aí desenvolver minha atividade docente enquanto elaborava esta pesquisa (em especial à Profa. Rosa Maria de Oliveira Graça pela acolhida nesse centro de línguas e pelo amor ao ensino da língua e da cultura francesa);

ao Prof. Dr. José Carlos Baracat Junior pelo envio de bibliografia sobre mitologia greco-romana e sobre poesia latina que enriqueceu os capítulos iniciais desta dissertação;

à minha família pela ajuda durante o início atribulado deste mestrado (em especial à minha mãe, ao meu pai, aos meus irmãos, às minhas avós – Cecília e Maria Albertina –, assim como a Neli Colares Soares, a quem demonstro toda a minha gratidão) e a Maria José por ter trabalhado naquelas férias;

aos meus amigos por obstinarem-se em sê-lo;

a João Pedro Signori, *puer unicus*.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
PARTIE I.....	3
CHAPITRE I - UNE ANALYSE DE L'ÉPISODE DE NARCISSE DANS <i>LES</i> <i>MÉTAMORPHOSES</i> D'OVIDE.....	4
• Ovide.....	4
• À Propos des <i>Métamorphoses</i>	5
• L'Intrigue.....	9
• Le Narrateur et la narration.....	11
• Le Temps et l'espace.....	15
• Les Personnages.....	18
• Quelques Considérations d'ensemble.....	20
CHAPITRE II – QUELQUES APPARITIONS DE NARCISSE DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DU MOYEN ÂGE AU XIXÈME SIÈCLE....	22
• Narcisse au Moyen Âge : l'amour et l'orgueil.....	24
• Narcisse à la Renaissance.....	29
• Narcisse au XVIIème français.....	34
• Le XVIIIème siècle et Narcisse : la critique morale et sociale.....	40
• Narcisse au XIXème siècle.....	44
• Considérations finales.....	52
PARTIE II.....	54
CHAPITRE III – PAUL VALÉRY, VIE ET ŒUVRE.....	55
• Jeunesse et formation.....	55
• La Nuit de Gênes.....	55

- Un Provincial à Paris.....57
- De Retour à la poésie.....58
- Les Dernières Années : entre la prose et le théâtre.....60

CHAPITRE IV - QUELQUES REMARQUES À PROPOS DES ÉCRITS DE JEUNESSE SUR NARCISSE.....63

- Une brève introduction.....63
- L'esquisse du poème en prose.....64
- Le plan de *Narcisse, symphonie pastorale dans le style classique*.....65
- Première variante du sonnet de jeunesse.....66
- Deuxième variante du sonnet de jeunesse.....67
- Troisième variante du sonnet de jeunesse.....70

CHAPITRE V – UNE ANALYSE DE « NARCISSE PARLE ».....73

- Une Synthèse.....74
- L'Organisation de « Narcisse parle ».....76
- Le Monologue de Narcisse dans « Narcisse parle ».....77
- L'Espace.....78
- Le Temps.....79
- Les Personnages.....80

CHAPITRE VI – UNE ANALYSE DE « FRAGMENTS DU NARCISSE »...82

- Introduction.....82
- Une Synthèse.....83
- L'Organisation de « Fragments du Narcisse ».....88
- Le Monologue de Narcisse dans « Fragments du Narcisse91
- L'Espace.....92
- Le Temps.....94
- Les Personnages.....97

• Narcisse selon Valéry : la perplexité de la conscience universelle devant l'être particulier.....	102
CHAPITRE VII – UNE ANALYSE DE « CANTATE DU NARCISSE ».....	107
• L'Intrigue.....	107
• L'Organisation de l'intrigue.....	109
• Le Temps.....	111
• L'Espace.....	112
• Les Personnages.....	113
• L'Architecture de la « Cantate ».....	114
CAPITRE VIII – UNE COMPARAISON ENTRE « NARCISSE PARLE », « FRAGMENTS DU NARCISSE » ET « CANTATE DU NARCISSE.....	116
• « Narcisse parle » et « Fragments du Narcisse » : différences et similitudes..	116
• La « Cantate du Narcisse » et ses rapports avec « Narcisse parle » et avec « Fragments du Narcisse ».....	123
CHAPITRE IX – LES ÉCHOS DU MYTHE DE NARCISSE DANS « L'ANGE ».....	130
• Une Synthèse.....	130
• Une Brève Analyse.....	131
• L'Ange entre Narcisse et M. Teste.....	132
• Considérations finales.....	136
PARTIE III.....	139
CHAPITRE X – UNE ÉTUDE COMPARATIVE ENTRE DEUX VERSIONS DU MYTHE DE NARCISSE : CELLE D'OVIDE ET CELLE DE PAUL VALÉRY DANS « FRAGMENTS DU NARCISSE ».....	140

• Les Convergences entre la version d’Ovide et celle de Paul Valéry.....	141
L’Espace.....	141
Le Reflet de Narcisse.....	141
• Le Mythe de Narcisse dans les <i>Métamorphoses</i> et dans « Fragments du Narcisse » : les divergences.....	143
Le Narrateur et la narration.....	144
L’Architecture narrative.....	145
Les Personnages.....	147
Le Récit.....	151
Une vue d’ensemble des divergences entre l’épisode de Narcisse dans <i>Métamorphoses</i> et « Fragments du Narcisse ».....	155
CONCLUSION.....	160
BIBLIOGRAPHIE.....	166

INTRODUCTION

La question à laquelle ce travail entend répondre m'est venue il y a quatre ans, lorsque je menais, pour mon mémoire de licence, une recherche sur la poésie de Maurice Scève (plus spécifiquement sur la signification de l'image du miroir dans *Délie, objet de plus haute vertu*, son recueil le plus célèbre¹). Parmi les emblèmes parsemant ce livre, il s'en trouve un montrant Narcisse penché sur une fontaine ; autour de l'image, la devise : « ASSEZ MEVRT QVI EN VAIN AYME »². En cherchant le sens de ce mythe à l'époque de Scève, j'ai trouvé dans l'article consacré à Narcisse dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* de Pierre Brunel³ la mention de trois œuvres de Paul Valéry sur le berger béotien épris de son propre reflet (« Narcisse parle », poème composé entre 1891 et 1927 ; « Fragments du Narcisse », rédigé entre 1917 à 1926 ; *Cantate du Narcisse*, libretto qui date de 1938). Admirateur que je suis de l'esthétique symboliste et intéressé que j'étais aux significations que peuvent avoir les métaphores du miroir et du reflet en poésie (c'était sous cet aspect que j'étudiais alors l'œuvre de Scève), la référence à ces textes de Valéry n'a pas manqué de m'intriguer. Quel sens ce mythe a-t-il dans sa poésie ? Pourquoi Valéry y est-il revenu à plusieurs reprises tout au long de sa vie, le poète lui-même voyant dans ce thème (comme il l'avoue dans une conférence à Marseille en 1941) « une sorte d'autobiographie poétique »⁴ ? Finalement, quelles seraient les particularités de son approche de la fable du Béotien par rapport à la version la plus célèbre de ce mythe, celle d'Ovide dans *Les Métamorphoses* ?

À l'époque, je n'ai pas eu l'occasion d'apporter une réponse satisfaisante à ces questions. Une fois admis au *mestrado* en littératures française et francophones de l'Université fédérale du Rio Grande do Sul, j'ai décidé de revenir sur ce problème et de choisir la présence du mythe de Narcisse dans la poésie de Valéry comme sujet de mon mémoire.

¹ LEMOS Rodrigo de, *Une Étude du miroir dans Délie de Maurice Scève*, Porto Alegre : UFRGS, Trabalho de Conclusão de Curso defendido no Instituto de Letras sob orientação do Prof. Dr. Robert Ponge, 2006.

² SCÈVE Maurice, *Délie, objet de plus haute vertu*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », p. 83.

³ FAVRE Yves-Alain, "Narcisse", in: BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris : Éditions du Rocher, 1988, p. 1070-1074.

⁴ VALÉRY Paul apud HYTIER Jean, « Note à 'Narcisse parle' » in : VALÉRY Paul, *Œuvres*, vol 1, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1560.

Ce travail a, d'une part, le dessein de cerner la signification (ou bien, le cas échéant, les significations) de Narcisse dans la poésie de Valéry par l'analyse et par la comparaison des poèmes qu'il a consacrés à ce mythe tout au long de sa trajectoire littéraire. D'autre part, il y est question aussi d'essayer de situer l'approche de Valéry, non dans l'ensemble des textes littéraires français portant sur Narcisse (ce qui dépasserait les limites de temps et d'espace dont dispose un travail de *master*), mais par rapport à la version qui sert de référence à la plupart de ces œuvres, les *Métamorphoses* d'Ovide.

C'est donc par l'approche du mythe de Narcisse offerte par Ovide que commence mon travail. La partie I présente deux chapitres : dans le premier, après avoir examiné l'ambiance où furent écrites *Les Métamorphoses* et quelques données de la biographie de l'auteur, je vais procéder à une brève description de la structure de l'ouvrage d'Ovide et à une analyse de l'épisode de Narcisse⁵ selon cinq catégories (le narrateur, la narration, le temps, l'espace et les personnages) ; dans le chapitre suivant, je vais accompagner la trajectoire du mythe de Narcisse du Moyen-Âge jusqu'au mouvement symboliste à la fin du XIXe siècle.

La seconde partie de mon mémoire va être consacrée à l'étude de ce mythe dans la poésie de Paul Valéry. Elle s'ouvre par une brève présentation de la vie et de l'œuvre de cet auteur (chapitre III) suivie par une étude des écrits (chapitre IV) sur Narcisse laissés à l'état d'ébauche par Valéry lorsqu'il s'est pour la première fois intéressé à ce mythe, au tout début des années 1890 : une ébauche d'un poème en prose, un plan pour une « symphonie » poétique et trois versions d'un sonnet. Le chapitre V va être consacré à l'analyse de « Narcisse parle » (poème de l'*Album de vers anciens*) à partir des cinq critères utilisés dans la lecture des *Métamorphoses* (avec, le cas échéant, des modifications suivant le genre du texte analysé). Ces critères vont aussi être utilisés dans le commentaire de « Fragments du Narcisse » de *Charmes* (chapitre VI) et dans celui de *Cantate du Narcisse* (chapitre VII). Le chapitre VIII va développer une comparaison entre ces trois dernières œuvres, et le suivant (chapitre IX) va apporter une analyse de « L'Ange », l'une des œuvres ultimes de Valéry où, encore que Narcisse ne soit pas cité, c'est lui que l'on devine derrière la figure d'un ange penché sur une fontaine, étonné de son propre reflet.

⁵ Cette analyse va être effectuée après une lecture du texte en latin, les citations étant faites dans cette langue et leur traduction étant transcrites en notes de bas de page à partir d'une édition que j'indiquerai opportunément.

La troisième partie n'est composée que d'un chapitre (chapitre X). Dans celui-ci, à partir des cinq catégories mentionnées ci-dessus, je confronte « Fragments du Narcisse » (le poème de Valéry sur Narcisse que je tiens pour le plus original à l'égard de l'approche traditionnelle et le mieux réussi artistiquement) à l'épisode des *Métamorphoses*, tout en mettant en valeur les particularités du traitement de Valéry à l'égard de l'approche latine de ce mythe.

PARTIE I

CHAPITRE I

UNE ANALYSE DE L'ÉPISODE CONCERNANT NARCISSE DANS *LES MÉTAMORPHOSES* D'OVIDE

OVIDE

A l'instar de l'*Énéide* de Virgile et du *Chant séculaire* d'Horace, *Les Métamorphoses* d'Ovide portent l'empreinte des mouvements politiques du siècle d'Auguste. Après les déchirements internes de la fin de la République, les guerres civiles, les complots entre les partis, Auguste, le nouveau despote du monde méditerranéen, comblé des titres de *princeps senatus*, de *pontifex maximum* et des attributs de la puissance tribunicienne, eut le dessein d'entreprendre un renouveau de la religion romaine. À la suite des débauches et des libertés d'esprit des dernières années de la République, il s'agissait de restituer leur ancienne dignité aux dieux et aux croyances ancestrales. C'est alors qu'Ovide Nasse (43 av. J.-C à 17), fils d'une famille aisée de la province de Sulmone, poète mondain et frivole, auteur à succès dont les vers érotiques d'une morale douteuse connurent un vif accueil auprès des esprits délicats de l'époque, décida de passer en revue les mythes anciens dans une œuvre dotée d'un souffle épique. Ainsi *Les Métamorphoses* naquirent-elles témoignant par là d'une communion avec l'esprit du temps d'Auguste.

Néanmoins, cette période favorable à Ovide dans le beau monde romain sous Auguste ne tarderait point à tourner mal. On ne sait pas au juste ce qui motiva son bannissement par Auguste – l'empereur jugea-t-il que les anciennes œuvres érotiques d'Ovide avaient un ton excessivement léger et qu'elle contrariaient la morale publique ? Y eut-il des intrigues de cour ? Ovide était-il au courant de détails indiscrets concernant la vie débauchée de la petite-fille d'Auguste ? Entretint-il des liaisons avec des sectes pythagoriques vues d'un mauvais œil par la nouvelle orthodoxie religieuse⁶ ? Était-il soupçonné d'être peu favorable au tyran⁷ ? On ne sait guère. Ce qui est certain, c'est que *Les Métamorphoses* étaient à peine achevées après quinze ans de travail quand Ovide fut exilé à Tomes, site lointain sur les rives du Pont-Euxin où il décéda après avoir

⁶ DUBARRY-SODINI Christine, « Ovide et son temps », in : OVIDE, *Métamorphoses (I à IV)*, Paris : Hatier, coll. « Lire en V.O. », 1994, p. 10.

⁷ CHARPENTIER M., "Préface". In: OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduit du latin par Gros, Paris: Garnier, 1920, p. XI

laissé les *Tristia* et les *Epistulae ex Ponto*, de longues plaintes en vers sur les terres glaciales et barbares où ce raffiné méditerranéen dut passer ses dernières années.

À PROPOS DES *MÉTAMORPHOSES*

Les Métamorphoses sont un long recueil de mythes réunissant un ensemble hétéroclite de récits : certains présentent un caractère mythique, comme la description de l'âge d'or ou de la fondation de Thèbes par Cadmus ; d'autres sont imbus d'une dimension historique, comme celui de Pythagore ou de l'assassinat de César (ce dernier n'étant point exempt d'une dimension merveilleuse, César étant déifié par l'intervention de Vénus).

Le livre présente un caractère ambigu en ce qui touche son appartenance à un genre. D'une part, il s'inscrit dans la grande tradition épique gréco-romaine, surtout en ce qui concerne le schéma de versification dont fait usage Ovide : l'hexamètre dactylique, mètre d'élection d'Homère dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssee* et de Virgile dans *Les Bucoliques* et dans l'*Énéide*. Ce vers se compose de six unités rythmiques suivant le schéma ci-dessous, où _ équivaut à une syllabe longue et U à une syllabe ou brève ou longue:

- UU | - UU | - UU | - UU | - UU | - U

Dans *Les Métamorphoses*, Ovide exploite les possibilités expressives de ce vers traditionnel que les Anciens voulaient aussi vieux qu'Orphée. L'hexamètre s'y prête à peindre une gamme fort variée de sujets, soit les descriptions du décor, soit le monde intérieur troublé des personnages qui y prennent place ou les discours pathétiques où ils expriment leurs passions.

D'autre part, le ton léger de certaines des fables d'Ovide, l'intérêt pour la peinture des passions, les fréquents changements de tonalité – des passages humoristiques alternant avec d'autres plus graves, marqués par une quête de beauté visuelle et de précision dans la notation psychologique⁸ - empêchent qu'on y voie une parenté trop étroite avec les épopées d'un Homère ou d'un Virgile où tout l'accent est mis sur les exploits des héros et sur la recherche d'une signification morale et divine pour l'action humaine. A vrai dire, le poème d'Ovide peut être à plus juste titre rapproché de l'œuvre

⁸ Ibidem , p. 17.

des poètes grecs d'Alexandrie où les récits mythiques perdent toute prétention à la profondeur religieuse et éthique et deviennent un prétexte pour des jeux d'esprit et pour la mise en œuvre d'artifices littéraires élégants et frivoles⁹. On peut y même repérer un genre de poésie consacré aux métamorphoses qui comprenait des recueils aujourd'hui perdus de poètes comme Nicandre de Colophon (III^e s. av. J.-C.) et qui, à l'époque d'Ovide, commença à attirer l'attention des latins, Cicéron lui-même ayant composé un poème d'après cette mode.¹⁰ L'influence du pythagorisme, dans sa compréhension de la réalité comme changement constant et dans sa doctrine de la métempsychose, c'est-à-dire de la transmigraton de l'âme, sans doute eut-elle sa part dans le choix du thème central de cette œuvre et donna un sens d'unité philosophique à cette grande diversité de mythes¹¹.

Ovide y fit le recensement de plus de deux cents histoires venant de différentes régions du monde hellénique. Un problème de composition en ressort: comment conférer un sens d'unité, si faible soit-il, à un ensemble si disparate de mythes issus de traditions et de peuples fort divers ? L'emploi de l'hexamètre contribue, certes, à attribuer un sens d'ensemble au point de vue formel à cette collection de récits, mais c'est la récurrence de toutes sortes de transformations au long de l'œuvre qui lui sert de fil d'union. C'est-à-dire que sont associés dans un seul ensemble des récits mythiques peu apparentés entre eux par le seul fait qu'ils terminent par des métamorphoses (comme la légende d'Actéon transformé en cerf par Diane, celle d'Arachné que Pallas change en araignée, et encore l'histoire d'Écho qui devient pierre, ou celle de Narcisse lui-même qui trouve sa fin sous la forme d'une fleur). Ainsi, le choix de l'artifice de la métamorphose en tant que principe unificateur permet à Ovide de mener un double exploit : d'une part, suivant les règles de la prestigieuse tradition de la poésie épique, il peut travailler sur une grande échelle et passer en revue un intervalle monumental de l'histoire humaine (du mythe de la création du monde jusqu'à la vie d'un personnage historique, Jules César, et aux exploits d'Auguste) ; d'autre part, il lui est permis d'explorer des petits tableaux, chaque épisode pouvant être tenu pour une petite épopée au goût de Callimaque et de Théocrite, poètes grecs en vogue parmi le public élégant du temps d'Auguste¹². La seule obligation du narrateur ovidien étant de clore les épisodes

⁹ POWELL Barry P., *A Short Introduction to Classical Myth*, New Jersey: Pearson Education, 2002, p. 185.

¹⁰ DUBARRY-SODINI Christine, op. cit., p. 14-15.

¹¹ Ibidem, p. 16.

¹² Ibidem, p. 14.

par une transformation, le reste de chaque récit est dégagé de toute contrainte thématique rigide et Ovide peut y faire briller et son art exquis dans la description des paysages et son acuité dans la peinture des passions, les détails étant par là ancrés dans un mouvement d'ensemble¹³. M. Charpentier commente :

«une admirable variété de figures, de tours, d'expressions, l'art de présenter sous des formes toujours nouvelles des situations semblables, de rattacher à un même but, de faire concourir à une même fin des fables si différentes et si multipliées, de renfermer dans un même cadre des figures si diverses, telles sont les qualités qu'Ovide possède au plus haut degré, à ce degré où l'esprit est presque le génie.»¹⁴

Toutefois, la quête de cohérence interne ne se borne point à l'utilisation de l'artifice des métamorphoses. Ovide organise les événements (d'aucuns de nature mythique ; d'autres ayant un fondement historique) en ordre chronologique : du mythe de la création du monde jusqu'à César et à Auguste (*ab origine mundi ad mea tempora*, écrit-il¹⁵). Si l'on s'en tient au début du poème, Ovide semble s'être conformé à son propos. Toujours selon M. Charpentier :

« [...] en quatre cents vers environ, [il] nous conte la création du monde, tiré par une volonté divine de la masse informe du chaos, éclairé par le soleil et les astres, peuplés d'êtres vivants; celle de l'homme, né d'un germe divin; la vie primitive de l'humanité au Paradis terrestre qui fut la terre à l'âge d'or; l'insupportable arrogance de la créature, qui oblige Jupiter à anéantir par un déluge une humanité trop vite corrompue; le repeuplement, enfin, par un couple de justes, seuls épargnés, Deucalion et Pyrrha. »¹⁶

La fin de l'ouvrage suit également un ordre chronologique : à partir du XIIe livre, le récit des légendes de la guerre de Troie le conduit à celle d'Énée et des origines de Rome; de là, il raconte la vie de César et fait référence à l'empire d'Auguste. Toutefois, dans les onze livres comportant des événements mythiques situés entre le début du monde et la fondation de l'Empire romain, les épisodes ont l'apparence de s'entasser pêle-mêle. Ovide y semble plus soucieux d'accumuler le plus grand nombre possible de mythes que de les mettre dans un ordre quelconque.

¹³ POWELL Barry, op. cit., 189.

¹⁴ CHARPENTIER M., op. cit., p. XIV.

¹⁵ OVIDE apud CAMERON Alan, *Greek Mythography in the Roman World*, New York: Oxford University Press, 2004, p. 274.

¹⁶ CHAMONARD Joseph, "Introduction". In: OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduit en français par Joseph Chamonard, Paris: Garnier, coll. "Classiques", p. XVII-XVIII.

Des spécialistes ébauchent des propositions d'organisation thématique ou chronologique de l'ouvrage, y compris de la grande partie centrale comprise entre le repeuplement de la terre par Deucalion et Pyrrha et l'histoire de la fondation de Rome par Énée. Ainsi, Barry Powell pense que, après l'épisode de Deucalion et Pyrrha, la succession du mythe de Jason avant celui de Troie correspond à une chronologie conventionnelle qui faisait succéder l'épisode des Argonautes à la guerre entre les Achéens et les Troyens¹⁷. Selon Walter Ludwig, *Les Métamorphoses*, à l'instar des recueils de mythologie populaires de l'époque, comme celui de Diodorus Siculus, suivraient un schéma ternaire : elles commencent par un cycle de mythes racontant les premiers âges (les origines du monde, des dieux et des hommes), passent à un autre ensemble de récits, aussi de nature mythique (où se situent les récits des grands héros) et s'achèvent par un troisième cycle, historique celui-ci, qui comprend la création de Rome, ainsi que la vie et la mort de César¹⁸. Brooks Otis, en revanche, avance une autre division fondée sur des thèmes : « La Divine Comédie », composée des récits cosmogoniques compris dans les deux premiers livres ; « Les Dieux vengeurs », entre le troisième livre (celui qui contient l'histoire de Narcisse) et le vers 400 du livre VI ; « Le Pathos de l'amour », du vers 401 du livre VI jusqu'au onzième livre ; et finalement « Rome et l'Empereur déifié », du livre XI jusqu'à la fin du poème¹⁹. De son côté, Christine Dubarry-Sodini avance une proposition de plan en mêlant des critères chronologiques et thématiques. Elle voit une cosmogonie, dont l'exemple fut donné à Ovide par la *Théogonie* d'Hésiode, s'étendant du début de l'œuvre jusqu'à l'épisode du Déluge ; après, le plan chronologique disparaît et Ovide place des récits sur la succession des générations divines, comme celui d'Apollon aux prises avec le serpent Python, ou sur la structure de l'univers (le mythe du déplacement de la course du soleil par Phaéton, par exemple) ; dans les livres suivants, Ovide regroupe les légendes par cycles, comme celui qui va du troisième au cinquième livre, qui reprend les légendes thébaines des descendants de Cadmos ; l'ordre chronologique ne reparaitrait qu'à partir du livre XII, la guerre de Troie permettant de passer d'Énée à Romulus et de Romulus à la fondation de Rome et à l'apothéose de César²⁰. Inutile de le rappeler, nulle de ces propositions n'épuise le sujet, mais toutes mettent en évidence la complexité de l'architecture de l'ouvrage et l'abondance des mythes qu'elle recense.

¹⁷ POWELL Barry, op. cit. 185.

¹⁸ LUDWIG Walter apud CAMERON Alan, op. cit. p. 275.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ DUBARRY-SONDINI Christine, op. cit., p. 16.

Les Métamorphoses sont fondamentales pour la présence du mythe de Narcisse dans la littérature occidentale. Plutôt que la version de Conon (mythographe grec contemporain d'Ovide) dans ses *Diegeseis* et que celle de Pausanias (géographe du II^{ème} siècle ap. J.-C.)²¹, c'est la variante qu'Ovide offre de ce mythe qui servit le plus souvent de référence aux poètes et aux écrivains qui puisèrent l'inspiration dans l'histoire du berger béotien. Situé au troisième des quinze livres des *Métamorphoses*, l'épisode de Narcisse occupe 171 des 12.000 hexamètres de l'ouvrage (v. 339-510). Il s'y trouve entremêlé aux histoires d'Écho et de Tirésias, certains critiques pensant que le vrai sens du récit de Narcisse dans *Les Métamorphoses* est d'offrir une preuve de l'infaillibilité des pouvoirs de vaticination du devin aveugle²². Pour bien saisir la manière dont Ovide unit ces trois récits, j'expose ci-dessous l'intrigue de cet épisode des *Métamorphoses*.

L'INTRIGUE

Tirésias prédit à Liriope que Narcisse, le fils qu'elle enfante après son étreinte avec le fleuve Céphise, n'aura une longue existence que « si se non noverit » (v. 348).²³ La vaticination reste incomprise, mais elle se prouvera vraie. Narcisse devient un garçon dont la beauté envoûte les jeunes hommes et les jeunes filles, mais ceux-ci se voient repoussés par son orgueil.

Écho (la nymphe qui, à la suite de l'âpre châtement que lui infligea Junon – Écho la distrayait par ses histoires pendant que les amantes de Jupiter prenaient la fuite lorsque Junon les surprenait couchées auprès de son mari –, ne se sert de sa voix que pour répéter, dans une phrase, les derniers mots d'autrui) aperçoit le beau berger et s'éprend de ses belles formes. Pour autant, il lui était impossible de l'approcher, la malédiction de Junon l'astreignant à « nec priori ipsa loqui » (v. 338).²⁴ Narcisse perçoit sa présence; « Ecquis adest? », demande-t-il; « Adest »²⁵, répond la nymphe qui ne peut que redire les derniers mots de Narcisse. Finalement, elle tente de l'enlacer, mais le

²¹ PELLIZER Ezio, "Reflections, Echoes and Amorous Reciprocity: Reading Narcissus story". In: BREMMER Jay (Dir.), *Interpretations of Greek Mythology*, London: Routledge, 1990, p. 107-108.

²² KEITH Alison, « Sources and genres in Ovid's *Metamorphoses* I-V ». In: BOYD Barbara Weiden, *Brill's Companion to Ovid*, Leiden; Boston; Köln: Brill, 2002, p. 253.

²³ "s'il ne se connaît pas", p. 137. Tous les extraits traduits du latin que je cite ici sont issus de la traduction de Joseph Chamonard de la collection « Classiques Garnier » dont les données se trouvent ci-dessus.

²⁴ "ni prendre elle-même la parole première". (Ibidem).

²⁵ "N'y a-t-il pas ici quelqu'un?" – "Si, quelqu'un" (Ibidem).

garçon rejette ses avances. Dédaignée, Écho s'évade dans un bois ; le narrateur raconte que, transie de douleur, « vox atque ossa supersunt » (v. 398)²⁶. Son sort accablant s'apparente à celui des autres soupirants de Narcisse, dont l'un le maudit: « Sic amet ipse licet, sic non potiatur amato! » (v. 405)²⁷. La déesse Némésis (dans cet épisode, « Rhamnusia », v. 406, l'une de ses appellations) exauce ses prières.

Un jour que Narcisse vient assouvir sa soif auprès d'une fontaine, il voit à la surface des eaux un être d'une beauté éblouissante qui l'observe et, ignorant qu'il s'agit de son propre reflet, en tombe amoureux: « Dumque sitim cupere cupit, sitis altera crevit » (v. 415).²⁸ Il admire les

« [...] dignos Bacho, dignos et Apolline crines
Inpubesque genas, et eburnea colla, decusque
Oris, et in niveo mixtum candore ruborem. » (v. 421-423)²⁹

Quelque charmante que soit cette image que Narcisse découvre dans la fontaine, les appas qu'elle lui offre sont inatteignables, et le héros pâtit. Le chagrin qui s'empare de son cœur quand il désire ce reflet sans substance est d'autant plus blessant qu'il s'en sait séparé par une mince barrière: « Exigua prohibimur aqua » (v. 450).³⁰ Pourtant, en s'apercevant que son rire est imité par le rire de son reflet, de même que ses gestes, que les mouvements de ses lèvres ou que ses pleurs, Narcisse se rend compte que c'est sa propre perfection qu'il chérit dans la fontaine – « Iste ego sum! » (v. 463)³¹ – et que cet amour se trouve condamné:

« Quid faciam? Roger, anne rogem? Quid deinde rogabo?
Quod cupio mecum est; inopem me copia fecit.
O utinam a nostro secedere corpore possem! »³² (v. 465-467)

L'amour de soi apparaît à Narcisse comme un dilemme insoluble: l'être qu'il aime est hors de sa portée, car celui-ci n'est autre que lui-même.

²⁶ «Il ne lui reste que la voix et les os.» (Ibidem, p. 141).

²⁷ «Qu'il s'aime donc de même à son tour et de même ne puisse posséder l'objet de son amour!» (Ibidem).

²⁸ «Mais, tandis qu'il tente d'apaiser sa soif, autre soif grandit en lui» (Ibidem).

²⁹ «ses cheveux, dignes de Bacchus, dignes aussi d'Apollon, ses joues imberbes, son cou d'ivoire, sa bouche charmante, et la rougeur qui colore la blancheur de neige de son teint» (Ibidem, p. 143).

³⁰ «une mince couche d'eau est tout ce qui empêche notre union» (Ibidem, p. 145).

³¹ «Tu n'es autre que moi-même» (Ibidem).

³² « Que faire ? Être sollicité ou solliciteur ? Et que solliciter désormais ? Ce que je désire, je le porte en moi-même, mon dénûment est venu de ma richesse. Oh ! si je pouvais me dissocier de mon propre corps ! » (Ibidem).

Pris au piège de ce désir inassouissable de lui-même, il ne reste à Narcisse qu'à languir lentement en contemplant l'objet de son désir. Écho écoute ses pleurs; attendrie, la nymphe prête sa voix à ses plaintes. Ainsi expire Narcisse, avide d'une image de lui-même. Reçue aux enfers, son âme se contemple sans cesse sur les eaux du Styx, le fleuve qui trempe les domaines de Pluton.

Venues préparer le bûcher funèbre pour leur frère, les Dryades et les Naïades ne trouvent nulle trace du corps de Narcisse ; il ne reste qu'une fleur jaune, seul vestige du beau garçon qui, ayant dédaigné la passion d'autrui, n'avait chéri que son propre reflet intangible.

NARRATEUR ET NARRATION

Ovide construit son récit au passé (il relate des actions non simultanées, antérieures à la narration), quoique la gamme des temps verbaux dont il fait usage comprenne, comme le veut Nathalie Dauvois, le passé et différents emplois du présent, comme le présent de narration, le présent du discours direct et le présent didactique³³.

Il serait malaisé de déceler une règle exhaustive régissant l'usage de ces temps verbaux dans le poème d'Ovide, mais il y a de quoi avancer l'existence d'une tendance générale. Afin de dépeindre les actions, le narrateur emploie souvent le passé (sans pour autant exclure le présent de narration). C'est le cas, par exemple, du récit du châtement d'Écho (v. 359-369) où la plupart des verbes se trouvent aux temps du passé (v. 359, « erat » ; v. 360, « habebat » ; v. 362, « fecerat » ; v. 364, « tenebat » ; v. 365, « sensit »), encore que, pour évoquer la sentence finale de Junon et l'effet qu'elle a sur Écho, Ovide use d'aucuns verbes au présent (v. 368, « firmat » ; v. 369, « Ingeminat », « reportat »). Également (comme l'avance Nathalie Dauvois), des verbes aux temps du passé sont récurrents à la conclusion du récit (v. 494-509) afin de peindre l'anéantissement de Narcisse et la pitié d'Écho (voilà quelques exemples : v. 494, « vidit » ; v. 495, « Indoluit » ; v. 496, « iterabat » ; v. 498, « reddebat » ; v. 499, « fuit » ; v. 502, « submitit » ; v. 503, « clausit » ; v. 505, « spectabat »).

En revanche, pour évoquer les passions qui s'emparent des personnages, il est fréquent qu'Ovide se serve des verbes au présent (bien que, encore une fois, le passé ne

³³ DAUVOIS Nathalie, « Le traitement du mythe chez Ronsard : un exemple, Narcisse », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, volume 16, numéro 1, Paris : 1983 p. 42, consulté à l'adresse : www.persee.com le 17 juillet 2010 à 11 hrs.

soit pas totalement absent de ces passages). Un exemple parlant est le tableau des peines d'Écho suite au refus de celui qu'elle aime (v. 393-402): elle « *spretat latet silvis* » (v. 393, « Dédaignée, elle se cache dans les bois », p. 141); « *Extenuant vigiles corpus miserabile curae* » (v. 396, « Les soucis qui hantent ses veilles rongent son corps pitoyable », *ibidem*) et enfin « *vox tantum atque ossa supersunt* » (v. 398, « Il ne lui reste que la voix et les os », *ibidem*). Il s'agit d'un procédé qui conspire à peindre vivement les émotions d'Écho, le lecteur ayant accès aux souffrances de la nymphe comme si elles se déroulaient sous ses yeux. Toujours est-il que cet artifice n'est pas systématique et, pour évoquer le désir de Narcisse pour son image, le narrateur mêle un verbe au passé (v. 429, « *mersit* ») à un passage où le temps dominant est le présent (v. 415-429 : v. 415, « *cupit* », « *crevit* » ; v. 416, « *bibit* » ; v. 417, « *amat* », « *putat* », « *est* », v. 418, « *adstupet* », entre autres).

Comme je l'ai signalé ci-dessus, en suivant Nathalie Dauvois, le présent apparaît également dans le discours direct des personnages. Il en est ainsi dans le dialogue entre Narcisse et Écho (v. 379- 392 : v. 380, « *adest* » ; v. 384, « *fuis* », v. 391, « *sit* », ce dernier étant au subjonctif) où il se mêle à d'autres modes dont l'impératif (v. 382, « *veni* » ; v. 386, « *coeamus* » ; v. 390, « *aufer* ») et à d'autres temps tels que le futur (v. 391, « *emoriar* ») et dans le monologue où Narcisse exprime son désir pour la belle figure qu'il contemple dans la source (dont les exemples suivants : v. 446, « *placet* », « *video* » ; v. 447, « *invenio* », « *tenet* » ; v. 448, « *separat* » ; v. 450, « *prohibemur* »). Nathalie Dauvois avance aussi l'existence d'un présent didactique dont elle cite un emploi (v. 432, « *Credule, qui frustra simulacra fugacia captas ?* »³⁴) et qui, me semble-t-il d'après cet exemple, relève des interventions du narrateur commentant et jugeant les actions du héros (le passage qui s'étend du vers 432 au vers 436 est représentative de ce procédé, comme le prouvent les verbes « *petis* », « *amas* », « *perdes* », v. 433 ; « *est* », v. 434 ; « *habet* », « *manet* », v. 435). Outre ces usages, on pourrait citer également les passages où le narrateur développe des analogies, comme lorsque celui-ci compare la poitrine blessée de Narcisse à une pomme à demi rose (v. 483-485 : v. 483 « *solent* » ; v. 484, « *rubent* »).

S'agissant du type de narrateur, nous avons affaire ici à un narrateur extradiégétique, une voix sans nom ni identité qui ne se confond point avec celle des actants, mais qui se trouve en état de dépeindre et le décor et les mouvements d'âme qui les animent de manière à fournir au lecteur les renseignements nécessaires sans se

³⁴ *Ibidem*, p. 49.

restreindre à la vision d'un personnage. Les descriptions de lieux qu'il compose – où, d'ailleurs, l'art d'Ovide accomplit ses plus superbes réussites dans *Les Métamorphoses*; il suffit de rappeler la mémorable peinture de la grotte du Sommeil au Livre XI – sont riches en éléments évocateurs, comme c'est le cas de la source qui est vierge du contact de tout homme, animal ou arbre (v. 407-410).

Les références aux états d'âme sont aussi assez recherchées. Ceux-ci se rapportent surtout à la violence des passions; pour les fixer, foisonnent sous la plume d'Ovide des métaphores empruntées aux domaines du feu et de la chaleur afin de conférer de la vivacité aux sentiments éprouvés par les personnages à la suite du premier contact avec les êtres qu'ils aiment, d'ordinaire par le regard. Ainsi, le reflet sur les eaux « uritor » (« embrase », v. 430) Narcisse de désir et le coup de foudre qui frappe Écho dès sa rencontre avec le garçon est décrit par le narrateur avec des images renvoyant également à des flammes ou à des torches:

« Quoque magis sequitur, flamma propiore calescit,
Non aliter quam cum summis circumlita taedis
Admontam rapiunt vivacia sulphura flammam. » (v. 372-374)³⁵

Malgré cela, il faut souligner qu'une partie importante du portrait des passions de Narcisse est fait par son propre discours, Ovide réservant 31 hexamètres (v. 442-473) à un soliloque où le jeune berger se rend peu à peu compte que le garçon qu'il désire ardemment n'est autre que lui-même et que cet amour, plutôt qu'une promesse de bonheur, n'est qu'un dilemme insoluble. L'intensification de l'effet dramatique que procure ce procédé est remarquable, notamment après le moment où Narcisse identifie l'être qu'il chérit : c'est par les termes du héros que le lecteur prend connaissance que c'est son propre reflet que le berger adore : « Quod cupio mecum est; inopem me copia fecit./ O utinam a nostro scedere corpore possem! » (v. 466-467).³⁶

De même que le narrateur balzacien, indéfini et anonyme mais souvent prêt à juger les actions des êtres dont il tient les ficelles, dans la variante ovidienne du mythe de Narcisse, le narrateur apparaît pour considérer le conflit du héros. Cette interférence peut se produire au moyen d'un qualificatif adressé à un personnage: au vers 425, par

³⁵ « Plus se prolonge la poursuite, plus elle s'échauffe à la chaleur plus proche de cette flamme, tout de même que le soufre sensible dont on enduit l'extrémité des torches brûle à l'approche du feu. » (Ibidem, p. 139).

³⁶ « Ce que je désire, je le porte en moi-même, mon dénuement est venu de ma richesse. Oh! Si je pouvais me dissocier de mon propre corps! » (Ibidem, p. 145).

exemple, le narrateur se réfère à Narcisse comme « inprudens » (« ignorant ») et au vers 432, « credule » (« crédule,»). Il en va de même lorsqu'il qualifie de « justis » (v. 406, « justes ») la malédiction prononcée par le soupirant méprisé qui veut se venger de la froideur de Narcisse.

Cette apparition est encore plus flagrante au cours des vers suivants, quand il interpelle Narcisse directement :

« Credule, quid frustra simulacra fugacia captas?
 Quod petis, est nusquam. Quod amas, avertere, perdes
 Ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est;
 Nil habet ista sui. Tecum venitque manetque;
 Tecum discedet, si tu discedere possis.” (v. 432-436):³⁷

On est en droit de voir dans ce procédé une tentative d'évoquer vivement le tableau de la souffrance de Narcisse par l'attendrissement du narrateur qui, touché par l'angoisse du jeune garçon, tente en vain de le persuader de briser l'enchantement qui le tient captif.

En outre, *Les Métamorphoses* possédant des racines mythologiques en commun avec la tragédie grecque, il y a de quoi présumer que cette apparition du narrateur trouve son parallèle dans le rôle que joue le chœur dans le déroulement de l'action dans les drames antiques. Ces irruptions du chœur (qui fait des commentaires, des jugements et des exhortations) mettent à nu les valeurs et les appréciations de la *polis* concernant la lutte morale du protagoniste et consistent, d'après Jean-Pierre Vernant, dans l'un des deux composants de la tragédie:

« [...] de um lado, o coro, personagem coletiva e anônima encarnada por um colégio oficial de cidadãos cujo papel é exprimir em seus temores, em suas esperanças, em suas interrogações e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade; de outro lado, vivida por um ator profissional, a personagem individualizada cuja ação constitui o centro do drama [...]. »³⁸

N'est-ce pas le cas ici? Le narrateur ne représente-t-il pas cette voix collective qui juge moralement l'action des personnages (en l'espèce, Narcisse)? Il y a lieu de le croire du

³⁷ “Crédule enfant, à quoi bon ces vains efforts pour saisir une fugitive apparence? L'objet de ton désir n'existe pas! Celui de ton amour, détourne-toi, et tu le feras disparaître. Cette ombre que tu vois, c'est le reflet de ton image. Elle n'est rien par elle-même, c'est avec toi qu'elle est apparue, qu'elle persiste, et ton départ la dissiperait, si tu avais le courage de partir!” (Ibidem, p. 143).

³⁸ VERNANT Jean-Pierre VIDAL-NAQUET Pierre, “Tensões e ambigüidades na tragédia grega”, *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Traduzido do francês por Ana Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia e Maria da Conceição M. Cavalcante. São Paulo: Perspectiva, col. “Estudos”, 2008, p. 12.

fait que l'objectivité du narrateur omniscient établit une distance considérable entre lui et le personnage, distance qui renforce le caractère exemplaire du sort de Narcisse: il n'y a guère de communication et de complicité entre le narrateur et le héros. Quand se brise temporairement cet isolement par les irruptions de celui-là, elles servent à mettre en relief la cruauté du sort qui frappe Narcisse et, donc, la dimension édifiante du mythe.

LE TEMPS ET L'ESPACE

La seule coordonnée temporelle informée par Ovide est l'âge de Narcisse: 16 ans (« Namque ter ad quinos unum Cephisius annum/ Addiderat »³⁹, v. 352). Les épisodes s'y disposent en ordre chronologique au cours d'une durée de 16 ans et neuf mois: d'abord, l'enlèvement de Liriopé par Céphise et l'enfant dont elle en accouche; ensuite, la prédiction de l'infortune du garçon par Tirésias; la passion d'Écho pour la belle figure du berger béotien et le dédain avec lequel il reçoit ses avances (l'apparition d'Écho est la seule occasion pour un retour en arrière dans cette organisation chronologique: l'explication de sa punition par Junon); finalement, l'amour malheureux de Narcisse et son trépas. Cette déraison ne le frappe point d'un seul coup; elle se déroule de manière plutôt progressive: d'abord la découverte par Narcisse d'un beau garçon dont il ignore le nom qui le guette du dedans de la source et dont il tombe amoureux (v. 425); ensuite, le dévoilement de l'identité de son bien-aimé (v. 463) et la découverte du caractère impossible de cet amour (v. 465-468) qui finit par anéantir le héros.

Quoique nous sachions l'âge de Narcisse, nous n'avons accès à nulle information détaillée à l'égard de l'époque où se passe son histoire. Sa localisation dans *Les Métamorphoses* ne nous aide guère, l'ouvrage recouvrant une durée très longue (c'est-à-dire un intervalle qui va du mythe de l'origine de l'univers jusqu'à Jules César et à Auguste, deux personnages majeurs de l'histoire romaine) et les épisodes compris entre ces deux extrêmes s'enchaînant pêle-mêle.

En revanche, si l'épisode de Narcisse est dépourvu de localisation dans la durée historique, les indications spatiales et les descriptions de lieux y abondent. Le premier vers donne à connaître sa localisation géographique : Tirésias est fort célèbre « per Aonias urbes » (v. 339, « à travers les villes d'Aonie »). Les habitants d'Aonie (dont le nom dérive du roi Aon, fils de Neptune) étaient, d'après la tradition, les ancêtres des

³⁹ «Car le fils de Céphise avait à trois lustres ajouté une année», ibidem, p. 137.

natifs de la Béotie,⁴⁰ région de la Grèce centrale où vivait une importante population rustique. La paternité de Narcisse renvoie également au territoire béotien : le Céphise, père de Narcisse et l'un des six fleuves de même nom cités par Strabon, géographe grec, traversait les terres de la Béotie et était le plus connu des six⁴¹. Les références à cette contrée ne sont point sans raison: la légende de Narcisse est de source béotienne. D'après Pausanias, géographe grec du II^e siècle ap. J.-C., on y montrait aux visiteurs la fontaine qui lui servit de miroir.⁴²

À l'arrière-fond de l'action, domine un décor bucolique. Écho voit Narcisse pour la première fois « *trepidus agitatem in retia cervos* » (v. 356),⁴³ activité de garçon éduqué en milieu campagnard, et « *per devia rura vagantem* » (v. 370),⁴⁴ une référence explicite à sa vie rurale. Il en va de même pour la fontaine; Ovide la dit pure du contact avec les éléments qui l'entourent:

« *Quem neque pastores neque pastae monte capellae
Contingerant aliudve pecus, quem nulla volucris
Nec fera turbarat nec lapsus arbore ramus.* » (v. 408-410)⁴⁵

Voici un cadre rustique assez évocateur, avec des bergers paissant leurs chèvres, des rameaux qu'une brise berce paisiblement sur une source tranquille, décor dont une longue tradition artistique postérieure saura garder le souvenir, les tableaux de Nicolas Poussin et du préraphaélite John William Waterhouse qui portent sur le même sujet en étant la preuve.

Les forêts sont aussi un élément décoratif d'importance. Dans sa détresse, c'est à elles que Narcisse se dirige:

« *'Ecquis, io silvae, crudelius' inquit 'amavit?
Scitis enim et multis latebra opportuna fuistis.
Ecquem, cum vestrae tot agantur saecula vitae,
Qui sic tabuerit, longo meministis in aevo?'* » (v. 442-445)⁴⁶

⁴⁰ ⁴⁰ CHAMONARD Joseph, op. cit., « Note 165 », p. 393.

⁴¹ Ibidem, « Note 43 », p. 379.

⁴² Ibidem, « Note 767 », p. 393.

⁴³ « *chassa[nt] vers ses filets les cerfs apeurés* » (Ibidem, p. 137).

⁴⁴ « *errant à l'aventure dans la campagne* » (Ibidem).

⁴⁵ « *que ni les bergers, ni les chèvres qu'ils paissaient sur la montagne, ni nul autre bétail n'avait jamais approchée, que n'avait troublée nul oiseau, nulle bête sauvage, nul rameau tombé d'un arbre* » (Ibidem, p. 141).

⁴⁶ « *Personne, ô forêts, dit-il, éprouva-t-il jamais plus cruellement l'amour? Car vous le savez, et pour nombre d'amants vous fûtes un opportun refuge. En est-il un puisque depuis tant de siècles se prolonge votre existence, qu'au cours de cette longue durée vous vous rappeliez avoir langui comme moi?* » (Ibidem, p. 143).

Il s'agit là d'un traitement spécial de l'espace. Ovide explore son effet psychologique sur le jeune berger: les arbres de la forêt ne répondent point à ses clameurs et gardent leur impassibilité séculaire envers les tragédies humaines, ce qui contraste avec le désarroi déchirant de Narcisse qui sait dorénavant qu'il lui sera impossible de s'unir à son reflet.

S'il est bien vrai que Narcisse s'adresse aux arbres lorsque la détresse s'empare de son coeur, il n'en demeure pas moins que c'est la figure d'Écho qui surgit liée de plus près aux forêts. Amoureuse, elle s'y cache pour admirer Narcisse à la dérobée; puis, elle en sort pour tenter de l'enlacer et, une fois refoulée, revient parmi les rameaux en languissant de la souffrance amoureuse qui consomme sa chair et qui n'épargne que sa voix.

L'organisation des espaces est chargée d'une importante dimension symbolique, notamment le rapport entre les alentours de la source et la surface de ses eaux. C'est cet espace pur, inviolé par nul berger, chèvre ou rameau, qui reçoit le reflet de Narcisse et lui révèle sa beauté fulgurante. Il s'agit donc d'un espace associé à un objet d'amour illusoire, car n'existant que sur le miroir de la fontaine. Il s'oppose aux rives où se trouve Narcisse, espace réel où la tendresse d'autrui, bien que possible, ne lui est guère satisfaisant. Le souhait du héros est de faire communiquer ces deux espaces, de manière que son reflet passe de l'espace du leurre (la source) vers celui du réel (les rives) afin de rendre possible l'étreinte avec l'être désiré ; c'est pour cela qu'il ordonne à celui-ci de sortir de la fontaine (« Quisquis es, huc exi! », v. 454⁴⁷). Pourtant, cette tentative demeure vouée à l'échec étant donné la différence inconciliable entre la nature de ces deux espaces opposés qui représentent l'illusion et la réalité. Narcisse, déçu, conclut que la barrière qui le sépare de son bien-aimé ne consiste ni en montagnes, ni en longues distances, mais seulement en une mince couche d'eau (« Exigua prohibimur aqua », v. 450). Partagé entre la violence de sa passion et l'impossibilité de la réaliser par la mise en contact de ces deux espaces, Narcisse périt. Pour souligner l'attachement de Narcisse à la fontaine, Ovide ne se garde point d'employer des artifices artistiques d'un goût douteux; c'est le cas de la scène dépeignant Narcisse aux enfers où il s'admire sur les eaux du Styx. C'est, alors, dans l'opposition irréductible entre la source et l'espace environnant, entre le reflet et le héros qui brûle de ne point pouvoir le toucher, que se joue le sort de Narcisse.

⁴⁷ «Qui que tu sois, sors, viens!» (ibidem, p. 145)

LES PERSONNAGES

Parmi les personnages qu'Ovide met en scène, quelques-uns présentent un intérêt limité pour cette étude. C'est le cas de Tirésias, des Dryades et des Naiades. S'il est bien vrai que, comme le soulignent certains spécialistes, tout l'épisode de Narcisse peut être tenu pour un exemple du pouvoir de vaticination de Tirésias et que sa prédiction (v. 348) joue le rôle d'un élément de passage entre la partie antérieure de l'œuvre (qui porte sur sa transformation en devin aveugle) et le récit de Narcisse proprement dit, il n'en demeure pas moins que le voyant thébain n'a pas une fonction considérable dans le déroulement du récit. Il en va de même pour les Dryades et les Naiades dont l'apparition à la fin de l'épisode : serait leur présence-t-elle un prétexte dont use le narrateur pour donner à connaître la transformation de Narcisse en fleur (v. 505-510) ?

Figure qui domine le texte, Narcisse est dépeint en détail par Ovide. Nous connaissons son âge: 16 ans (v. 351), ainsi que ses attraits : ses « lumnas » (v. 420, « ses yeux ») comparés à des « sidus » (Ibidem, « astres »), les « dignos Baccho, dignos et Apolline crines » (v. 421, « ses cheveux, dignes de Bacchus, et dignes aussi d'Apollon », p. 143), ses « inpubesque genas » (v. 422, « ses joues imberbes », Ibidem), son « eburnea colla » (Ibidem, « son cou d'ivoire », Ibidem), son « decus [...] oris » (v. 422-423, « sa bouche charmante »). De même, des indications éparses nous permettent de dresser une ébauche de son monde intérieur, caractérisé par la conscience de sa propre merveille, certitude qui le mène à mépriser Écho et ses autres amoureux et à utiliser l'amour d'autrui comme preuve de sa beauté pour essayer de vaincre l'indifférence de son reflet: « Certe nec forma nec aetas/ Est mea quam fugias, et amarunt me quoque nymphae » (v. 455-456, « Certes, je ne suis ni d'un air ni d'un âge à te faire fuir! Des nymphes m'ont aimé [...] », p. 145).

Reste la foule des admirateurs méprisés de Narcisse, dont Écho. Tandis que le berger se définit comme hostile à l'amour d'autrui, le but de ses soupirants est de fléchir sa fierté et de se faire aimer par le bel indifférent. Ayant échoué, l'un de ces malheureux demande à être vengé ; Némésis accède à ses prières et inspire à Narcisse la passion par laquelle il périt. Ainsi les personnages du récit se divisent-ils en deux groupes évidemment opposés: d'une part, Narcisse seul, avec son désir d'un amour indépendant de l'autre, d'autre part, Écho et ses compagnons de défaite, aidés, dans leur vengeance,

par la déesse Némésis (entité divine rattachée à l'ordre moral qui protégeait, entre autres, les amants méprisés⁴⁸).

Le rapport entre Narcisse et Écho et celui entre Narcisse et son propre reflet sont construits sur des parallèles qui méritent un examen attentif. Ces parallélismes peuvent être repérés soit au niveau des dialogues, soit au niveau des actions. Des symétries de la sorte font l'essentiel de la rencontre d'Écho avec Narcisse, leur conversation – si l'on peut ainsi la nommer – consistant en un échange de mots où Écho ne fait que répéter les bouts de phrase du jeune berger, procédé exploité adroitement par Ovide pour exprimer l'horreur que l'amour d'autrui fait à Narcisse (« Ante [...]emoriar, quam sit tibi copia nostri »⁴⁹, s'écrie-t-il au vers 391 lorsqu'il s'aperçoit de la présence d'Écho qui lui fait la cour) et le désir ardent de la nymphe qui, à chaque refus de Narcisse, ne peut que réaffirmer l'aveu de son amour (« Sit tibi copia nostri! »,⁵⁰ v. 392, répète-t-elle en réponse), chaque mot final qui échappe aux lèvres de Narcisse gagnant ironiquement une signification contraire lorsqu'il est répété par la nymphe.

D'autres parallèles marquent également le rapport entre Narcisse et son reflet; en se contemplant sur la source, il remarque que « Cumque ego porrexi tibi bracchia, porrigis ultro/ Cum risi, arrides »⁵¹ (v. 458-459), constructions où les mêmes verbes (« porrigo » et « ridere ») sont répétés et employés en parallèle pour dépeindre les actions de Narcisse et celles de son reflet. Les deux constructions citées ci-dessus signalent une ressemblance capitale entre Écho et le reflet du jeune homme: tous deux ne sont capables que de renvoyer à Narcisse des aspects de son propre être, ses mots (Écho) et son image (le reflet).

Alors, face à une similitude si essentielle entre la nymphe et le reflet, d'où vient qu'Écho échoue à se faire aimer tandis que Narcisse voue une passion tenace à l'être qu'il contemple sur les eaux? Bien qu'elle ne manifeste que la voix venant d'autrui, Écho n'est point déglagée d'altérité; son désir impérieux pour le jeune homme établit une différence entre son *moi* et celui de Narcisse: elle languit après ce qui n'est point elle-même. En revanche, le reflet de Narcisse est pure surface. Son cœur n'abrite aucune passion; entre lui et le jeune homme réel, il n'y a nulle différence. L'image de Narcisse n'est qu'une façade vide qui, par sa propre absence d'altérité, s'offre à lui comme un

⁴⁸ COMMELIN Pierre, "As Fúrias, ou Eumênides, ou Erínias", *Mitologia grega e romana*, traduzido do francês por Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 196-198.

⁴⁹ "Je mourrai, dit-il, avant que tu n'uses de moi à ton gré!" (op. cit., p. 141).

⁵⁰ "Use de moi à ton gré!" (Ibidem).

⁵¹ "quand je te tends les bras, tu me les tends de ton côté; à mon sourire répond ton sourire" (Ibidem, p. 145)

mirage d'amour parfait, complet en soi-même, d'où le charme tyrannique qu'il exerce sur le berger.

Pourtant, justement à cause de sa vacuité, ce mirage est toujours hors de portée; il ne peut que recevoir l'amour d'autrui, jamais aimer en retour, ce qui ajourne sans cesse sa possession par Narcisse. À partir de ce fait, se crée une nouvelle symétrie, maintenant entre Narcisse lui-même et Écho: de même que la passion de la nymphe se heurte à la froideur de Narcisse, l'amour du berger pour son image est condamné perpétuellement à l'échec. Cette symétrie est d'autant plus évidente qu'Ovide assigne aux deux personnages un destin semblable : dans les passages dépeignant leur destruction à la suite du ravage qu'exerce dans leurs âmes la violence de la passion frustrée (v. 397-399 pour Écho; v. 491-494 pour Narcisse), Ovide dépeint l'affaiblissement progressif de leurs corps jusqu'au moment où, épuisés, il ne reste plus rien de leur chair, réduite à un état inhumain (les os de la nymphe prenant l'apparence de la pierre et le corps de Narcisse devenant une fleur).

QUELQUES CONSIDÉRATIONS D'ENSEMBLE

L'épisode de Narcisse dans *Les Métamorphoses* est étroitement lié à la structure du poème d'Ovide, l'histoire du Béotien faisant partie du cycle des légendes thébaines qui s'étend du troisième au cinquième livre de l'ouvrage⁵² et constituant, selon Alison Keith, une démonstration du pouvoir de vaticination de Tirésias⁵³. Cet épisode répond aussi à une tendance majeure des *Métamorphoses*. Comme l'avance Barry Powell, un dessein édifiant n'est point étranger à ce poème, les trépas des héros d'Ovide représentant le châtement des fautes qu'ils incarnent⁵⁴.

L'histoire de Narcisse est tout à fait en accord avec cette tendance. Par son insensibilité envers l'amour qu'on lui voue, il est puni par Némésis (divinité qui veille, je le répète, au châtement des amants dédaignés⁵⁵) qui lui inspire une passion irréalisable pour son propre reflet. On est en droit de voir Narcisse comme une personnification de l'indifférence, du mépris pour l'amour d'autrui, son anéantissement et sa transformation en fleur étant la punition de la transgression de l'ordre moral que représente sa froideur

⁵² Voir DUBARRY-SONDINI Christine, op. cit., p. 16..

⁵³ KEITH Alison, « Sources and genres in Ovid's *Metamorphoses* I-V ». In: BOYD Barbara Weiden, *Brill's Companion to Ovid*, Leiden; Boston; Köln: Brill, 2002, p. 253.

⁵⁴ POWELL Barry B., op. cit., p. 188.

⁵⁵ COMMELIN Pierre, "As Fúrias, ou Eumênides, ou Erínias", *Mitologia grega e romana*, traduzido do francês por Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 196-198.

démesurée. Le profil de Narcisse est alors celui d'un condamné, d'un être dont le comportement fautif entraîne à juste titre la sanction divine (ce dont fait montre le terme « justis », c'est-à-dire « juste », adjectif par lequel le narrateur caractérise la malediction lancée par le soupirant malheureux au vers 406). C'est sans doute comme une manifestation de la punition divine que l'on peut comprendre la ressemblance du trépas de Narcisse et celui d'Écho : le mépris du héros pour Écho qui provoque la mort de la nymphe et sa transformation en pierre (c'est-à-dire la réduction de son corps à un état inhumain) est expié par une affliction pareille à celle que le héros a causée (rappelons que Narcisse, à l'instar d'Écho, languit en pure perte après l'objet de son désir et, toujours à l'égal de cette nymphe, perd ses caractéristiques humaines lorsque son corps est changé en fleur).

CHAPITRE II

QUELQUES APPARITIONS DU MYTHE DE NARCISSE DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DU MOYEN ÂGE AU XIXÈME SIÈCLE

« Narcisse : [...] II. *Littér.* Homme qui se contemple, s'admire ». « Narcissisme : 1. *Cour.* Admiration de soi-même, attention exclusive portée à soi. Égotisme. 2. *Psychan.* Fixation affective à soi-même ». Dans ces deux définitions issues du *Petit Robert*, nous pouvons avoir une brève notion des usages les plus répandus des substantifs « narcissisme » ou « narcissisme » à notre époque : dans le langage courant, leur sens n'est point univoque, le mot pouvant renvoyer ou bien à la vanité, à l'admiration d'un homme pour son allure, pour son apparence, ou bien désigner l'individu tourné vers soi-même et vers ses propres intérêts, une signification pas éloignée du mot « égotisme » ; dans le jargon des psychanalystes, en revanche, le « narcissisme » est un terme technique renvoyant à une « [f]ixation affective à soi-même », comme le résume le *Petit Robert*⁵⁶.

Dans le domaine de l'art, il faut faire ressortir la fascination qu'exerce ce mythe auprès de quelques créateurs de notre temps : de Salvador Dali à Rafael Monegas, nombreux furent les peintres du XXème siècle à se pencher sur ce sujet, et des poètes aussi divers que le Nord-Américain William Carlos Williams, l'Espagnol Manuel Machado et la Brésilienne Dora Ferreira da Silva portèrent aussi leur intérêt à l'histoire du berger épris de son reflet.

Reste que le long parcours du mythe de Narcisse avant le XXe siècle est souvent méconnu du grand public. Même les spécialistes ignorent force détails concernant l'histoire du Béotien. On ne connaît point sa genèse⁵⁷ ; les hypothèses sur l'étymologie du nom « Narcisse » sont hasardeuses. On sait que la forme latine « Narcissus » découle du grec « Narkissos » dont le suffixe « -issus » est de source crétoise⁵⁸ ; cependant, cela ne jette guère de lumière sur la signification même du mot. Ce qui est sûr, c'est que le

⁵⁶ *Nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Nouvelle édition remaniée et amplifiée du *Petit Robert* par Paul Robert, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris : Le Robert, 2008, p. 1670.

⁵⁷ FAURE-YVES Alain, « Narcisse », in : BRUNEL Pierre, *Dictionnaires des mythes littéraires*, Monaco : Éditions du Rocher, 1988, p. 1071.

⁵⁸ GRAVES Robert, « Narciso », *Los mitos gregos*, parte 1. Traduit de l'anglais en l'espagnol par Luís Echavarrí. Madrid: Alianza, 1985, p. 87.

nom « Narcisse » renvoie également à une fleur rattachée au mythe de Perséphone : c'est pendant qu'elle cueillait des narcisses que Hadès, le dieu du monde des morts, l'enleva⁵⁹.

Le mythe de Narcisse connu de nombreuses variations dans le monde antique. Dans *Diegesis* (en français, *Récits*), recueil de mythes de Conon, ce mythographe grec du I^{er} siècle av. J.-C., compila une version de l'histoire selon laquelle Narcisse est maudit par Ameinias, l'un des ses soupirants, qui se suicide avec un glaive, cadeau du bel indifférent ; à la suite de sa mort, Narcisse tombe amoureux de sa propre image et, à l'exemple de son amoureux, se tue. Pausanias, géographe grec du II^{ème} siècle ap. J.-C., jugeant peu probable qu'un homme désire un reflet sans s'apercevoir qu'il s'agit du sien, présenta une version rationalisée de la fable de Narcisse : celui-ci, épris de sa sœur jumelle, la perd à la fleur de l'âge et ne trouve une consolation que dans une source sur laquelle il contemple le reflet d'un visage ; quoiqu'en sachant qu'il s'agit du sien, il se persuade de le prendre pour celui de sa sœur afin de soulager sa peine.⁶⁰

Malgré l'existence de ces autres version, c'est le récit d'Ovide (analysé dans le chapitre précédent) qui, d'ordinaire, a servi d'inspiration aux diverses versions jalonnant le long parcours du mythe de Narcisse dans la littérature française. C'est sur cette trajectoire que porte le présent chapitre dans lequel je recense et j'analyse quelques-uns des moments les plus significatifs du mythe de Narcisse dans les lettres de France. Il commence au Moyen Âge par le *Lai de Narcisse* et le *Roman de la Rose*, passe par la Renaissance (chez Maurice Scève et Pierre de Ronsard) et par le XVII^{ème} siècle français (chez Tristan l'Hermitte, Cyrano de Bergerac, les précieux et La Fontaine) ; vient ensuite le Siècle des Lumières (chez Rousseau et Malfilâtre) et, finalement, le XIX^{ème} siècle, période féconde en œuvres littéraires portant sur le mythe de Narcisse, comme celles d'André Gide, de Jean Lorrain et de Henri de Régnier, en plus des poèmes que Paul Valéry lui a consacrés⁶¹.

⁵⁹ Sans indication d'auteur, *New Larousse Encyclopaedia of Mythology*, New York: Crescent Books, 1987, p. 170.

⁶⁰ Pour une analyse détaillée de ces deux mythes, voir PELLIZER Enzo, « Reflections, Echoes and Amorous Reciprocity: On Reading the Narcissus Story », traduit de l'italien en anglais par Diana Crampton, in : BREMMER Jen (Dir.), *Interpretations of Greek Mythology*, Londres : Routledge, 1987, p. 105-120.

⁶¹ Les deux principales sources pour le recensement des œuvres littéraires dont je me suis servi sont : FAURE-YVES Alain, « Narcisse », in : BRUNEL Pierre, *Dictionnaires des mythes littéraires*, Monaco : Éditions du Rocher, 1988, p. 1071-1074 (où sont mentionnés le *Lai de Narcisse* et le *Roman de la Rose*, en plus des œuvres de Cyrano de Bergerac, de Jean-Jacques Rousseau, de Malfilâtre, d'André Gide et de Paul Valéry) et le site : <http://www.amaryllidaceae.org/mythe/narkissos.htm> (on peut y trouver une liste d'œuvres littéraires portant sur le mythe de Narcisse où, en plus de celles citées également dans le

NARCISSE AU MOYEN ÂGE FRANÇAIS : L'AMOUR ET L'ORGUEIL

Le mythe de Narcisse fait son entrée dans la littérature française au Moyen Âge, plus précisément au XII^{ème} siècle. Le *Lai de Narcisse*, dont l'auteur demeure inconnu, est la première manifestation importante dans la période médiévale de l'histoire du jeune garçon épris de lui-même et la seule où Narcisse figure en tant que protagoniste. Dans, par exemple, *Le Roman de la Rose* (XIII^{ème} siècle) de Guillaume de Lorris et de Jean de Meun, ainsi que dans *l'Epistre Othea* (XV^{ème} siècle) de Christine de Pizan, le mythe de Narcisse ne constitue qu'un épisode adjacent, ne comptant que 25 lignes dans le texte de Christine de Pizan et présent seulement dans les chants X, XI et XII du poème du XIII^{ème} siècle. Au surplus, il apparaît dans d'autres textes médiévaux tels que *l'Ovide moralisé*, du début du XIV^{ème} siècle, et le *Livre des Eschez amoureux moralisés*, d'Evrard de Conty, à la fin du même siècle, mais son rôle n'y est point non plus celui de protagoniste.⁶²

Pour Émanuèle Baumgartner, les lectures médiévales du mythe de Narcisse en France « relèvent toutes, à des profondeurs diverses, de la moralisation, au sens médiéval du terme bien entendu, d'une recherche de l'*utilitas*, de l'exemplarité au premier degré, bien étrangère au poète latin [Ovide] ». À quoi renvoie précisément ce « sens médiéval » du terme « *utilitas* »⁶³? Le texte de Baumgartner ne nous donne guère d'indices permettant de le préciser, mais il est sûr que le poème d'Ovide est imbu d'une dimension morale évidente.

Les écrivains français du Moyen Âge trouvent dans Narcisse une « figure condamnable »⁶⁴. Nous le verrons dans deux textes de cette période : *Le Lai de Narcisse*, la première version du mythe élaborée en langue française, et *Le Roman de la Rose*, œuvre cardinale de la littérature du Moyen Âge qui connut un vif intérêt du public

dictionnaire de Brunel, sont référés les textes de Tristan l'Hermitte, des précieux, de Jean Lorrain et de Henri de Régnier).

S'agissant des textes, quand je ne les ai pas trouvés dans ma bibliothèque personnelle, dans celle de mon directeur de recherche ou dans les universités de Porto Alegre, j'ai fait appel à « Gallica », le site de la Bibliothèque nationale de France (adresse : <http://gallica.bnf.fr>), à « Gutenberg Project » (site dont l'adresse est www.gutenberg.org) et à « Poésie française », grand archive numérique de poésie en langue française (adresse : <http://poesie.webnet.fr>), en plus des moteurs de recherche comme Yahoo France (adresse : www.yahoo.fr) et Google (www.google.com).

⁶² Je dois ces informations à BAUMGARTNER Emmanuèle, « Narcisse à la fontaine : du 'conte' à 'l'exemple' », *Cahiers de recherches médiévales*, 9, 2002, [En ligne], mis en ligne le 05 janvier 2007. URL : <http://crm.revues.org/index70.html>. Consulté le 13 mars 2009. Ibidem.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem.

de son temps et qui laissa son empreinte sur un grand nombre de textes ultérieurs, étant traduite en plusieurs langues, entre autres en anglais par Chaucer (*The Romaunt of the Rose*).

Ces deux poèmes français, surtout le *Lai de Narcisse*, prennent comme point de départ le texte présent dans *Les Métamorphoses*, mais ils y introduisent ou en altèrent nombre d'éléments. C'est sur ces changements que l'on va se pencher ci-dessous.

Le *Lai de Narcisse*

Le *Lai de Narcisse*⁶⁵ fut probablement composé en 1160, ce qui l'insère dans la période dite classique de la littérature française médiévale (1155-1170), quand une série de poèmes comme *Éneas*, *Roman de Troie* et *Piramus et Tisbé* furent élaborés sous l'inspiration de la mythologie gréco-romaine.⁶⁶ Il s'ouvre par un prologue de teneur moralisatrice où le poète anonyme annonce les dangers de l'amour, le récit commence à Thèbes, avec la vaticination de Tirésias sur la courte vie qu'aurait le petit Narcisse si jamais il se regardait, augure dont se moque la mère de l'enfant. Le garçon comptant quinze ans d'âge et devenu un prodige de beauté, Dané, la fille du roi, le voit qui revient de la chasse. L'allure de Narcisse l'embrase immédiatement, et elle passe une nuit blanche à penser à lui. Avec les premiers rayons du soleil, Dané s'accoude à la fenêtre de sa chambre et le cherche des yeux dans la forêt; lorsqu'il y apparaît, un nouveau trouble lui agite l'esprit. Pourtant, ce n'est que le lendemain matin qu'elle trouve le courage d'approcher le jeune garçon, qui lui est insensible: il la repousse et s'en va sans la laisser achever son discours. Dané, outragée, demande à Vénus et à son fils de la venger. La vengeance ne tarde point: un jour que Narcisse poursuivait un cerf, il trouve une fontaine où apaiser sa soif dévorante; il ne se reconnaît pas dans le reflet qu'il voit sur les eaux et en tombe amoureux, fasciné par sa propre beauté qu'il prend pour celle d'une « fee de mer » (v. 651). Cette passion sans issue le consume, et Narcisse, agonisant, tombe par terre. Dané, guidée par Amour qui voulait lui faire apprécier son triomphe, le retrouve aux bords de la fontaine; il essaye de la supplier de lui pardonner,

⁶⁵ Sans indication d'auteur, *Narcisse et Dané*, traduit en anglais par Penny Eley, Liverpool: The University of Liverpool Press, coll. "Liverpool Online Serie", 2002. Consulté à l'adresse: <http://www.liv.ac.uk/www/french/LOS/> le 13 mars 2009.

Comme l'informe Penny Eley, le manuscrit de ce poème ne porte pas de titre, et les éditeurs le nomment différemment (ELEY Penny, in : "Introduction", p. 12). Tandis que Penny Eley le nomme *Narcisse et Dané*, j'adopte l'appellation de Baumgartner, *Lai de Narcisse*.

⁶⁶ ELEY Penn, "Introduction", in : *ibidem*. p. 10.

mais la voix lui manque, et il expire dans les bras de la princesse en pleurs, qui meurt aussi à son tour. Le poème prend fin par le retour au ton moral de son début, le narrateur dirigeant à tous ceux qui inspirent de l'amour à quelqu'un le conseil de correspondre à la passion qu'ils enflamment.

Quoique nombre d'éléments ovidiens y demeurent (la prédiction de Tirésias, la beauté de Narcisse, son dédain de l'amour d'autrui et la mort que ce dédain lui réserve), le poème présente d'importantes innovations par rapport à la version d'Ovide, les plus frappantes étant la transformation de la nymphe Écho en Dané, une noble demoiselle, fille d'un roi (ce qui permet une plus grande économie narrative, vu que l'histoire d'Écho est par là supprimée) et la transformation de Narcisse qui, de berger qu'il était dans la version des *Métamorphoses*, devient un chasseur de profil aristocratique, un jeune « si fier, si gent, si bel » (v. 133) qui poursuit les bêtes sauvages. Le rapport de Narcisse avec son reflet subit aussi des altérations: alors que, chez Ovide, le personnage se rend compte de l'identité de l'objet de ses affections, le héros du *Lai de Narcisse* périt en pensant qu'il s'agit d'une « fee de mer » (v. 651) qu'il contemple sur les eaux.

D'après Penny Eley, il est permis d'y voir une tendance à la modernisation de l'histoire, une adaptation du mythe pour la société française du XII^{ème} siècle.⁶⁷ On est, alors, en droit de croire que l'attribution d'un rang élevé aux deux personnages peut trouver sa raison d'être dans l'organisation hiérarchique du monde médiéval: en sus de leurs appas naturels, les personnages semblent d'autant plus dignes d'être aimés que leur position sociale est privilégiée. On peut également penser qu'il en va de même pour le reflet: tandis que dans la littérature latine étaient fréquents les amours entre des personnages du même sexe, surtout s'ils étaient des bergers (*Les Bucoliques* de Virgile en étant un exemple parlant), ce qui laisserait à Narcisse la possibilité de se reconnaître dans l'image qu'il regarde sur les eaux, la moralité médiévale est à coup sûr moins sympathique à un amour d'un tel type, d'où l'opiniâtreté du personnage à croire que c'est une « fee de mer » qu'il chérit dans la fontaine. Elle lui apparaît comme un être vivant, en chair et en os, bien qu'inatteignable. Plutôt qu'une métaphore de l'amour aveugle de soi, la passion de Narcisse pour son reflet représente, selon Penny Eley, une punition contre l'orgueil farouche qui finit par détruire le personnage et, avec lui, Dané.⁶⁸

⁶⁷ Ibidem, p. 14.

⁶⁸ Ibidem, p. 23

Toujours d'après Penny Eley, le but moralisateur est mis en lumière lors du discours d'ouverture du poème, où, en 30 lignes, avec des images renvoyant à la navigation, le poète met en garde ses lecteurs contre les périls de l'amour. Il le fait en menant deux arguments parallèles, quoique opposés: d'une part, il exhorte ses lecteurs à aimer avec de la modération, vertu tenue pour essentielle dans les milieux courtois du XII^{ème} siècle ; d'autre part, il leur ôte tout espoir d'un amour tempéré, car il s'agit d'une passion qui conduit nécessairement à la perte de contrôle de l'individu sur son monde subjectif: « the lover is advised to 'embark on love' with due caution, but we then learn that as soon as he has embarked, he is lost »⁶⁹. L'amour apparaît aussi comme dangereux au cours du récit: c'est sa passion incontrôlable qui mène Dané à une action peu espérée d'une demoiselle du XII^{ème} siècle, celle de quitter son château pour attendre Narcisse dans la forêt afin de l'interpeller toute seule; c'est aussi l'amour qui la pousse à choisir un amant sans le consentement de son père.⁷⁰ Plutôt que l'amour-propre, c'est la fierté peu courtoise de Narcisse et le pouvoir subversif de l'amour chez Dané qui sont au cœur des préoccupations morales du poète du *Lai de Narcisse*.

Narcisse dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Loris et de Jean de Meun

Bien qu'imprégné de soucis moraux pareils à ceux présents dans le *Lai de Narcisse*, la première partie du *Roman de la Rose*⁷¹, écrite par Guillaume de Loris entre 1225 et 1230, offre une autre lecture du mythe. Elle s'étend du chant X au chant XII ; reprenons-en les lignes générales: le chant X est consacré à la description d'un jardin paradisiaque, parsemé d'arbres imposants, d'épices exotiques où les fruits foisonnent et les animaux champêtres vivent en harmonie. Dans un coin, à côté d'un grand pin, le narrateur trouve une fontaine sur laquelle se trouve l'inscription: « ici desus/ Se mori li biaux Narcisus », occasion qui lui sert à en rappeler l'histoire dans le chant XI: il y évoque les douleurs d'Écho, « une haute dame » qui, repoussée par Narcisse, se met « en ot tel duel et tel ire » qu'elle en meurt, sans, avant de périr, oublier de maudire le bel indifférent à un amour « dont il ne péust joie atendre ». Un dieu se montrant favorable à cette supplique, Narcisse, mené par la soif et par la chaleur au cours d'une chasse, cherche l'ombre d'un grand pin auprès d'une fontaine sur laquelle il découvre « son vis,

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem, p. 25.

⁷¹ LORRIS Guillaume de, MEUN Jean de, *Le Roman de la Rose*, consulté à l'adresse : <http://www.gutenberg.org/files/16816/16816-8.txt> le 13 mars 2009

son nés et sa bouchete ». Il s'embrase d'un désir irréalisable dont les tourments, qui finissent par l'entraîner à son trépas, sont décrits au chant XII ; l'épisode prend fin par une exhortation moralisatrice du narrateur aux dames:

« Dames, cest exemple aprenés
 Qui vers vos amis mesprenés;
 Car se vous les lessiés morir,
 Diex le vous sara bien merir. »

Selon Penny Eley, cette conclusion laisse entrevoir la proximité entre le texte de Guillaume de Lorris et le *Lai de Narcisse*: ce conseil n'a guère de rapports avec le récit fait dans le *Roman de la Rose*, mais il s'agit plutôt d'une répétition des exhortations présentes dans le prologue du lai du XII^{ème} siècle⁷²

Pourtant, même si l'influence du poème médiéval plus ancien y est flagrante, *Le Roman de la Rose* garde, avec quelques altérations mineures, les principaux éléments du récit d'Ovide: la beauté de Narcisse et son orgueil, l'amour d'Écho et la souffrance qui découle du refus du garçon (quoique, dans le *Roman de la Rose*, ce soit la mort qui frappe Narcisse, et non la métamorphose que lui assigne Ovide); finalement, la malédiction et la passion folle du héros pour sa propre image, qui finit par le détruire. Tout comme dans *Le Lai du Narcisse*, toutefois, Narcisse expire dans l'ignorance de l'identité de l'objet de son désir, ce qui indique la même tendance de la littérature de l'époque concernant le mythe à éviter de le dépeindre amoureux d'un autre garçon. Comme l'affirme Baumgartner, la signification du personnage de Narcisse n'est pas encore rattachée au sens moderne du mot *narcissisme* renvoyant à l'égoïsme et à la vanité, mais son mythe apparaît « chez les trouvères et dans le roman médiéval pour dire l'impossible étreinte de l'amant ». ⁷³

NARCISSE À LA RENAISSANCE

Le ton d'exemplarité explicite que l'on peut trouver chez les poètes médiévaux n'est point présent dans les textes de la Renaissance sur lesquels je vais me pencher. Le milieu lyonnais, dont faisaient partie des poètes tels que Maurice Scève et Louise Labé à côté d'autres figures comme Pontus de Tyard (qui ultérieurement entrera au service de

⁷² ELEY Penn, op. cit., p. 28.

⁷³ BAUMGARTNER Emmanuèle, op. cit., s/p.

la Pléiade) sut profiter des possibilités suggestives du mythe, surtout dans le chef d'oeuvre de Scève, *Délie, objet de plus haute vertu* (1542)⁷⁴. Composé de 450 dizains parsemés de 50 emblèmes (chacun comptant une figure et une devise), ce recueil fut de toute évidence inspiré par la passion frustrée de Scève pour une poétesse, Pernette du Guillet. Le sens du mythe y est assez proche de l'une des significations qu'il a chez les poètes du Moyen Âge: la douleur d'une étreinte amoureuse impossible. C'est ce que suggère l'un des emblèmes présents dans cette oeuvre : un garçon en habits du XVIème siècle, penché sur une source, s'y regarde; autour de lui, la devise « ASSEZ MEVRT QVI EN VAIN AYME », écho de la chute du dizain qui accompagne l'emblème («Vu qu'assez meurt qui trop vainement aime? »)⁷⁵. Nulle référence aux dangers de la vanité et à l'égoïsme ne se lit dans cette approche du mythe, mais plutôt une métaphore de la douleur d'aimer en vain, thème constant au cours du recueil.

Pontus de Tyard, « Épigramme de la fontaine de Narcisse »

Pontus de Tyard, maillon entre les poètes lyonnais et ceux de la Pléiade, écrit « Épigramme de la fontaine de Narcisse » :

« Narcisse aime sa soeur, sa chère sœur jumelle,
Sa soeur aussi pour lui brûle d'ardeur extrême ;
L'un en l'autre se sent être un second soi-même :
Ce qu'elle veut pour lui, il veut aussi pour elle.

« De semblable beauté est cette couple belle,
Et semblable est le feu qui fait que l'un l'autre aime,
Mais la soeur est première à qui la Parque blême
Ferme les jeunes yeux d'une nuit éternelle.

« Narcisse en l'eau se voit, y pensant voir sa soeur ;
Le penser le repaît d'une vaine douceur,
Qui coulée en son coeur, lui amoindrit sa peine.

« De lui son nom retint l'amoureuse fontaine,
Dans laquelle reçoit, quiconque aimant s'y mire,
Quelque douce allégeance à l'amoureux martyr. »⁷⁶

⁷⁴ SCÈVE Maurice, *Délie, objet de plus haute vertu*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1984.

⁷⁵ Ibidem, p. 83.

⁷⁶ Consulté sur le site :

http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/pontus_de_tyard/epigramme_de_la_fontaine_de_narcisse.html le 13 mars 2009.

Il s'agit d'un sonnet d'une élégance flagrante, soit par sa perfection formelle (on y trouve un changement de rythme fort réussi entre la deuxième et la troisième strophe et une chute qui se fait remarquer par sa sonorité), soit par l'originalité de son contenu en ce qui concerne le mythe de Narcisse. Au lieu de chercher son récit dans *Les Métamorphoses*, comme l'avaient fait les poètes antérieurs, Pontus de Tyard puise dans les écrits de Pausanias sa version de la fable de Narcisse : celui-ci tombe amoureux de son reflet en le prenant pour l'image de sa sœur jumelle⁷⁷. Le poète ici fait preuve de l'érudition classique en vogue pendant la Renaissance : il trouva sans doute dans la version de l'histoire selon Pausanias une variante moins citée que celle d'Ovide et, donc, la possibilité de composer une oeuvre diverse des textes qui le précédèrent. En effet, dans le poème de Pontus de Tyard, Narcisse n'est point condamné pour son mépris comme dans les autres versions, mais il s'agit plutôt d'un homme voué à la noble mémoire d'un amour que la Parque lui ravit. C'est peut-être pour cela que, au lieu de le dépeindre comme consumé par une angoisse qui finit par lui soustraire l'élan vital, comme l'ont fait Ovide et les poètes médiévaux, Pontus de Tyard soulage la peine du héros : le reflet que Narcisse trouve dans la source est "quelque douce allégeance à l'amoureux martyr" (v. 14).

Pierre de Ronsard, « La Mort de Narcisse »

Narcisse fait aussi partie de l'arsenal de mythes antiques avec lesquels les poètes de la Pléiade ornaient leurs poèmes. Pierre de Ronsard en fait usage à plusieurs reprises. Narcisse est au cœur d'une longue élégie: "La Mort de Narcisse"⁷⁸, dédiée à Jean Dorat, humaniste, poète, professeur au collège Coqueret et instigateur du groupe de la Pléiade. Construite en alexandrins, l'élégie s'ouvre par une interpellation à Dorat:

"Sus, dépan, mon Daurat, de son croc ta Musette,
Qui durant tout l'hyuer auoit esté muette,
Et loin du populace allons ouyr la vois
De dix mille oiselets qui se plaignent dans le bois."⁷⁹

⁷⁷ Voir un aperçu de la version de Pausanias au début de ce chapitre.

⁷⁸ RONSARD Pierre de, *Œuvres*, Tome 4, Paris : A. Lemerre, 1887-1896, p. 65-79. Consulté à l'adresse : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5424157w> le 13 mars 2009.

⁷⁹ Ibidem, p. 65.

Suit un tableau printanier où « l'espineux rosier deplie ses boutons/ Au lever du Soleil, qui semblent aux tetons/ Des filles de quinze ans, quand le sein leur pommelle », où « l'arbre de Bacchus rampe en sa robe neuve » et où « Tournassent leurs fuseaux les gayeres pastourelles ». De manière à lier cette longue description du printemps au sujet central du poème (c'est-à-dire la mort de Narcisse), Ronsard évoque Jason, héros qui « de son airon/ Baloya le premier de Tethys le giron » et Narcisse « Coupable de sa mort car pour trop se mirer » ; pour raconter l'histoire de celui-ci, la version de Ronsard suit de près le texte d'Ovide, une partie importante des descriptions et des tournures présentes dans le poème du poète français l'étant dans *Les Métamorphoses*, ce qui ne surprend guère – une reprise qui ne surprend guère car venue de la plume d'un poète érigeait l'imitation des classiques en programme pour le perfectionnement de la langue française. Ainsi, la description de la source (« Vne fontaine estoit nette claire & sans bourbe »⁸⁰) fait penser immédiatement à celle d'Ovide (« Fons erat inlimis, nitidis argenteus undis »⁸¹); le Narcisse de Ronsard dirige une prière aux forêts l'entourant lorsqu'il brûle d'amour (« Qui, dites moy, forests, fut onques amoureux/ Si miserablement que moy sot malheureux? »⁸²) qui fait écho à celle des *Les Métamorphose* (« 'Ecquis, io silvae, crudelius' inquit 'amavit?' »⁸³) et implore son image de quitter la surface des eaux (« Quiconque sois, enfant, sors de l'eau ie te prie »⁸⁴) en des termes semblables à ceux employés par le poète latin (« Quisquis es, huc exi! »⁸⁵). Au surplus, Ronsard fait usage du même adjectif qu'Ovide pour s'adresser au personnage (« credule »⁸⁶) et la passion du berger obéit dans les deux poèmes à un développement commun : d'abord, Narcisse retrouve sur les eaux de la fontaine un visage qu'il ne reconnaît point comme étant le sien. Il ne parvient pas à se soustraire au charme de ce reflet; ensuite, en se rendant compte que l'image imite chacun de ses mouvements, il y découvre sa propre identité (« Je suis mesme celuy qui me mets en fureur ») et, pris au piège d'un désir inatteignable, finit par en périr, son corps se transformant en une fleur délicate « [q]ue le vent qui tout souffle, abat en peu de temps ».

⁸⁰ Ibidem, p. 66

⁸¹ OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduit du latin en français par Joseph Chamonard, Paris: Garnier, coll. "Classiques", 1953, p. 140.

⁸² RONSARD Pierre de, op. cit., p. 68.

⁸³ OVIDE, op. cit., p. 142.

⁸⁴ RONSARD Pierre de, op. cit., p. 69

⁸⁵ OVIDE, op. cit., p. 144.

⁸⁶ RONSARD Pierre de op. cit., p. 68 et OVIDE, op. cit., p. 142.

Toutefois, deux absences se font remarquer dans cet exercice poétique imité si soigneusement d'Ovide: celles de Tirésias et d'Écho. Ces omissions donnent lieu à une importante réduction du caractère religieux du texte, tant par la disparition de la prédiction du devin aveugle que par la malédiction qu'adresse un soupirant dédaigné et qui déclenche le malheur du berger chez Ovide. Narcisse paraît, alors, accablé par un désir fou qui le frappe comme par hasard, sans aucune raison morale ou divine apparente, plutôt que condamné par le dessein d'un dieu impitoyable.

La particularité du traitement que Ronsard assigne à ce sujet est renforcée par la réflexion solennelle portant sur la fleur fragile qu'est devenu Narcisse et que le vent « abat en peut de temps »:

« Ceste fleur du matin ou du soir est rauie.
Ainsi l'ordre le veut & la nécessité,
Qui dés le premier iour de la natiuité
Allonge ou raccourcist nos fuseaux, & nous donne
Non ce que nous voulons, mais cela qu'elle ordonne. »⁸⁷

Dans ces beaux vers, Ronsard use de l'image d'une fleur « du matin ou du soir [...] ravie » comme une allégorie du caractère transitoire de l'existence humaine, soumise à des forces qui échappent à son contrôle : l'« ordre [...] & la nécessité ». Le message de cette méditation est sombre : la nécessité dispose de la vie de l'homme (dont elle « allonge ou raccourcist [les] fuseaux ») et la détermine sans égard à ses aspirations, en donnant aux êtres humains « non ce qu'[ils] v[eulent], mais ce qu'elle ordonne ».

Tout en reconnaissant que la longueur et le mouvement général de « La Mort de Narcisse » sont en large mesure redevables au texte d'Ovide, Nathalie Dauvois fait valoir l'originalité du poème de Ronsard par rapport à la version des *Métamorphoses*. Selon celle-ci, cette originalité repose sur deux éléments : d'abord, « Ronsard amplifie les passages descriptifs et didactiques [du texte d'Ovide], qu'il s'agisse des interventions du narrateur ou la description de la fontaine »⁸⁸ ; puis, alors que la version d'Ovide « privilégie le mouvement du récit, l'enchaînement des action, la progression de la découverte dans le discours direct », celle de Ronsard met l'accent sur la clôture

⁸⁷ RONSARD Pierre de, op. cit., p. 70.

⁸⁸ DAUVOIS Nathalie, « Le traitement du mythe chez Ronsard : un exemple, Narcisse », in : *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, volume 16, numéro 1, Paris : 1983 p. 41, consulté à l'adresse : www.persee.com le 17 juillet 2010 à 19 hrs.

de l'histoire⁸⁹. Elle synthétise de la sorte la distance entre l'art du poète latin et celui du français⁹⁰:

« tout l'art d'Ovide, comme le souligne bien Peletier, est d'« inventer la manière de lier tant de diverses fables ensemble et de donner à toute leur place qu'il semble que ce soit une narration perpétuelle » (36)⁹¹. Ainsi s'enchaînent, au livre trois, les fables de Tirésias, d'Echo et de Narcisse. L'art de Ronsard au contraire, est de superposer les perspectives mythiques en l'unité d'un seul tableau, de ne plus articuler les différents mythes en la succession d'un récit, mais en la composition d'un paysage. »

LE MYTHE DE NARCISSE AU XVII^{ème} SIÈCLE FRANÇAIS

Tristan l'Hermite, « Sur un Narcisse de marbre »

Commençons par « Sur un Narcisse de marbre » de Tristan l'Hermite, poème d'une grande beauté présent dans *La Lyre*, son recueil de 1641:

« Sur un Narcisse de marbre

« *fait en relief, de la main de Michel-Ange*

« ce n'est ni marbre, ni porphyre,
Que le corps de ce beau chasseur,
Dont l'haleine d'un mol zéphyre
Évente les cheveux avec tant de douceur.
En cette divine sculpture,

« on voit tout ce que la nature
Put jamais achever de mieux.
S'il n'entretient tout haut l'image ravissante
Que forme cette onde innocente,
C'est qu'on ne parle que des yeux,
Pour se bien exprimer sur une amour naissante. »⁹²

Ayant comme sujet central une sculpture « fait[e] en relief, de la main de Michel-Ange », il s'agit de l'un de ces poèmes dont le sujet est un chef-d'œuvre des beaux-arts,

⁸⁹ Ibidem, p. 42.

⁹⁰ Ibidem, p. 45.

⁹¹ La référence donnée par l'auteur à cette note correspond à « Peletier Art Poétique (Paris, Éd. Les Belles Lettres, 1930, p. 92 » (DAUVOIS Nathalie, op. cit., p. 50)

⁹² Consulté en ligne à l'adresse:

http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/francois_tristan_l_hermite/sur_un_narcisse_de_marbre.html le 13 mars 2009.

ce qui le place dans un genre dont des exemples ultérieurs plus connus seront les poésies de Keats sur les marbres d'Elgin et sur une urne grecque, le sonnet de Rilke à propos d'un torso archaïque d'Apollon et le célèbre « Musée des Beaux-Arts » d'Auden sur une toile de Brueghel représentant la chute d'Icare.

On peut discerner dans le poème de Tristan l'Hermitte un *conchetto* concernant la ténuité des limites entre la vie et l'art dans une oeuvre qui touche à la perfection: ainsi, le corps du chasseur "n'est ni marbre, ni porphyre", comme si, par sa propre beauté, il atteignait un niveau de réalité par lequel on oublierait la matérialité qui la constitue; ses cheveux sont éventés par « l'haleine d'un mol zéphyre » tout comme s'il étaient réels et, culminant le brouillement des bornes entre l'oeuvre et la vie, c'est dans la sculpture en question que l'on peut voir la nature dans son état le plus achevé (« En cette divine sculpture,/ On voit tout ce que la nature/ Put jamais achever de mieux »).

Ce rapprochement entre un mythe et l'art figuratif n'est pas tout à fait nouveau. Dans un sens tout différent, Leon Battista Alberti, au cours de ses réflexions sur la nature de la peinture dans *De pictura*, un traité de 1436, attribue à la figure de Narcisse la paternité de l'art figuratif:

« Però [perciò] usai di dire tra i miei amici, secondo la sentenza de' poeti, quel Narcisso convertito in fiore essere della pittura stato inventore; ché già ove sia la pittura fiore d'ogni arte, ivi tutta la storia di Narcisso viene in proposito. Che dirai tu essere dipingere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte? »⁹³

Pour Alberti, c'est Narcisse changé en fleur qui est l'*inventore* de la peinture, celle-ci étant assimilée au fait d'*abbracciare con arte quella ivi superficie de la fonte*. Les divergences par rapport à l'approche de Tristan sont significatives, Alberti identifiant Narcisse au peintre dans sa recherche de la beauté, ce qui le mène à embrasser la surface de la source où semble se trouver la perfection, tandis que, chez Tristan, le beau jeune homme apparaît lui-même comme la manifestation du sublime.

La « Lettre sur l'ombre que faisoient les arbres dans l'eau » de Cyrano de Bergerac

⁹³ ALBERTI Leon Battista apud BARBIERI Giuseppe, "Lo Sguardo di Narcisso: arte e maladita dopo Leon Battista Alberti", consulté le 13 mars 2009 sur le site: www.formazione.it/cs/files/19/download.aspx, p. 147.

La « Lettre sur l'ombre que faisoient des arbres dans l'eau » (1654)⁹⁴ de Cyrano de Bergerac repose sur un réseau complexe de métaphores et de jeux de mots. Construite dans un style abstrus où des métaphores en chaîne (pour s'en tenir à un seul exemple, après avoir dit que cent peupliers reflétés dans l'eau y ont été précipités par cent autres peupliers sur la terre, Bergerac affirme qu'il s'agit de l'oeuvre du crépuscule, qui « les plonge dans l'eau pour les laver »⁹⁵) se mêlent à des références mythologiques (les chênes étant assimilés à des « Vierges de jadis métamorphosées en arbres, qui, désespérées de sentir violer leur pudeur par les baisers d'Apollon, se précipitent dans le fleuve la tête en bas »⁹⁶, allusion au mythe de Daphné poursuivie par le dieu solaire et convertie en laurier) – parmi lesquelles, d'ailleurs, la référence à Narcisse est des plus succinctes, mais la plus centrale. Pourquoi ? Parce que la lettre a pour sujet le caractère trompeur de la connaissance sensorielle : Narcisse en constitue la métaphore achevée, l'image autour de laquelle s'érige le jeu de paradoxes de la lettre. Le texte met en parallèle l'erreur de la perception de Narcisse, qui prend pour la réalité ce qui n'est qu'une ombre vaine, avec l'« imposture des sens »⁹⁷ du narrateur lui-même, qui voit « se renouveler aux arbres l'histoire de Narcisse » (« Le ventre couché sur le gazon d'une rivière et le dos étendu sous le branches d'un saule, qui se mire dedans, je vois renouveler aux arbres l'histoire de Narcisse »⁹⁸). C'est en fonction de cette tromperie qu'il perçoit « les chênes au-dessous de la mousse, et le Ciel plus bas que les chênes » et « des forêts entières [...] au milieu des bois sans se mouiller »⁹⁹.

Mais ce n'est pas seulement le narrateur qui se laisse prendre par les données visuelles; les bêtes sauvages répètent le geste de Narcisse. Ainsi, « le rossignol, qui du haut d'une branche se regarde dedans, croit être tombé dans la rivière », et « la perche, la dorade et la truite qui le voient ne savent si c'est un poisson vêtu de plumes », tout comme « le brochet, ce tyran des rivières » qui, « jaloux de rencontrer un étranger sur son trône, le cherche en le trouvant, le touche et ne le peut sentir ». Étourdi par ce paysage chaotique où la réalité et l'illusion sont indiscernables lorsque les données sensorielles l'emportent sur la raison (« l'empire que la basse région de l'âme exerce sur

⁹⁴ BERGERAC Cyrano de, « Lettre sur l'ombre que faisoient les arbres dans l'eau », on : *ibidem*, *Œuvres comiques, galantes et littéraires*, Paris : A. Delahys, « Lettre sur l'ombre que faisoient les arbres dans l'eau », 1858, p. 28-30. Consulté à l'adresse : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k281190> le 13 mars 2009.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 28

⁹⁶ *Ibidem*, p. 28-29.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 29.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 28.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 29.

la haute »), le narrateur « demeure tellement consterné » qu'il se voit forcé à « quitter ce tableau »¹⁰⁰, et la lettre prend fin.

Narcisse chez les précieux

Ce n'est pas seulement dans des divagations esthétiques (comme chez Tristan l'Hermitte) ou philosophiques (chez Cyrano de Bergerac) que la littérature française du XVII^e fait usage de la figure de Narcisse. La liaison traditionnelle du personnage avec la thématique amoureuse demeure vivante, quoique teinte de la sensibilité du temps. Alors que les précieux sont en vogue dans les salons de France, *La Guirlande de Julie*, testament poétique du groupe, témoigne de l'usage du mythe de Narcisse dans ces milieux. Offert comme cadeau de nouvel an en 1641 par le duc de Montausier à Julie d'Angennes, sa future épouse et fille de Catherine de Vivonne, (l'hôtesse du célèbre Hôtel de Rambouillet), le recueil, composé par 19 poètes, contient 76 madrigaux imprimés luxueusement dans un manuscrit calligraphié sur du vélin et relié par du maroquin rouge.¹⁰¹ On y trouve un cycle de quatre madrigaux intitulés « Le Narcisse »¹⁰². Ces pièces jouent sur le double sens du mot, renvoyant et au beau garçon amoureux de son propre reflet et à la fleur jaune et blanche portant son nom. Deux de ces poèmes furent écrits par le duc de Montausier:

« Le Narcisse

« Je consacre, Julie, un Narcisse à ta gloire,
Lui-même des beautés te cède la victoire ;
Étant jadis touché d'un amour sans pareil,
Pour voir dedans l'eau son image,
Il baissait toujours son visage,
Qu'il estimait plus beau que celui du soleil ;
Ce n'est plus ce dessein qui tient sa tête basse ;
C'est qu'en te regardant il a honte de voir
Que les Dieux ont eu le pouvoir
De faire une beauté qui la sienne surpasse. »

« Le Narcisse

¹⁰⁰ Ibidem, p. 30.

¹⁰¹ VIALA A., « Préciosité » In : BEAUMARCHAIS J-P de, COUTY Daniel, REY Alain, *Dictionnaire des littératures de langue française, P-Z*, Paris : Bordas, p. 177.

¹⁰² Ce cycle de poèmes consacrés à Narcisse se trouve dans MONTAUSIER Marquis de (Dir.), *La Guirlande de Julie*, Paris : Imprimerie de Monsieur, 1784, p. 14-17. Consulté à l'adresse : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54257207> le 13 mars 2009.

« Je suis ce narcissse fameux,
 Pour qui jadis Écho repandit tant de larmes,
 Et de qui les appas ne cèdent qu'à vos charmes,
 Qui viens pour vous offrir mes vœux.
 Qu'on m'accuse, belle Julie,
 D'avoir en ce dessein plus de temerité
 Que je n'eus jamais de folie
 Adorant ma propre beauté ;
 Je ne puis m'empêcher de commettre ce crime,
 Je le trouve trop glorieux :
 Oyez donc ce discours que ma pasleur exprime,
 Et qui ne s'entend que des yeux :
 Si vous me voyez le teint blesme,
 Ce n'est plus moi, c'est vous que j'aime. »

Dans le premier poème, le duc évoque Narcisse pour flatter la beauté de Julie: même le berger si fier de la perfection de ses formes se voit contraint d'admettre la supériorité de la bien-aimée du duc; dans le deuxième, la beauté de Julie semble si puissante qu'elle brise l'envoûtement de Narcisse pour son propre reflet (« Si vous me voyez le teint blesme,/ Ce n'est plus moi, c'est vous que j'aime »). Ces deux pièces portent l'empreinte du goût précieux, comme le penchant pour les jeux de mots et les mises en parallèle (qui peuvent être trouvées dans d'autres textes de la même époque, comme c'est le cas de la lettre de Bergerac). Ainsi, ces poèmes de *La Guirlande de Julie* exploitent des détails tels que la tête courbée de Narcisse qui, dans le premier madrigal, n'est plus la conséquence d'un amour de soi tellement tenace qu'il absorbe le personnage dans son propre reflet, mais doit être réinterprété plutôt comme un signe de soumission du berger à l'excellence de Julie. De même pour *le teint blessé*: signe de l'étonnement de Narcisse devant son apparence dans l'histoire originale; signe de l'étonnement de Narcisse devant la perfection de Julie dans le poème de Montausier

Le ton est subtilement différent dans deux autres poèmes de *La Guirlande de Julie*, issus respectivement de la plume de Philippe Habert et de celle de Germain Habert, dit Cérisy ; je les cite ci-dessous :

« Le narcissse

« Epris de l'amour de moy-même,
 Du Berger que j'estois je devins une Fleur ;
 Faites proffit de mon malheur,
 Vous que le Ciel orna d'une beauté suprême ;
 Et pour en éviter les coups,
 Puisqu'il faut que tout ayme, ayez d'autres que vous »

« Le Narcisse

« Quand je voy vos beaux yeux si brillans et si doux,
 Qui n'ont plus desormais rien à prendre que vous,
 Leur éclat m'est suspect, et pour vous j'appréhende.
 Souvent ce riche don est chèrement vendu :
 Je sçay que ma beauté ne fut jamais si grande,
 Et pourtant chacun sçait comme elle m'a perdu. »

Le narrateur du poème de Philippe Habert est Narcisse qui, tout en attribuant à Julie une *beauté suprême*, emploie l'exemple de son propre destin malheureux pour essayer de convaincre la dame de se donner à l'amour d'autrui si elle ne souhaite pas subir le même sort. Germain Habert est plus hardi: après avoir loué les *beaux yeux si brillans et si doux* de Julie, il assimile la beauté de la dame à celle de Narcisse, ce qui éveille chez lui des appréhensions (*Leur éclat m'est suspect*), car *ce riche don est chèrement vendu*, Julie pouvant, à l'égal de Narcisse, trouver sa perte dans sa propre beauté.

La différence de ton entre les poèmes de Montausier et ceux composés par les Habert ressort de la comparaison entre ces poèmes de *La Guirlande de Julie*. Là où le premier dépeint Julie dans les termes les plus flatteurs, les deux autres font l'éloge de sa perfection tout en la mettant en garde contre les périls de l'amour de soi-même (tentation facile aux êtres aussi beaux qu'elle) au moyen d'une assimilation de la figure de la dame à celle du malheureux berger. Les Habert n'avaient nulle raison pour ne point s'adonner à de telles impertinences; c'était le duc de Montausier qui voulait la main de Julie.

Narcisse dans les *Fables* de La Fontaine

Dans le premier livre des *Fables* (1668), Jean de La Fontaine fait paraître « L'Homme et son image »¹⁰³, contenant une dédicace au duc de La Rochefoucauld, l'auteur des *Maximes*:

« L'Homme et son image
 « Pour M. le Duc de La Rochefoucauld

¹⁰³ LA FONTAINE, , *Fables*, Paris : Pocket, coll. « Classiques », 1989, « Livre I », « L'Homme et son image », p. 62-63.

Un homme qui s'aimait sans avoir de rivaux
 Passait dans son esprit pour le plus beau du monde :
 Il accusait toujours les miroirs d'être faux,
 Vivant plus que content dans une erreur profonde.
 Afin de le guérir, le sort officieux
 Présentait partout à ses yeux
 Les conseillers muets dont se servent nos dames :
 Miroirs dans les logis, miroirs chez les marchands,
 Miroirs aux poches des galands,
 Miroirs aux ceintures des femmes.
 Que fait notre Narcisse! Il se va confiner
 Aux lieux les plus cachés qu'il peut s'imaginer,
 N'osant plus des miroirs éprouver l'aventure.
 Mais un canal, formé par une source pure,
 Se trouve en ces lieux écartés :
 Il s'y voit, il se fâche; et ses yeux irrités
 Pensent apercevoir une chimère vaine.
 Il fait tout ce qu'il peut pour éviter cette eau;
 Mais quoi? le canal est si beau
 Qu'il ne le quitte qu'avec peine.

« On voit bien où je veux venir.
 Je parle à tous; et cette erreur extrême
 Est un mal que chacun se plaît d'entretenir.
 Notre âme, c'est cet homme amoureux de lui-même;

« Tant de miroirs, ce sont les sottises d'autrui,
 Miroirs, de nos défauts les peintres légitimes;
 Et quant au canal, c'est celui
 Que chacun sait, le livre des Maximes »

Ce n'est pas le seul poème de La Fontaine rattaché aux idées de l'auteur des *Maximes* (ouvrage qui entreprend une critique des vertus et qui met le comportement de l'homme sous le signe de la fortune, de l'humeur et de l'amour-propre); en 1678, le poète publiera « Discours à M. le duc de La Rochefoucauld », connu aussi comme « Les Lapins » du fait que La Fontaine y établit l'irrationalité du comportement animal comme modèle pour la compréhension de la psychologie.

Le cœur humain est aussi au centre de ce poème, mais l'analogie exploitée par La Fontaine renvoie ici à la mythologie: l'histoire de Narcisse. L'homme y est compris à l'instar du berger épris de soi-même: il s'aime « sans avoir de rivaux » et passe « dans son esprit pour le plus beau du monde ». Pourtant, celui-ci, à l'inverse de Narcisse, fuit les miroirs, craignant qu'ils ne lui renvoient une image peu flatteuse de lui-même. Il en prend distance et se cache dans une contrée éloignée de tout commerce avec les hommes, mais finit par y trouver un canal d'eau pure : les *Maximes* de La

Rochefoucauld qui le réfléchit entièrement, ce qu'il ne souhaite point. Quand même, la beauté du canal exerce sur lui un charme difficile à briser. Il s'agit là d'une louange à l'achèvement stylistique du recueil de La Rochefoucauld, celui-ci fascinant l'intellect en même temps qu'il dévoile implacablement les véritables motivations des actions humaines et brouille toute limite claire entre le vice et la vertu.

LE XVIII^{ème} SIÈCLE ET LE MYTHE DE NARCISSE : LA CRITIQUE MORALE ET SOCIALE

« Narcisse ou l'amant de lui-même » de Jean-Jacques Rousseau

*Narcisse ou l'amant de lui-même*¹⁰⁴ est une comédie écrite par Jean-Jacques Rousseau entre 1729 et 1742. En voici l'intrigue : Lucinde prend en charge l'amendement de son frère, Valère, un jeune muscadin. Pour lui exposer son ridicule, elle le représente sur une toile, habillé en femme, ruse à laquelle s'oppose Angélique, la fiancée de Valère et dont le frère, Léandre, est destiné à épouser Lucinde. Celle-ci désire retarder le mariage du fait que son inclination pend du côté de Cléonte, jeune homme qu'elle n'avait rencontré qu'une fois au cours d'un voyage. Ce qu'elle ignore, c'est que Cléonte et Léandre sont la même personne, ce qui ne lui est dévoilé qu'à la fin du spectacle. Quant à Valère, ayant trouvé dans sa chambre son portrait en habits de femme fait par Lucinde, il ne s'y reconnaît pas et en tombe amoureux sans savoir qu'Angélique et Marton, la servante, guettent la scène en cachette. Le père de Valère apparaît et lui annonce ses noces avec Angélique pour le soir du même jour; sous peine d'être déshérité. Valère s'y refuse et envoie Frontin, son valet, à la recherche de la jeune fille du portrait partout à Paris. Il avoue à Angélique sa passion pour la jeune fille de la toile et rompt les noces. Frontin prévient Lucinde de la folie de son maître; cependant, un autre trouble agite l'esprit de la jeune fille : ses noces avec Léandre ont aussi été annoncées pour le soir du même jour par son père. Angélique, connaissant l'identité de Cléonte, ne tarde pas à soulager la peine de Lucinde en lui apprenant que son frère renonce au mariage pourvu qu'elle lui permette de la voir au moins une fois. Lucinde y consent et, après des froideurs envers son prétendant, daigne le regarder; sa joie est immense lorsqu'elle découvre que Léandre et Cléonte sont la même personne.

¹⁰⁴ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, tome cinquième, Paris : Hachette, 1865, p. 100-128. Consulté à l'adresse : <http://books.google.com/> le 13 mars 2009.

Le premier noeud ainsi résolu, il reste encore celui de la folle passion de Valère. Celui-ci n'ayant pas trouvé la jeune fille du portrait, Angélique souhaite le tester et l'oblige à choisir entre elle-même et la charmante inconnue. Valère hésite, mais il se décide pour Angélique. Ses amis lui révèlent, alors, le stratagème de Lucinde et l'identité de la jeune fille. Cependant, le père de Valère et de Lucinde apparaît sur scène et leur déclare que, étant données les difficultés que ses enfants y mettaient, leurs mariages seraient ajournés. Les deux couples protestent, et la pièce se termine par le consentement du père de Valère et de Lucinde.

D'aucuns lisent dans cette pièce de Rousseau l'un des thèmes qui lui furent les plus chers, c'est-à-dire une diatribe contre l'amour-propre, symbolisé par la vanité ridicule de Valère¹⁰⁵. D'autres mettent en avant sa dimension de critique sociale : dans *Narcisse ou l'amant de lui-même*, Rousseau « dénonc[e] la facticité d'une classe qui se sert du langage de la passion pour satisfaire sa vanité », ce qui fait de la pièce une tentative de « démystifi[er] l'idéal aristocratique »¹⁰⁶. Certes, ces deux dimensions se complètent, la vanité, selon la lecture sociale du texte, étant le principal reproche adressé par Rousseau à l'aristocratie.

La critique morale et sociale n'est point étrangère à une autre œuvre, contemporaine de Rousseau : « Narcisse ou l'île de Vénus », poème de Malfilâtre.

Malfilâtre, « Narcisse ou l'île de Vénus »

« Narcisse ou l'île de Vénus »¹⁰⁷, du poète Jacques Charles Clinchamps de Malfilâtre, parut posthument en 1769. Malfilâtre y raconte en quatre chants l'intrusion de l'amour-propre, sur l'ordre de Junon, dans l'île de l'amour créée par Vénus.

Le premier chant est consacré à une description de l'île féerique de Vénus, qui, par la pureté de ses habitants (dont deux amants, Écho et Narcisse) et par la paix qui y règne, fait penser à la description de l'âge d'or d'Ovide. La séduction de Tirésias (le

¹⁰⁵ FORTES Luiz Roberto Salinas, « Rousseau, o teatro, a festa, o Narcisso », p. 33, consulté sur le site : http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso/pdf/D17_Rousseau_o_teatro_a_festa_e_Narciso.pdf le 20 janvier 2010.

¹⁰⁶ MAT-HASQUIN Michèle, « Le Théâtre de Rousseau : la genèse d'une vision du monde », in : MORTIER Roland, HASQUIN Hervé (Dir.), *Études sur le XVIII^e siècle*, volume V, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1978, p 97. Consulté sur le site : http://digistore.bib.ulb.ac.be/2009/a036_1978_005_f.pdf le 20 janvier 2010.

¹⁰⁷ MALFILÂTRE, *Poésies*, Paris : Théophile Berquet, 1825, p. 1-98. Consulté à l'adresse : <http://books.google.com/> le 14 mars 2009.

seul habitant âgé de l'île et le seul aussi à connaître le sort qui l'attend) par Vénus, qui veut le pousser à raconter le futur de son île, est le sujet du deuxième chant. Dans le chant III, après avoir remémoré sa transformation en femme et puis en aveugle par Junon, il dévoile à Vénus que celle-là, jalouse de ne pas avoir gagné la pomme d'or au détriment de la déesse de l'amour, souhaite ruiner l'existence harmonieuse de l'île par la perversion du jeune Narcisse et qu'elle a le dessein de lui inspirer un amour-propre débridé. Écho, qui écoutait l'entretien à la dérobée, le rapporte à Narcisse dans le chant IV. Ils prennent la fuite du village où ils demeurent lorsque Junon, dans une scène évocatrice de l'épisode de Laocoon dans l'*Énéide*, envoie des monstres à l'île et Narcisse se prépare pour les combattre. Toutefois, s'étant regardé dans une source que Vénus avait aspergée d'un élixir d'amour pour annuler le poison que Junon y avait versé, Narcisse tombe amoureux de ses propres traits qu'il prend pour ceux d'une nymphe. Écho essaye de le sauver, mais Junon la paralyse et la condamne à ne faire que répéter les mots qu'elle entend ; son bien-aimé, s'apercevant de l'identité de l'être qu'il adore, meurt désespéré et devient une fleur. Les autres habitants venant les chercher, le parfum de cette fleur enivre les hommes, qui se prennent à se chérir aux bords des eaux jusqu'à ce qu'ils en expirent. Dégouté par cette scène, Tirésias périt.

Le poème prend fin par une réflexion où le narrateur déclare que c'est dans cette île déchue par la puissance maléfique de l'amour-propre

“Que nos Français virent fondre chez eux
Ce tourbillon de ridicules êtres
Qu'on a nommés coquettes, petits-mâtres:
Narcisses vains, pour eux seuls prévenus,
Paons orgueilleux, qui se rendent hommage,
Insolemment étalent leur plumage,
Et font la guerre aux oiseaux de Vénus.”

Reposant sur une opposition entre l'amour noble (attribut de Vénus) et l'amour propre (qu'inspire Junon aux hommes de l'île), les vers de Malfilâtre dessinent un portrait original de Narcisse : d'abord amant dévoué et jeune homme courageux (c'est lui qui se prépare à combattre les monstres de Junon), c'est plutôt en fonction des querelles divines et des jalousies des Olympiens, et non par sa faute, que son cœur se laisse corrompre par l'amour-propre.

Comme la pièce de Rousseau, ce n'est pas seulement l'amour-propre qui est à la cible de Malfilâtre. Son « Narcisse » se rapporte également à la société. Les mentions

peu flatteuses des *coquettes* et des petits-maîtres (cités dans les vers ci-dessus) indiquent que l'histoire de ce paradis perdu, porteuse d'échos édéniques et ovidiens, a pour dessein de faire le procès de la frivolité et de la vanité effrénées de ces types sociaux, qu'elle traite de *Narcisses vains* et de *paons orgueilleux*. Tout comme *Narcisse ou l'amant de lui-même*, le poème de Malfilâtre mène une double critique, tant au niveau moral (l'amour-propre) qu'au niveau social (l'aristocratie chez Rousseau, les coquettes et les petits-maîtres chez Malfilâtre).

NARCISSE AU XIX^{ème} SIÈCLE

Narcisse chez André Gide et Paul Valéry

L'entrée du mythe de Narcisse découle d'une circonstance biographique assez particulière : une rencontre auprès du tombeau censé accueillir le tombeau de Narcissa, la fille d'Edward Young (je me pencherai sur cet événement dans la partie suivante). Chez Gide, la présence de Narcisse est marquée par *Traité du Narcisse (Théorie du Symbole)*¹⁰⁸ qui fit l'objet de l'admiration de quelques jeunes littérateurs de l'époque tels que Paul Claudel et Pierre Louÿs¹⁰⁹.

Commençant par une dédicace adressée à Paul Valéry et par une épigraphe citant Virgile (les mots « Nuper me in littore vidi », ou « Il y a peu, je me vis dans l'eau », employés par le berger Corydon dans sa tentative de plier à sa passion l'indifférence d'Alexis, son bien-aimé, dans la deuxième des *Bucoliques*), le texte de Gide est un « traité » dont le dessein est d'établir une « théorie » scrutant les rapports entre le symbole et d'autres concepts comme la nature, le temps et l'art.

Le Traité du Narcisse comporte cinq parties numérotées (à l'exception de la première et de la deuxième). La partie ouvrant le texte introduit une courte réflexion sur les rapports entre la mythologie et les livres : Gide y revient à deux reprises sur la notion que « quelques mythes d'abord suffisaient » ; d'après lui, à l'aurore de l'humanité, les histoires sacrées, sans qu'il fût besoin de les élucider, firent l'affaire de combler les aspirations spirituelles des peuples et les livres surgirent quand « on a voulu expliquer ». Ceci dit, le texte introduit la figure de Narcisse, un Narcisse dépouillé « de

¹⁰⁸ DAVET Yvonne THIERRY Jean-Jacques, « Notice à 'Traité du Narcisse (Théorie du Symbole)', note 1 », in : GIDE André, *Romans, récits et sotties, Œuvres Lyriques* Paris: Gallimard : « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 1457. Ibidem.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 1457-1458.

berge [et] de source », « de métamorphose et [...] de fleur mirée », qui, poussé par le désir de découvrir sa beauté, part à la recherche d'un miroir qu'il trouve sur le fleuve du temps, eau limpide où « les choses, virtuelles encore, se pressent vers l'être ; Narcisse les voit, puis elles passent ; elles s'écoulent vers le passé ». Il ne tarde pas à s'apercevoir de la monotonie du spectacle des phénomènes et, comprenant l'imperfection et l'instabilité des formes du monde, reflets ternis d'une « forme première perdue, paradisiaque et cristalline »¹¹⁰, il sent éclore en lui le rêve du Paradis.

La partie I est entièrement vouée à une description du Paradis et à la manière dont celui-ci engendra le monde phénoménal. S'ouvrant par une phrase d'où se dégage une ironie subtile (« Le Paradis n'était pas grand », formule plus convenable à la description d'une cuisine ou d'une chambre à coucher), le Paradis (réalité sublime sans avenir et sans passé car existant « simplement depuis toujours »), est dépeint comme un domaine où « tout s[e] cristallisait en une floraison nécessaire, et tout était parfaitement ainsi que cela devait être », où « tout demeurait immobile, car rien ne souhaitait d'être mieux », au centre duquel se trouvait Ygdrasil, « l'arbre logarithmique », dont l'ombre couvre le livre du Mystère. La description du Paradis est fort significative ; Gide y évoque « la pelouse symétrique », les « oiseaux [...] couleur du temps » et les « papillons sur les fleurs [faisant] des harmonies providentielles », le « tout parfait comme un nombre », la « constante symphonie » planant sur le jardin, ainsi que Ygdrasil, décrit comme « l'arbre logarithmique »¹¹¹. Des éléments de beauté conventionnelle, traditionnellement rattachés à des cadres édéniques (les fleurs, les papillons, les oiseaux, la brise, la pelouse), sont agglutinés à des notions abstraites empruntés aux mathématiques et à la géométrie (les courbes prévues, la symétrie, le nombre, le logarithme) ou à la musique (harmonie, symphonie, mélodie). En plus de l'étrange beauté conférée au passage par ce procédé, ces métaphores sont fort significatives pour la caractérisation du Paradis : un paysage d'abstractions, un jardin de l'intellect où les floraisons de l'esprit purifient l'air par leur parfum supérieur – des caractéristiques tout opposées à celles du monde sensible, déchu et transitoire, symbolisé par le fleuve du temps.

Adam, être encore asexué, le seul habitant de ce paysage pérenne, regardait, blasé, ce tableau harmonique et parfait qui n'existait que pour lui. Possédé de l'élan d'en être plus qu'un spectateur forcé, de la curiosité pour « un peu d'imprévu », il se lève et brise

¹¹⁰ GIDE André, *Romans, Récits et Soties, œuvres lyriques*, Paris : Gallimard, 1958, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 3.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 5.

un rameau d'Ygdrasil. A l'instar du geste d'Ève (qui, lorsqu'elle croque le fruit défendu, rompt la paix éternelle du Jardin), ce petit mouvement, la brisure du rameau de l'arbre logarithmique, est assez pour bouleverser l'entente régnante dans l'Éden : Adam, l'androgynie, se dédouble en homme et femme et, torturé du désir qui s'empare de son âme, cherche à s'unir charnellement au sexe féminin dans une étreinte qui engendre la race humaine, soumise à la fois et à l'empire du temps et aux réminiscences nostalgiques du Paradis.

Les rapports entre le monde des phénomènes, engendré par l'imprudence d'Adam, et le Paradis à jamais perdu, mais dont le souvenir hanterait encore la race humaine, font l'objet de la partie II. Elle s'ouvre par une nouvelle évocation de Narcisse devant le fleuve du temps, cette fois au moyen d'une image qui n'est point sans relations avec la célèbre allégorie de la caverne dans *La République* de Platon : Narcisse s'astreint aux reflets des choses sur le fleuve, brisés et diversifiés par le flux de ses flots, pendant que le vrai Arbre et la Fleur réelle, « quelque chose de stable enfin », se trouvent derrière lui, tout comme le prisonnier de l'allégorie de la caverne de Platon qui, le dos tourné à l'entrée de sa demeure souterraine, ne voit projetées sur les murs de la grotte où il est enchaîné que les ombres des objets réels qui se trouvent derrière lui.

Selon Gide, le Paradis dérobé à la vision de Narcisse par la fuite incessante des reflets sur le courant du fleuve « n'est point quelque lointaine Thulé. Il demeure sous l'apparence ». Cette réalité idéale et immuable, latente dans toute chose, est mieux explicitée dans le passage suivant :

« Chaque chose détient, virtuelle, l'intime harmonie de son être, comme chaque sel, en lui, l'archétype de son cristal [...] Tout s'efforce vers sa forme perdue ; elle transparaît, mais salie, gauchie, et qui ne se satisfait pas, car toujours elle recommence ; pressé, gêné par les formes voisines qui s'efforcent aussi chacune de paraître, - car, être ne suffit plus ; il faut que l'on se prouve – et l'orgueil infatue chacune. »¹¹²

Quelque éphémères et imparfaits que soient les phénomènes en tant que reflets avilis de leur forme pure, ils recèlent des vestiges de leur perfection édénique – déformés, certes, par leur immersion dans le fleuve du temps qui presse chaque forme à jaillir et à ensuite s'évanouir pour faire place à d'autres, mais encore présents dans le plus intime de tout être. Pourtant, une faute, « l'orgueil [qui] infatue chaque chose », vient empêcher que

¹¹² Ibidem., p. 6.

les formes du monde reconnaissent et dévoilent la forme paradisiaque dormant au plus profond repli d'elles-mêmes. Gide développe cette idée dans une note de bas de page :

« Les Vérités demeurent derrière les Formes – Symboles. Tout phénomène est le Symbole d'une Vérité. Son seul devoir est qu'il la manifeste. Son seul péché : qu'il se préfère. [...]. Tout représentant de l'Idée tend à se préférer à l'Idée qu'il manifeste. Se préférer – voilà la faute. L'artiste, le savant, ne doit pas se préférer à la Vérité qu'il veut dire : ni le mot, ni la phrase à l'Idée qu'ils veulent montrer ; je dirais presque, que c'est la toute l'esthétique. »¹¹³

L'orgueil, qui empêche la connaissance des formes pures, entraîne la corruption du symbole dans sa fonction fondamentale de manifester. Le symbole, assimilé aux phénomènes et aux formes, n'est point un voile couvrant des vérités abscondes dont l'origine remonte au Paradis perdu : il sert surtout à les manifester dans le monde sensible. Néanmoins, ce système est hanté par une tendance à la perversion, par la tentation du symbole à l'emporter sur la vérité à laquelle il devrait se subordonner en tant que sa manifestation : « tout représentant de l'Idée tend à se préférer à l'Idée qu'il manifeste ». Cette faute, poussée par l'orgueil, est alors l'insoumission du phénomène qui, là où il ne doit que renvoyer à une vérité dont il est le symbole, se préfère, se prend pour la réalité ultime tandis qu'il n'en est que la manifestation précaire. La précaution et le remède à cette tendance à l'aviilissement du symbole sont indiqués dans la partie III.

Tandis que la partie I décrit le Paradis et la partie II le monde des phénomènes, exilé qu'il est de la sphère des Idées, la partie III propose un moyen pour faire communiquer ces deux réalités : l'art. Il revient au Poète et au Savant de regarder et de chercher le Paradis, ou l'Idée pure, le Savant par une « induction lente et peureuse, à travers d'innombrables exemples ; car il s'arrête à l'apparence et, désireux de certitude, il se défend de deviner », tandis que le Poète, à l'égal du voyant, « devine à travers quelque chose » et peut faire fi de l'induction : « une seule [chose] lui suffit, symbole, pour révéler son archétype ». Sa tâche est de percer « l'intime Nombre harmonieux de son Être [de la chose] » et « insoucieux de cette forme transitoire qui la revêtait dans le temps, il sait lui redonner une forme éternelle, sa Forme véritable enfin, et fatale, - paradisiaque et cristalline ». Cette conversion de la forme transitoire en forme éternelle (qui de la part du poète passe par une quête de l'Idée pure latente dans le phénomène et, à partir de là, par la recreation du phénomène dans une forme plus proche de son essence) ne peut être accomplie qu'au moyen de l'œuvre d'art, que Gide compare à « un

¹¹³ Ibidem.

cristal – paradis partiel où l'Idée refléurit en sa pureté supérieure [...], où l'orgueil du mot ne supplante pas la Pensée ». L'œuvre d'art consisterait alors en la transmutation du symbole impur (le phénomène) en symbole pur (révélateur de la vérité au-delà du monde de formes). Pour mener à bien cette ascèse artistique, Gide prescrit au Poète le silence, la fuite des choses, l'évasion du temps afin qu'il « s'enveloppe d'une atmosphère de lumière au-dessus de la multitude affairée »¹¹⁴.

Dans les trois derniers paragraphes de la partie III, le texte retourne élégamment au thème de son début : Narcisse penché sur le fleuve du temps. Comme chez Ovide, il s'éprend de son visage. Il essaye en pure perte de l'effleurer des lèvres ; son reflet disparaît. Alors il se rend compte : le baiser est impossible ; le plus léger contact suffit à rompre sa frêle image sur l'eau ; il ne doit pas se préférer. Que lui reste-t-il ? La contemplation. Narcisse prend distance de son image et devient un spectateur détaché des reflets trompeurs qui coulent sans cesse sur la surface du fleuve du temps¹¹⁵ ; cette belle conclusion du récit suggérant que le personnage assume une attitude contemplative face au brouhaha du monde des phénomènes.

Pour clore le texte, la cinquième et dernière partie, consistant en un seul et court paragraphe, met en question la propre nécessité du traité ; Gide réintroduit la réflexion sur le caractère fondamental des mythes et la relative superfluité des livres – y compris le sien, pourrait-on ajouter. Cette contradiction dut ne pas échapper à Gide. Comment s'en sortit-il ? Un rien de dérision envers ses propres prétentions fit l'affaire. Écrire des livres, expliquer les mythes : résultat ou bien d'un « orgueil de prêtre qui veut révéler les mystères afin de se faire adorer », ou bien de « cet amour apostolique, qui fait que l'on dévoile et qu'on profane, en les montrant, les plus secrets trésors du temple, parce qu'on souffre seul et qu'on voudrait que d'autres adorent »¹¹⁶. Gide serait-il le prêtre vaniteux ou le prêtre indiscret ?

Jean Lorrain, « Narcissus »

Jean Lorrain publie dans *L'Ombre ardente*, recueil de 1897, le sonnet ci-dessous :

¹¹⁴ Ibidem, p. 9 et 10.

¹¹⁵ Ibidem, p. 11.

¹¹⁶ Ibidem, p. 12.

« Narcissus

« Ni les douces langueurs des flûtes et des lyres,
Ni les parfums mourants des vagues encensoirs
En cadence envolés dans le calme des soirs,
Ni les bras frais et nus ni les savants sourires

« Ne peuvent rallumer le feu des vains espoirs
En mon coeur et, lassé d'amours et de délires
Factices, blond éphèbe, effroi des hétaires
Jalouses, j'ai posé mon front dans tes lys noirs.

« Et les lys vénéneux, fleurs d'ombre et de ténèbres,
Sur ma tempe entr'ouvrant leurs calices funèbres,
M'ont appris mon infâme et chaste déshonneur ;

« Et, descendu vivant dans l'horreur de mon être,
J'ai savouré l'étrange et suave bonheur
De pouvoir me haïr, ayant pu me connaître. »¹¹⁷

On a là une esthétique redevable à Baudelaire : l'usage des synesthésies (« les parfums mourants des vagues encensoirs/ En cadence envolés dans le calme des soirs », mélange de sensations rattachées et à l'odorat et à la musique), le goût des mots rares et exotiques (« éphèbes, effroi des hétaires »), la juxtaposition d'éléments contraires dans une même image (en explorant surtout le contraste entre le beau et l'horrible, comme « les lys vénéneux », « le suave bonheur/ De pouvoir me haïr »), l'évocation d'états d'âme vagues et parfois morbides (« l'infâme et chaste déshonneur », « l'horreur de mon être »), ainsi que d'autres réminiscences baudelairiennes, parfois encore plus explicites (ces « parfums mourant des vagues encensoirs/ En cadence envolés » étant sans doute un emprunt à « Harmonie du soir », l'une des pièces les plus sublimes des *Fleurs du Mal*).

« Narcissus » présente la voix d'un seul narrateur, celle d'un « je » qui parle de lui-même comme d'un « blond éphèbe, effroi des hétaires » (v. 7) et qui se présente comme désillusionné des « vains espoirs » (v. 5) et « lassé d'amours et de délires/ Factices » (v. 6-7). Il se dirige à un « tu » (v. 8) dont on ignore tout trait permettant de l'identifier hormis les « lys noirs » (v. 8) qui lui appartiennent. Plutôt que la figure de Narcisse mentionnée dans le titre, ce sont les « lys noirs » qui constituent le symbole central de ce sonnet. C'est après avoir « posé [s]on front » (v. 8) sur ces « fleurs

¹¹⁷ LORRAIN Jean, *L'Ombre ardente*, Paris: E. Fasquelle, 1897, p. 56. Consulté sur le site : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k81610t> le 14 mars 2009.

d'ombre et de ténèbres » (v. 9) et avoir senti s'« entr'ouvr[ir] leurs calices funèbres » (v. 10) que le narrateur apprend son « infâme et chaste déshonneur » (v. 11) et qu'il parvient à se connaître (v. 14).

Le sens de cette image, les « lys noirs » (évoqués également comme des « lys vénéneux » au vers 9), n'est point transparent. On est en droit d'y voir une signification sexuelle, l'expression étant par là une métaphore du membre viril. Ce sonnet se construit donc sur un langage codé renvoyant aux pratiques sexuelles uranistes : au contact de ces « lys noirs », le « blond éphèbe » prend conscience du désir homosexuel qui l'habite (de son « déshonneur »), désir qui était jusqu'à ce moment-là inassouvi (car ce déshonneur est « chaste ») et qui, une fois manifeste, permet au narrateur de se connaître, mais qui lui procure également la haine de lui-même (comme le montre le vers 14). C'est alors que la mention des « amours et des délires/ Fatives » (v. 6-7) dont le narrateur se dit las devient compréhensible : les affections et les désirs qu'il entretenait avant le moment où il découvrit son penchant pédérastique lui semblent maintenant « factices », car ne correspondant point à ceux que lui inspire l'inversion sexuelle. Le « je » qui parle se configure alors comme un être scindé entre le plaisir et la culpabilité, entre la jouissance et l'horreur de lui-même qu'il ressent lorsqu'il en jouit, parce qu'elle est défendue.

Bien que le nom de Narcisse (dans sa forme latine) soit présent dans le titre, ce mythe n'apparaît que comme une image secondaire dans « Narcissus », les seules références au Béotien étant la mention de l'« éphèbe » au vers 7 et le verbe « se connaître » à la chute du sonnet. La présence de Narcisse suggère aussi le thème de l'inversion sexuelle : n'oublions pas que, dans *Les Métamorphoses*, Narcisse s'éprend de l'image qu'il prend pour celle d'un autre garçon sans s'apercevoir de prime abord que c'est lui-même qu'il chérit.

« L'Allusion à Narcisse » de Henri de Régnier

La même année de la publication du sonnet de Jean Lorrain (1897), Henri de Régnier fait paraître une « Allusion à Narcisse » dans *Jeux rustiques et divins* :

« Allusion à Narcisse

« Un enfant vint à mourir, les lèvres sur tes eaux,
Fontaine, de s'y voir au visage trop beau.

Du transparent portrait auquel il fut crédule.
 Les flûtes des bergers chantaient au crépuscule ;
 Une fille cueillait des roses et pleura ;
 Un homme qui marchait au loin se sentit las.
 L'ombre vint. Les oiseaux volaient sur la prairie ;
 Dans les vergers, les fruits d'une branche mûrie
 Tombèrent, un à un, dans l'herbe déjà noire,
 Et, dans la source claire où j'avais voulu boire,
 Je m'entrevis comme quelqu'un qui s'apparaît.
 Était-ce qu'à cette heure, en toi-même, mourait
 D'avoir voulu poser ses lèvres sur les tiennes
 L'adolescent aimé des miroirs, ô Fontaine ? » ¹¹⁸

Tout comme dans « Narcissus » de Jean Lorrain, la figure de Narcisse est plutôt suggérée que dite (ce qui explique le mot « allusion » dans le titre) : les lèvres d'un jeune homme sur les eaux d'une fontaine, sa crédulité quant à l'existence réelle du reflet qu'il y regarde, la mort qui vient le ravir, voilà des traits essentiels du récit de Narcisse qui se trouvent dans les vers de Régnier. Il faut aussi faire remarquer que, comme, d'ailleurs, dans le *Roman de la Rose*, c'est la fontaine qui occupe la place principale: c'est à elle que Régnier s'adresse, et non pas à Narcisse. Aux allusions au personnage qui ouvrent et closent le poème, se mêlent des scènes fragmentées: des bergers qui jouent de la flûte, une fille qui pleure, un homme qui « se sentit las », des oiseaux qui volent sur la prairie, les fruits mûrs qui tombent d'une branche ; dans cette énumération de faits disparates, le narrateur en mentionne un qui le concerne : la révélation qu'il a de lui-même, subite et inespérée comme dans un moment de pénétration, lorsqu'il va boire auprès d'une « source claire ». Le poème prend fin par une question du poète qui se dirige à la fontaine et lui demande si les événements qu'il énumère dans les vers précédents sont simultanés au moment de la disparition de Narcisse.

Cette brève exégèse suffit à entrevoir la parenté entre le poème de Jean Lorrain et celui de Henri de Régnier (hormis les différences sur le plan du sujet, sans doute moins hardi dans « L'Allusion à Narcisse », nulle référence n'y étant faite à un thème peut-être choquant pour un lecteur prude comme l'inversion sexuelle dont il est question dans « Narcissus » de Lorrain). Outre le fait que Lorrain et Régnier renvoient au mythe de Narcisse par des mentions indirectes, tous deux partagent la même tendance à donner au mythe une dimension personnelle, celui-ci symbolisant la connaissance de soi.

¹¹⁸ RÉGNIER Henri de, *Jeux rustiques et divins*, Paris : Mercure de France, 1897, p. 16. Consulté sur le site : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k82569f> le 14 mars 2009 le 14 mars 2009.

Bien entendu, l'usage du mythe de Narcisse dans le symbolisme ne se borne point à ces exemples. Comme l'avance Guy Michaud, en plus de Gide et de Valéry, Mallarmé et Jean Royère s'identifièrent aussi à Narcisse. Toujours selon Michaud, cette identification constitue chez les symbolistes, plutôt qu'une « introversion complaisante », une tentative « de saisir et de fixer, au-delà des formes fugitives, leur propre essence »¹¹⁹.

CONSIDÉRATIONS FINALES

Après ce parcours un peu long et à coup sûr incomplet de la figure de Narcisse dans la poésie française, il est possible d'essayer un bref classement des usages du mythe dans les textes que j'ai analysés à partir d'un point de repère fondamental, c'est-à-dire son utilisation dans un but d'exemplarité et de moralisation. Ces deux emplois sont fréquents à deux moments: au Moyen Âge et au siècle des Lumières. Dans les exemples que j'ai puisés dans le Moyen Âge, sa signification la plus ordinaire consiste en une mise en garde contre les dangers de la fierté dans les questions amoureuses, le poète du *Lai de Narcisse* avertissant les *dames* de ne pas faire souffrir leurs soupirants, ce en quoi il est suivi par l'auteur du *Roman de la Rose*. Dans les œuvres du XVIII^{ème} siècle étudiées ici, l'usage du mythe de Narcisse devient plus spécifique: chez Rousseau et Malifilâtre, on est en droit de voir dans la figure du jeune berger une critique et morale (dont la cible est la vanité) et sociale (dirigée à des figures de la société de l'époque comme les petits-maîtres et les coquettes).

Le deuxième groupe de textes comporte ceux auxquels la dimension édifiante du mythe semble de moindre importance face à d'autres aspects de l'histoire de Narcisse. Ce groupe comprend surtout des ouvrages issus de la Renaissance, du XVII^{ème} siècle et de la fin du XIX^{ème} siècle. Il est malaisé de trouver une unité de signification dans les œuvres de ce groupe, le mythe servant à mettre en métaphore des aspects divers de la thématique amoureuse (chez Maurice Scève, par exemple, aussi bien que dans *La Guirlande de Julie*), à illustrer des thèses philosophiques ou esthétiques (chez Pierre de Ronsard, Cyrano de Bergerac, Tristan l'Hermitte, André Gide et Paul Valéry) ou à véhiculer un contenu personnel (dans les poèmes de Jean Lorrain et d'Henri de Régnier). Commune à tous ces textes est une tendance à la laïcisation du mythe dont

¹¹⁹ MICHAUD Guy, "Le Thème du miroir dans le symbolisme français", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 11, numéro 1, 1959, p. 206

l'exemple est celui de Ronsard qui, dans son élégie portant sur Narcisse, imite scrupuleusement des passages d'Ovide, mais en évince les dieux et Tirésias.

PARTIE II

CHAPITRE III

PAUL VALÉRY, VIE ET ŒUVRE

JEUNESSE ET FORMATION

Né en 1871 à Sète, ville du sud de la France au bord de la Méditerranée, fils de mère italienne et de père corse, Paul Valéry fait ses études au collège de Montpellier où il découvre la poésie en lisant Théophile Gautier et Charles Baudelaire¹²⁰. Dès les premiers vers du jeune provincial, qui datent de 1884, il est aisé de deviner les recherches qui seront au cœur de son œuvre mûre. Parmi les sonnets regroupés sous le titre *Chorus Mysticus*, écrits par Paul Valéry sous l'influence symboliste qui imprègne de nombreux milieux littéraires lors de sa jeunesse, on trouve « Solitude », où des vers comme « Et je jouis sans fin de mon propre cerveau » révèlent le narcissisme intellectuel qui marquera son parcours comme poète et comme penseur.¹²¹

Pendant qu'il fait ses études de droit (entre 1888 et 1893), il passe des vacances à Gênes ; c'est dans cette ville, en 1892, que le jeune étudiant connaît une crise qui marque décisivement son parcours intellectuel ; c'est la *nuît de Gênes* (sur laquelle je vais me pencher ci-dessous). Ayant achevé ses études universitaires, Valéry, dont les poèmes sont de temps en temps publiés dans des revues de province (« Rêve », paru dans *La Petite Revue maritime* de Marseille; « Élévation de la lune », dans le *Courrier libre*), établit une correspondance avec Pierre Louÿs et André Gide, alors au début de leur carrière littéraire, et envoie à Stéphane Mallarmé deux poèmes accompagnés d'une lettre où il se dit admirateur de son œuvre et, tout comme lui, adepte des théories esthétiques du Poe de la « Philosophie de la composition » (introduites en France par la traduction de Charles Baudelaire). Mallarmé lui répond promptement ; Valéry devient son disciple ; installé à Paris, il fréquente les mardis de Mallarmé, réunions où un cercle restreint d'artistes, de critiques et d'esthètes se rassemble autour du vieux poète pour écouter ses propos sur l'art, le langage, la poésie.¹²²

LA NUIT DE GÊNES

¹²⁰ PERROS Georges, « Paul Valéry », in : LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Paris: Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 1042

¹²¹ NOULET Émilie, « Valéry, Paul », in : *Encyclopaedia Universalis*, Paris : Encyclopaedia Universalis, 1996, p. 570.

¹²² PERROS Georges, op. cit., p. 1042.

Avant le départ pour Paris, pourtant, Valéry est (comme je l'ai mentionné ci-dessus) frappé en 1892 par un événement capital. C'est, dans les termes du poète, sa « nuit de Gênes » : au cours d'une nuit blanche à Gênes, subjugué par un amour raté pour une certaine Mme de Rovira, il trouve un remède aux souffrances de la vie émotionnelle dans la transformation de l'intellect en objet d'étude et en souci fondamental de son existence. Voilà comment Valéry décrit dans ses *Cahiers* cette expérience, à la fois douloureuse et libératrice :

« Gênes, Chambre blanche. À la chaux. Ancienne cellule, sans doute... Orage effroyable cette nuit. Je l'ai passé assis dans mon lit; la chambre éblouissante par chaque éclair. Tout mon sort se jouait dans ma tête. Je suis entre moi et moi. Souffert énormément. Mais je veux. Je veux mépriser tout ce qui passe entre mes tempes... »¹²³

Ailleurs, dans les mêmes *Cahiers*, Valéry en fait un récit semblable :

« Une certaine nuit blanche, nuit d'éclairs [...] Ce n'était que haute fréquence – dans ma tête comme dans le ciel. Il s'agissait de décomposer toutes mes premières idées ou idoles, et de rompre avec moi qui ne savait pas pouvoir ce qu'il voulait, ni vouloir ce qu'il pouvait »¹²⁴

Il s'agit pour lui d'immoler ses « idoles » de naguère – l'amour, l'amitié, la poésie – sur l'autel d'un seul dieu, l'intellect. Il en découle un long et presque total renoncement à la poésie qui occupe vingt ans de la vie du poète dans un silence brisé seulement par des essais ou par de courts récits de ton philosophique (« Introduction à la méthode de Leonard de Vinci », « La Soirée avec M. Teste ») où celui-ci s'interroge sur la conscience, l'art, la connaissance.

Plusieurs critiques se sont penchés sur les motivations et les conséquences de cet épisode. Certains y voient un antipode à la crise spirituelle vécue par Pascal la nuit du 23 novembre 1654 : tandis que Pascal, ayant foi dans les puissances de l'intellect, se voit en contact avec des aspects de la réalité qui ne se laissent point saisir par des concepts ou par des définitions et embrasse le mystère et l'affectivité, Valéry, pris au piège d'un amour malheureux, l'âme bouleversée par le va-et-vient des passions, décide de s'en

¹²³ Apud PERROS Georges, op. cit, p. 1043.

¹²⁴ Apud NOULET Émilie, op. cit, p. 571.

délivrer par un exercice ascétique de la pensée.¹²⁵ D'autres interprètent cette nuit moins comme une révélation que comme la « rupture avec un récent et court passé, avec l'être superficiel et les occupations frivoles où il risqua de perdre ses propres préférences »¹²⁶. Quoi qu'il en soit, il est fréquent que les critiques voient dans cette crise le virage vers un intellectualisme qui, même s'il est déjà ébauché dans ses premiers poèmes, était jusqu'alors latent et qui désormais donnera le ton à son œuvre.

UN PROVINCIAL À PARIS

Installé à Paris dans une petite chambre, rue Gay-Lussac, il s'adonne aux mathématiques de manière à discipliner son esprit. L'année 1895 le voit reçu au concours de rédacteur du ministère de la Guerre. C'est aussi l'année de la publication dans *La Nouvelle Revue* de l'« Introduction à la méthode de Leonard de Vinci », essai où Valéry rapproche les lettres et les arts des sciences et des mathématiques comme deux versants d'une même faculté, la faculté symbolique : les mêmes principes, le même fonctionnement sont au fondement des sciences et de la poésie, à savoir les ressources métaphoriques et la capacité combinatoire de l'esprit. La méthode à laquelle Valéry se réfère dans le titre correspond à un instrument pour exciter ces facultés et pour en explorer les implications. D'où l'importance de Vinci, inventeur et artiste, qui représente l'usage de la pensée symbolique tant dans la découverte scientifique que dans l'activité artistique.

Lors de sa publication en 1896, « La Soirée avec M. Teste », nouvelle parue dans la revue *Centaure* et qui fut posthument rassemblée avec d'autres pièces plus tardives dans un volume intitulé *M. Teste*, provoque quelque bruit dans les milieux intellectuels (Gide, par exemple, en fait l'éloge).¹²⁷ Ce bref récit porte sur la relation du narrateur avec M. Tete, personnage qui se livre à une « gymnastique intellectuelle sans exemple ».¹²⁸ D'après Émilie Noulet, il incarne « l'intelligence ayant épuisé toutes ses possibilités » et « le mépris des apparences caduques »¹²⁹, idéal qui est au cœur des préoccupations de l'auteur. En effet, *Eupalinos, ou l'architecte* (dialogue entre Socrate et Phèdre écrit en 1921 où il est question d'Eupalinos, architecte fictif qui, ayant atteint

¹²⁵ GATEAU J.-Ch., « Valéry », in : BEAUMARCHAIS J-P, COUTY Daniel, REY Alain, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris : Bordas, 1984, p. 2362.

¹²⁶ NOULET Émilie, op. cit., p. 571.

¹²⁷ PERROS Georges, op. cit., p. 1043.

¹²⁸ VALÉRY Paul, apud GATEAU, J-Ch, op. cit., p. 2362.

¹²⁹ NOULET Émilie, op. cit., p. 571.

une conscience parfaite, trouve les moyens de combler « le hiatus entre être et agir, entre le penseur et l'artiste »¹³⁰, pour reprendre encore une fois la formule de Noulet), se situe dans la même lignée que l'« Introduction à la méthode de Léonard de Vinci » (1895) et que « La Soirée avec M. Teste » (1896): ayant en vue un même être théorique (l'homme devenu intelligence), Valéry en fournit un exemple (Teste), une démonstration (dans *Eupalinos*) et une comparaison (avec Vinci) dans l'« Introduction ».¹³¹

DE RETOUR À LA POÉSIE

Des événements de nature personnelle peuplent les années suivantes: décès de Mallarmé en 1898, mariage avec Jeanne Gobillard (nièce de la peintre Berthe Morisot) en 1900, naissance de son fils Claude (1903) et de sa fille Agathe (1906). Valéry est embauché comme secrétaire particulier d'Édouard Larbey, directeur de l'agence Havas. Sa seule activité littéraire : écrire secrètement son journal, tous les matins, pendant trois ou quatre heures d'un exercice intellectuel qui a commencé en 1894 et qui ne cessera qu'en 1945, six semaines avant sa mort. En 1912, un changement se produit : à force d'insistance, Gide et Gallimard le convainquent de publier ses poèmes de jeunesse. Valéry décide de faire paraître également un poème court et récent qu'il vient de commencer. Cependant, il a du mal à atteindre un résultat qui lui semble satisfaisant et, après quatre ans de travail et plusieurs reprises, les vingt nouveaux vers qui étaient censées constituer son adieu définitif à la poésie deviennent *La Jeune Parque* (1917), longue suite d'alexandrins où, selon le résumé qu'en fait Noulet :

« une jeune femme blessée par l'amour, qui s'émeut au souvenir de son innocence, lutte contre les besoins de son corps, souhaite d'autre part tuer en elle toute impulsion physique, puis, lasse d'une maîtrise inhumaine, finit par se laisser envahir par le printemps et salue, au matin, la lumière et la vie. »¹³²

Comme couronnement de son effort, l'ambition intellectuelle et la beauté sonore du poème, tout comme sa richesse en images, valent au poète une gloire immédiate: Valéry devient un auteur reconnu, prend le chemin des salons, fait florès dans l'art de la

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Ibidem.

¹³² Ibidem, p. 572.

conversation. L'admiration que Valéry était jusqu'alors habitué à recevoir d'un public restreint se répand maintenant par le Tout-Paris littéraire.¹³³

Face à une réponse si prompt et si encourageante, Valéry ne quittera plus l'écriture poétique. Pendant qu'il compose *La Jeune Parque*, il procède à la réécriture de ses poèmes de jeunesse qu'il livre au public dans l'*Album de vers anciens* (1920). Ensuite, voit le jour *Charmes*, recueil de 1922. Sous ce titre, jeu de mots avec le latin *carmen* (« poème », mais aussi « envoûtement »), sont rangés 21 poèmes dont la disposition demeure un sujet de discussion savante. On a fait ressortir que l'organisation finale, datant de 1929, trahit l'intention de Valéry de créer un contraste entre les pièces plus longues (« Fragments du Narcisse », « Ébauche d'un serpent », « Le Cimetière marin ») et celles plus courtes (« Les Pas », « La Dormeuse », « Le Vin perdu »).¹³⁴ Émilie Noulet, en revanche, y décèle une allégorie sur l'aventure de l'esprit au cours de la composition artistique: le premiers poèmes représenteraient sa lutte face à l'obstacle (« Aurore », « Le Platane », « Air de Sémiramis », « Cantique des Colonnes »); ensuite, l'âme enfin délivrée se contemplerait amoureuse d'elle-même (« Fragments du Narcisse »). Les poèmes suivants s'intégreraient à cette interprétation allégorique en précisant les divers aspects de la création poétique: « L'Abeille » évoquerait la pensée; « Poésie », l'intelligence ; « Les Pas », le poète à l'attente des mots. Toutefois, lasse du travail poétique, l'âme s'égare, distraite par le spectacle du monde tandis que l'œuvre attend (« La Dormeuse »). Jusqu'alors, *Charmes* ne faisait que le portrait des forces créatives dégagées de toute contrainte ; le récit du labeur de l'âme commence par « La Pythie », qui peint la victoire de l'esprit contre le corps dans la recherche de l'expression. Suivent des poèmes allégoriques de quelques aspects de cette quête, comme « Le Sylphe » représentant le vers donné, « L'Insinuant » le vers composé et « La Fausse Morte » l'œuvre encore inachevée. « Ébauche d'un serpent » figurerait l'intuition faite connaissance ; « Les Grenades » évoquerait l'idée qui, selon la formule de Noulet, « se fait savoureuse, juteuse comme un fruit ». Le dessein de l'œuvre se diffuse et enivre l'esprit ainsi préparé par la méthode et par la connaissance (« Le Vin perdu ») jusqu'à ce que l'imagination s'empare du cerveau (« Intérieur »). Dans ce cadre, « Le Cimetière marin » décrirait le moment où les forces de l'esprit et de la dispersion arrêtent leur combat acharné et où la pensée commence à exister dans la perfection d'un poème. Vainqueur de soi-même, le poète se chante une « Ode secrète »

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ GATEAU J.-Ch, op. cit, p. 2368.

après laquelle il se dépeint comme « Le Rameur » qui brise les difficultés de la création pour aboutir à « Palme », l'œuvre accomplie, fruit héroïque de la peine que s'est donné l'artiste pour créer; ce dernier poème sert de réponse à la pièce d'ouverture du recueil, « Aurore », qui décrit l'éveil de la raison.¹³⁵

L'interprétation de Noulet n'est point exempte de contestations. Quelques critiques la mettent en doute du fait que la disposition finale du recueil ne fut établie qu'en 1929¹³⁶. D'autres soutiennent l'impossibilité de cette sorte d'exégèse en soulignant que, tandis que quelques pièces courtes s'ouvrent à plusieurs sens symboliques (« Les Pas », « L'Abeille », « Le Vin Perdu »), d'autres comportent un sens univoque (« La Dormeuse », « Intérieur », « La Fausse Morte »), ce qui empêcherait une lecture allégorique.¹³⁷

Charmes n'est point la dernière œuvre de Valéry en vers. En 1955, paraît en édition posthume sa traduction des *Bucoliques* de Virgile¹³⁸. Il y a aussi lieu de mentionner que la presse a divulgué en 2008 la publication de *Corona* et *Coronilla* aux éditions Bernard de Fallois, deux recueils de poèmes que Valéry écrivit entre 1938 et 1945 pour Jean Voilier (pseudonyme de Jeanne Loviton, sa dernière maîtresse) et qui étaient demeurés jusqu'alors inconnus¹³⁹.

LES DERNIÈRES ANNÉES : ENTRE LA PROSE ET LE THÉÂTRE

L'année de la parution de *Charmes*, Édouard Larbey meurt et Valéry se trouve sans situation. Il décide de vivre de sa plume et des conférences qu'il fait partout en Europe, ce qui explique la suite d'essais, de maximes et d'autres œuvres en prose qu'il livre au public tout au long des années vingt, trente et quarante. *Variétés* (de I à V), recueil d'écrits en prose publié entre 1924 et 1944, présente une quantité importante de sujets dont les suivants : « Études littéraires » (le symbolisme et le classicisme français étant au centre des intérêts littéraires de Valéry) ; « Études philosophiques » (portant sur Descartes, Poe et Bergson) ; « Essais quasi politiques » (où, entre autres, Valéry observe l'expansion du commerce allemand) ; « Théorie politique et esthétique » (qui reprend

¹³⁵ NOULET Émilie, op cit., p. 572-573.

¹³⁶ DUCHESNE-GUILLEMIN Jacques, "L'Ordre des Charmes", *Études pour un Paul Valéry*, Neuchâtel : Éditions de la Braconnière, 1964, p. 150-155.

¹³⁷ GATEAU J-Ch, op. cit, p. 2368.

¹³⁸ Ibidem, p. 2366.

¹³⁹ Voir sur le site : <http://www.canalacademie.com/Les-poemes-amoureux-de-Paul-Valery.html>

quelques idées de l' « Introduction ») et « Mémoires d'un poète » (présentant des réflexions esthétiques appuyées sur son expérience personnelle).

D'autres œuvres en prose à citer sont *L'Âme et la danse* (1921), dialogue de ton platonique entre Socrate, Phèdre et un médecin, Éryximaque, au sujet de la danse; *L'Idée fixe ou Deux Hommes à la mer*, dialogue philosophique où Valéry soutient l'impossibilité de l'existence de quelque chose comme une idée fixe (l'idée étant un mouvement et non pas un état), mais seulement des idées récurrentes; *Regards sur le monde actuel et autres essais* (1932) qui reprend des thèmes semblables à ceux présents dans les « Essais quasi politiques » des *Variétés*; *Degas Danse Dessin*, paru en 1936, sur l'œuvre de Degas, peintre qui cause une forte impression sur Valéry lorsque celui-ci fait sa connaissance en 1893, le texte portant, entre autres, sur le dessein (considéré comme moyen de métamorphoser la vision routinière), sur le nu (qui se banalise après avoir été symbole de beauté chez un Titien ou chez un Rembrandt), et sur l'art moderne (qui aurait affaibli les hiérarchies et les critères et, du coup, encouragé la recherche du choc gratuit et le relâchement des artistes). Il faut aussi citer *Pièces sur l'art* dont la dernière version date de 1938 et qui comporte, outre le texte sur Degas, d'autres articles mineurs sur l'art; *Histoires brisées*, publié posthument en 1950, qui recueille des fragments de récits et de contes; finalement, des recueils d'aphorismes et de textes courts comme *Mélanges* (1939), *Tel quel* (1941-1943), *Mauvaises Pensées et autres* (1941) où Valéry exerce ses dons d'aphoriste sur les sujets les plus divers (la morale, l'art, la politique, la poésie). Entre 1957 et 1961, on assiste à la parution posthume des *Cahiers* contenant des réflexions écrites tous les matins entre 1894 et 1944 dont les sujets sont si multiples qu'il fallut les partager en plusieurs ensembles : « Langage », « Système », « Psychologie », « Soma et CEM » (Cerveau-Esprit-Monde), « Sensibilité », « Mémoire » et « Temps » dans le premier tome et « Rêve », « Conscience », « Attention », « Moi et la personnalité », « Affectivité », « Éros », « Théta » (sur la mysticité), « Bios », « Mathématiques », « Science », « Art et Esthétique », « Poïétique », « Poésie, Poèmes et PPA » (Petits Poèmes Abstracts), « Sujets », « Homo », « Histoire-Politique » et enfin « Enseignement » dans le deuxième.

L'écriture théâtrale s'épanouit assez tard dans la production de Valéry, à la fin de sa vie. Les pièces qu'il compose alors témoignent d'une intense utilisation des mythes et des histoires traditionnelles. Pour sa première pièce, datant de 1931, il choisit comme thème le mythe grec d'*Amphion*, le héros qui construit les murailles de Thèbes en

envoûtant les pierres par le son de sa flûte; trois années plus tard, il fait paraître *Sémiramis*, pièce de sujet babylonien. Finalement, en 1941, Valéry puise dans la tradition allemande et écrit *Mon Faust*, œuvre inachevée qui, d'après Émilie Noulet, représente les trois modes d'existence de Valéry: « Faust, la prise de conscience de sa propre intelligence, Méphistophélès, 'les mauvaises pensées et autres', soit l'expérience et la part démoniaque de l'esprit, et Lust, la Demoiselle de cristal, la transparence, la part ineffable: la subtile et pure tendresse »¹⁴⁰. Il faut ajouter à cette brève liste la *Cantate du Narcisse* (écrite en 1938), livret pour une cantate de Germaine Tailleferre jouée en 1944 et qui sera analysée avec plus de détails dans une autre partie de cette étude.

Au fur et à mesure que Valéry construit cette œuvre copieuse, il devient un personnage officiel de la vie intellectuelle européenne. En tant que « penseur de la Troisième République et son poète »¹⁴¹, Valéry accumule les honneurs. En 1923, il est nommé chevalier de la Légion d'Honneur et, deux ans plus tard, élu à l'Académie Française (occasion restée célèbre car, dans son discours d'entrée, il ne mentionna point le nom de son prédécesseur, Anatole France, du fait de l'antipathie de France envers l'œuvre de Mallarmé). En 1930, il accepte de diriger l'Institut de coopération intellectuelle de la Société des nations et, trois ans plus tard, devient administrateur du Centre méditerranéen de Nice. Il reçoit encore le grand cordon d'Isabelle la Catholique en 1935 et, la même année, est accepté comme membre de l'Académie des sciences de Lisbonne. En 1937, Valéry est nommé à la chaire de poésie du Collège de France; lors de la leçon inaugurale, une grande foule l'attend. Au sommet de son activité publique, la mort le frappe en 1945, quelques semaines après la fin de la Deuxième Guerre mondiale. De grandes funérailles sont organisées sur l'ordre du Président de la République, de Gaulle, et Valéry est enterré à Sète. Entre 1968 et 1970, ses *Œuvres complètes* sont lancées en deux tomes dans la Bibliothèque de la Pléiade, perpétuant Valéry comme personnage de premier plan de la littérature française du XXe siècle. Cette fin de vie riche en gloire ne manque point d'être surprenante s'agissant de celle d'un homme qui naguère, sous l'impact des réflexions troublantes de la nuit de Gênes, écrivit dans *La Soirée avec M. Teste*: « Chaque esprit qu'on trouve puissant commence par la faute qui le fait connaître ».¹⁴²

¹⁴⁰ NOULET Émilie, op. cit, p. 573.

¹⁴¹ GATEAU J.-Ch., op. cit, p. 2361.

¹⁴² VALÉRY Paul, apud ibidem, p. 2367.

CHAPITRE IV

QUELQUES REMARQUES À PROPOS DES SONNETS DE JEUNESSE SUR NARCISSE

Une brève introduction

Pendant qu'ils se promenaient au jardin des plantes de Montpellier vers 1890, André Gide et Paul Valéry, alors au début de leur parcours littéraire, se trouvèrent un soir auprès d'un tombeau. On y lisait en guise d'épithaphe une inscription latine qui, d'après Valéry, le faisait rêver : *Placandis Narcissae manibus* (pour apaiser les mânes de Narcissa)¹⁴³. Selon une tradition locale, c'était le tombeau de la fille du poète anglais Edward Young, Narcissa. Elle était décédée avant même d'atteindre l'âge adulte et, étant protestante, « n'avait pu être enterrée dans le cimetière »¹⁴⁴, explique Valéry. Les deux jeunes poètes garderont le souvenir de ce sépulcre au cours de la création de leur œuvre poétique. Il est à la source de l'une des productions littéraires d'André Gide : *Le Traité de Narcisse (Théorie du Symbole)*, essai de 1892 où Narcisse, penché sur le fleuve du temps, voit passer les choses, les êtres, l'Histoire et s'astreint à déceler l'archétype sous l'apparence des choses devenues symboles, émanations de l'Idéal.¹⁴⁵

Quant à Valéry, « ce nom de Narcissa [lui] suggérait celui de Narcisse. Puis l'idée se développa du mythe de ce jeune homme, parfaitement beau, ou qui se trouvait tel dans son image »¹⁴⁶, précise-t-il. C'était l'entrée de Narcisse dans la poésie de Valéry où ce mythe connaît une longue et complexe trajectoire en l'accompagnant tout au long de sa vie, depuis ses poèmes de jeunesse jusqu'aux derniers ouvrages qu'il fit paraître. On peut trouver dans les écrits de Valéry qui restèrent à l'état d'ébauche le point de départ de cette trajectoire : un sonnet composé en 1890 dont la première version prête à des discussions critiques¹⁴⁷. Un poème en prose et le plan d'une « symphonie poétique » datent sans doute de cette époque¹⁴⁸. C'est ce sonnet de 1890 qui fut développé et

¹⁴³ VALÉRY Paul apud HYTIER Jean, "Note à 'Narcisse parle'", in : VALÉRY Paul, *Œuvres, vol. I*, Paris : Garnier, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1559

¹⁴⁴ VALÉRY Paul apud ibidem.

¹⁴⁵ GIDE André « Traité du Narcisse (Théorie du Symbole) », in : GIDE André, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*, Paris : Gallimard, 1958, p. 3-13.

¹⁴⁶ Apud HYTIER Jean, op. cit., p. 1559.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 1556-1558.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 1555.

transformé en « Narcisse Parle », long monologue publié pour la première fois en 1891 par Valéry sous le pseudonyme de Doris dans *La Conque* (revue de Pierre Louÿs)¹⁴⁹ et dont la version définitive se trouve dans l'édition de 1927 de l'*Album de vers anciens*. Entre 1917 et 1926, Valéry travaille sur un nouveau poème sur ce mythe : c'est « Fragments du Narcisse » dont la version ultime se trouve l'édition de 1926 de *Charmes*. Le traitement du thème par Valéry y atteint son sommet en matière de pénétration intellectuelle, de perfection artistique et d'originalité par rapport à l'approche traditionnelle de l'histoire du Béotien épris de sa propre image. *Cantate du Narcisse*, libretto rédigé pour une cantate de même titre composée par Germaine Tailleferre, présente un schéma dramatique sensiblement différent des versions antérieures et plus proche de celui d'Ovide. Il fut suivi par « L'Ange », poème en prose sur lequel Valéry travailla de 1921 jusqu'en 1945 où la figure de Narcisse penché sur une source fait place à une « manière d'ange » chérissant son reflet sur l'eau.

Dans cette partie, je vais examiner les variations qu'introduit Valéry dans le mythe de Narcisse. Je vais d'abord procéder à un bref examen de l'esquisse du poème en prose et du plan de la « symphonie poétique » ; ensuite, j'en viens à une étude des trois versions du sonnet de jeunesse ; puis, « Narcisse parle », « Fragments du Narcisse » et la « Cantate du Narcisse » seront analysés et comparés ; finalement, je vais faire des considérations à propos de « L'Ange ».

L'esquisse du poème en prose

L'esquisse du poème en prose fut composée à l'époque de ses rencontres avec Gide au jardin des plantes de Montpellier¹⁵⁰. Voilà le texte en entier :

« [Que je déplore ton éclat, fontaine ! où j'ai vu mon Image de fleurs tristes couronnée ! Là dans ton funeste miroir je vois hélas le vase harmonieux et blanc de ma chair où ma bouche rosit comme une lointaine rose !] Je m'adore ! je voudrais m'enlacer et sous ces myrtes aimer ma beauté fatale ! Car je suis le suprême adolescent ! j'unis en ma chair les grâces des vierges aux pures formes des jeunes hommes ! Je suis ce qui [est] n'existe pas ! et c'est pourquoi je m'aime.
« L'heure bleuit cependant... »

¹⁴⁹ PERROS Charles, « Valéry, Paul » LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Paris: Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 1024.

¹⁵⁰ DÉCAUDIN Michel, « Narcisse : 'Une sorte d'autobiographie poétique' », *L'information littéraire*, mars-avril 1956, p. 50.

« Je suis [le] la [vague chaîne] splendeur des deux sexes fondus et magnifiés en un exquis et vague charme comme le Crépuscule, je suis l'insaisissable Crépuscule de la Beauté ?

« Le mystérieux doute, l'équivoque amoureuse et divine !

« L'heure bleuit ! Voici la Nuit qui descend des collines comme une vierge !

« Ô miroir, ô saphir ! que je contemple encore ma nudité dans ta gamme délicieuse.

« Silence ! avant que la dernière lueur n'ait disparu et que l'ombre grandissante ne m'ait ravi mon cher Narcisse, ô fantôme laisse-moi tendre mes lèvres vers les tiennes et que »¹⁵¹

Quoique y soient présents des images et des motifs semblables à ceux qui apparaissent également dans le sonnet de jeunesse que rédigea Valéry en 1890, le rapport entre ce sonnet et le poème en prose ci-dessus n'est point clair : cette ébauche serait-elle une source pour ce sonnet ou est-elle contemporaine, voire postérieure à lui ?¹⁵². James R. Lawler penche pour cette dernière hypothèse en avançant que Valéry y abandonna la forme du sonnet « éprouvant que le thème et l'atmosphère exigeaient un mouvement plus large et plus soutenu »¹⁵³

Le plan de Narcisse, symphonie pastorale dans le style classique

Valéry laissa également le plan d'une « symphonie pastorale » poétique: *Narcisse, symphonie pastorale dans le style classique, surtitré le sourire funèbre*¹⁵⁴. Il est difficile de préciser la période à laquelle remontent les notes qui composent ce plan, mais, selon James R. Lawler¹⁵⁵ et Michel Décaudin¹⁵⁶, cette ébauche est probablement antérieure à « Narcisse parle » (1891) et peut être à l'origine de ce poème. La voici :

« prélude Impersonnel et SYMBOLIQUE essor de l'analogie ou forme pure ?

rimes entrelacées les ailes qui dégagent la transformation des choses

libellules prélude dans le ciel par rapport à l'absolu

oraison protoire [sic] Le poète *Ouv. de Tannhäuser*

Le Chalumeau du Pâtre

allegro Le paysage, l'inquiétude du pâle héros

Les feuilles – moyen-âge – complication simple

2 et le cygne dormait comme un tombeau pur sur l'eau

composition de lieu Je suis un cygne ! et comme un tombeau ce cygne !

¹⁵¹ VALÉRY Paul apud ibidem.

¹⁵² BELLEMIN-NOËL Jean, « En Marge des premiers 'Narcisse' de Valéry : l'en-jeu et le hors-jeu du texte », in : *Revue d'histoire littéraire de la France*, V-VI, Paris, 1970, p. 984.

¹⁵³ LAWLER James R, « Fragments du Narcisse », *Lecture de Valéry, une étude de « Charmes »*, Paris : P.U.F., 1963, p. 99.

¹⁵⁴ DÉCAUDIN Michel, op. cit., p. 53

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ DÉCAUDIN Michel, op. cit., p. 51.

Les trois [mot illisible]
Sa tendresse

scherzo	Le paysage. Le Crépuscule, ô mon frère Sa beauté
3	comparable à celle de Narcisse. Les deux sexes mêlés
<i>c. de temps</i>	sous les feuilles la nudité aperçue et analogue à celle des lis. cri de passion (c'est le repoussoir)

largo	Le miroir de la source : il semble une vision d'un autre ciel et d'un autre Narcisse où stagne l'intangible bonheur .
4	où l'on verrait plus que le ciel et Narcisse !
<i>colloque</i>	Et le Dieu que je <i>porte en moi</i> se dégage L'infini remplace l'image dans l'eau L'âme se regarde dans la beauté

Finale	Le baiser universel. Lèvre de pierre.
5	tendresse universelle

chant funèbre Voilez les miroirs ! Voilez les miroirs ! »¹⁵⁷

Ce projet de « symphonie pastorale » est divisé en six parties portant des chiffres et des noms renvoyant au vocabulaire de la musique : d'abord, une prélude construite sur des rimes entrelacées; après, un allegro présentant une « composition de lieu », suivi d'un scherzo (une « composition de temps »), d'un largo (un « colloque ») et d'un finale, le texte se terminant par un chant funèbre. Comme le fait observer James R. Lawler, l'ébauche du poème en prose et le plan de la « symphonie pastorale » « introduisent l'idée de la mort comme terme à la contemplation » et soulignent « l'ambiguïté sexuelle de la figure mythique », ce qui n'était point présent dans le sonnet¹⁵⁸.

Laisant de côté l'esquisse du poème en prose et le projet de *Narcisse, symphonie pastorale dans le style classique*, examinons maintenant les trois variantes du sonnet de 1890.

Première variante du sonnet de jeunesse

L'une des variantes du sonnet de jeunesse, non intitulée et datée du 28 septembre 1890, fut publiée par P-O Walzer qui la tient pour « apparemment la moins travaillée,... le point de départ de tous les *Narcisse*' »¹⁵⁹ :

¹⁵⁷ VALÉRY Paul apud HYTIER Jean, op. cit., p. 1555-1556.

¹⁵⁸ LAWLER James R, op. cit., p 99.

¹⁵⁹ WALZER P-O, apud HYTIER Jean, op. cit., p. 1558.

« Que je déplore ton éclat fatal et pur !
 Source magique, à mes larmes prédestinée,
 Où puisèrent mes yeux dans un mortel azur
 Mon Image de fleurs funestes couronnée !

Car je m'aime !... ô reflet ironique de Moi !
 Ô mes baisers ! lancés à la calme fontaine,
 Et vous, roses ! que vers ma vision lointaine
 Épand sur l'eau ma main suave, avec effroi.

Cher Narcissus ! tes lèvres ont soif de tes lèvres !
 Et mes regards, dans ce cristal échangent leurs fièvres !
 Faut-il ma vie à ton amour, ô spectre cher ?...

Toi, ma splendeur, incline-toi vers l'améthyste
 De ce miroir dont m'attire la lueur triste
 Ainsi qu'un blanc vase harmonieux, ô ma chair !... »¹⁶⁰

Le caractère embryonnaire de ce sonnet se fait jour par les irrégularités qui le parsèment sur le plan de la versification. Dans le dixième alexandrin, par exemple, on compte treize syllabes au lieu de douze ; dans le vers 12, le « e » du mot « incline » (au milieu duquel tombe la césure) ne se fond pas avec une voyelle au début du deuxième hémistiche, comme le prescrit la métrique classique ; dans le dernier alexandrin, la césure se trouve à la cinquième syllabe (« vase ») au lieu de la sixième.

Le texte est composé d'une suite d'appels à des objets divers. Dans la première strophe, Narcisse s'adresse à la fontaine ; il se dirige à son reflet, à ses baisers et aux roses dans la deuxième ; il interpelle encore une fois son image au premier tercet et fait appel à sa propre « splendeur » au suivant.

Walzer n'a pas tort lorsqu'il tient cette version pour « 'apparemment la moins travaillée' ». En effet, il s'agit de l'esquisse d'un texte qui serait encore retravaillé, et Valéry n'avait pas encore trouvé les tours les plus heureux pour exprimer le monde subjectif de son Narcisse, d'où la simplicité de quelques images (« reflet ironique de Moi » ou bien « tes lèvres ont soif de tes lèvres ») et du traitement sonore (par exemple, l'assonance entre « ô mes baisers » et « lancés » au vers cinq).

Deuxième variante du sonnet de jeunesse

¹⁶⁰ VALÉRY Paul apud HYTIER Jean, op. cit., p. 1558.

Une autre version de ce sonnet, portant le titre « Narcisse parle » et la même date que l'autre variante (28 septembre 1890) fut publiée en 1945 par Henri Mondor et reproduite par Jean Hytier :

« NARCISSE PARLE

« Que je déplore ton éclat fatal et pur,
Source magique, à mes larmes prédestinée,
Où puisèrent mes yeux dans un mortel azur
Mon image de fleurs funestes couronnée !

« Car je m'aime !... ô reflet ironique de moi !
Ô mes baisers jetés à la calme fontaine,
Roses vaines que vers mon image lointaine
Epend sur l'eau ma main suave avec effroi !

« De mes propres beautés ma bouche est amoureuse
Je lis dans mes regards ma fureur malheureuse
Ma vie adore un spectre inviolable et cher.

« Ô ma soif de moi-même, invoque l'améthyste
De ce miroir dont m'attire la lueur triste
Où dort ce noble vase harmonieux, ma chair ! »¹⁶¹

Tandis que les deux tercets sont considérablement changés par rapport à la version publiée par Walzer, les quatrains subissent moins de transformations. La ponctuation est altérée dans le premier vers où le point d'exclamation de la version antérieure fait place à une virgule ; les points d'exclamations disparaissent également des vers 6 et 7. Le mot « image » (v. 4) perd la majuscule. Les baisers ne sont plus « lancés » (v. 6 de la version de Walzer), mais « jetés » (v. 6 dans la version de Mondor). Le vocatif « Et vous, roses ! » (v. 7 de la version de Walzer) devient « Roses vaines », ce qui permet une rime interne avec « fontaine » (v. 6) et « lointaine » (v. 7).

La supériorité de cette version par rapport à l'autre est flagrante et apparaît surtout dans les tercets. Dans la version publiée par Walzer, le neuvième vers est composé par deux exclamations (« Cher Narcissus ! tes lèvres ont soif de tes lèvres ! ») ; dans celle de Mondor, il devient une phrase affirmative (« De mes propres beautés ma bouche est amoureuse »). De cette altération découlent deux améliorations : d'une part, elle marque le changement de ton entre les quatrains et les tercets qu'exige le sonnet en tant que forme fixe ; d'autre part, elle atténue aussi la monotonie qui marquait l'autre version du

¹⁶¹ VALÉRY Paul apud ibidem, p. 1556.

poème : au lieu d'entasser des appels à des objets, à son reflet ou à Narcisse lui-même dans toutes les strophes (comme il arrivait dans la variante publiée par Walzer où Narcisse se dirigeait à la source, à ses baisers, à son reflet et à soi-même), Valéry interrompt ces débordements et crée par là un moment de pause, de relative tranquillité.

Le premier tercet obéit plus strictement aux règles de l'alexandrin : le dixième vers compte douze syllabes, tandis que dans l'autre version il en avait treize ; au douzième vers, la syllabe qui suit la césure en milieu du mot est formée par la fusion de « même » et de « invoque » ; au surplus, dans le dernier alexandrin, la césure se trouve correctement à la sixième syllabe, alors que dans le vers de clôture de l'autre variante elle se trouvait à la cinquième.

Les altérations dans le dernier tercet témoignent aussi d'une conception poétique plus épurée au niveau de l'expression : plutôt qu'à sa « splendeur », tournure par trop directe et poétiquement pauvre, Narcisse s'y adresse à sa « soif de [s]oi-même », formule qui suggère et qui condense à la fois le désir pour sa beauté et la surface liquide où son image resplendit ; la comparaison du corps avec un vase, introduite dans l'autre variante par « ainsi que », est transformée ici en métaphore au moyen du remplacement de la conjonction comparative par le verbe « dort », ce qui confère de la complexité au procédé analogique : pour se référer au reflet de Narcisse se profilant sur l'eau, Valéry le compare à un « vase » qui, doué d'attributs humains, « dort » sur un « miroir ».

Au demeurant, bien que le traitement que Valéry accorde au mythe soit encore à l'état embryonnaire, ces deux variantes indiquent quelques-uns de ses grands traits. Quelques repères narratifs qui se maintiendront dans les versions postérieures sont déjà mis en place. Ainsi, l'action, fort dépouillée, réduite à un aspect de la fable (Narcisse chérissant son reflet), se déroule dans un seul lieu, les bords de la source ; nous avons là une caractéristique qui se maintiendra tout au long des versions ultérieures du mythe, comme je le montrerai ci-dessous. Un autre trait sera présent dans aussi bien dans « Narcisse parle » que dans « Fragments du Narcisse » : l'emploi d'un narrateur intradiégétique, Narcisse lui-même, qui expose les mouvements de son âme (mais qui, à la différence de « Narcisse parle » ou de « Fragments », ne décrit point le monde extérieur).

A l'égal du portrait que fait Valéry de Narcisse dans le poème de *l'Album de vers anciens* et de *Charmes*, le héros apparaît déjà comme un être déchiré entre, d'une part, la jouissance que lui procure la perfection de son corps (comme sa « bouche », « amoureuse » de ses « propres beautés », et les « roses vaines », métaphore pour les

baisers qu'il jette sur l'eau), d'autre part, son désarroi devant cette image en même temps charmante et intangible (ce qui est exprimé dans le vers 11 où Narcisse réfère à son reflet comme à un « spectre inviolable et cher »). Cet amalgame de fascination et de détresse est synthétisé dans des images telles que l'éclat à fois « fatal et pur » (v. 1) de la source.

Troisième variante du sonnet de jeunesse

Henri Mondor publia aussi une troisième variante dans *Les Premiers Temps d'une amitié*, livre sur l'amitié entre Gide et Valéry. Les cinq premiers vers sont les mêmes que dans la version antérieure, mais les neuf autres alexandrins comportent des changements significatifs :

« Que je déplore ton éclat fatal et pur,
Source magique, à mes larmes prédestinée,
Où puisèrent mes yeux dans un mortel azur
Mon image de fleurs funestes couronnée !

« Car je m'aime !... ô reflet ironique de moi !
Ô mes baisers, lancés à la calme fontaine,
Lentes roses ! que vers ma vision lointaine,
Épand sur l'eau ma main suave, avec effroi !...

« Telles des fleurs par un abîme défendues
Mes lèvres sont en vain vers les lèvres tendues
De Narcisse ! du spectre inviolable et cher !

« Ô ! dans ta soif ! incline-toi vers l'améthyste
De ce miroir dont t'appelle la lueur triste
Ainsi qu'un blanc vase harmonieux, ô ma chair.... »¹⁶²

Cette variante semble à mi-chemin entre les deux versions antérieures. Comme dans la deuxième variante, au lieu d'une répétition des exhortations présentes dans les quatrains, une phrase affirmative à l'ouverture du premier tercet (v. 9) marque le changement de ton dans les tercets exigé par le sonnet en tant que forme fixe ; de même, le reflet de Narcisse est défini comme un « spectre » à la fois « inviolable et cher » dans le neuvième alexandrin des ces deux versions.

¹⁶² VALÉRY Paul apud ibidem, p. 1557.

Pourtant, à l'instar de la variante publiée par Walzer, la versification échappe aux règles : point de fusion entre la dernière voyelle de « incline » (v. 12) et la première voyelle du mot ultérieur ; césure à la cinquième syllabe du dernier vers ; même irrégularité dans l'avant-dernier alexandrin (v. 13) où la césure tombe à la septième syllabe (ce qui n'est point non plus corrigé dans l'autre variante de Mondor).

De toutes versions du sonnet de jeunesse, c'est cette variante (quoique moins travaillée que l'autre variante publiée par Mondor) qui est sans doute la plus proche de « Narcisse parle ». En 1947, J.-P. Monod fit paraître cette même version non plus disposée en forme de sonnet, mais affectant « la continuité d'un passage d'un plus long poème »¹⁶³ :

« *Fragment*

« Narcisse parle

... que je déplore ton éclat fatal et pur
 source magique à mes larmes prédestinée
 où puisèrent mes yeux dans un mortel azur
 Mon image de fleurs funestes couronnée !
 Car, je m'aime !... ô reflet ironique de Moi !
 ô mes baisers, lancés à la calme fontaine,
 Lentes roses ! que vers ma vision lointaine,
 Épand sur l'eau ma main suave, avec effroi !...
 telles des fleurs par un abîme défendues
 Mes lèvres sont, en vain, vers les lèvres tendues
 de Narcisse ! du spectre inviolable et cher !
 Ô ! dans ta soif ! incline toi vers l'améthyste
 De ce miroir dont t'appelle la lueur triste
 Ainsi qu'un blanc vase harmonieux, ô ma chair !...
 »¹⁶⁴

Outre le titre, l'inscription « Fragment », les points de suspension et la minuscule au début du premier vers, ainsi que la ligne pointillée après le dernier alexandrin et la suppression des espaces en blanc séparant les strophes (ce qui suggère la forme plus libre des poèmes ultérieurs, composés de tirades d'alexandrins en rimes plates ou croisées), sont autant des indices qui annoncent « Narcisse parle », poème composé ultérieurement et qui sera étudié ci-après. Malgré ces rapprochements évidents, il faut attendre la composition de « Narcisse parle » pour que d'autres aspects, tels que la

¹⁶³ MONOD J.-P apud ibidem.

¹⁶⁴ VALÉRY Paul apud ibidem.

description des espaces et le passage du temps, symbolisé par le crépuscule, s'ajoutent au traitement du mythe de Narcisse par Valéry. C'est le parcours postérieur de ce mythe dans l'œuvre du poète français qui va faire l'objet de la suite de ce chapitre.

CHAPITRE V

UNE ANALYSE DE « NARCISSE PARLE »¹⁶⁵

« Narcisse parle » fut publié pour la première fois en 1891 dans *La Conque* (revue dirigée par Pierre Louÿs) portant l'inscription « (fragment) »¹⁶⁶. De l'aveu de Valéry, il s'agit d'un développement du sonnet de jeunesse analysé ci-dessus. Ce poème fut composé en toute hâte sur la commande de Pierre Louÿs qui demanda à Valéry un poème pour le premier numéro de *La Conque*. Valéry l'écrivit en deux jours. Plus tard, dans une conférence en 1941, le poète regretta cette exécution hâtive : « la revue ne parut que six mois après. J'aurais préféré avoir le temps de travailler ce thème »¹⁶⁷.

Après la parution de 1891, le poème fut publié en 1901 dans l'*Anthologie du Mercure* et dans l'*Anthologie Delagrave* en 1906 avec des altérations de détail¹⁶⁸. De retour à la poésie en 1912 et 1913, Valéry commença un nouveau processus de révision de ces vers pour les faire paraître dans l'*Album de vers anciens* (1920) ; la version qui vit le jour en 1920 est à peu près définitive. Le texte connu encore quelques changements dans les éditions de 1926 et de 1927 de ce recueil ; après cette dernière date, il ne fut plus corrigé¹⁶⁹.

Quelques vers du sonnet de 1890 subsistent en partie ou en entier dans « Narcisse parle »¹⁷⁰. C'est le cas de trois alexandrins du premier quatrain : le premier (« Que je déplore ton éclat fatal et pur ! ») et le troisième (« Où puisèrent mes yeux dans un mortel azur »), repris tel quel dans « Narcisse parle », et le quatrième, « Mon Image de fleurs funestes couronnée ! », devenu « Mon image de fleurs humides couronnée » dans l'*Album de vers anciens*.

« Narcisse parle » consiste en un monologue composé exclusivement d'alexandrins, organisés dans un schéma de rimes AABB, mais comportant parfois des variations (ABBA, v. 30-33, 36-39). L'épigraphe, « *Narcissae placandis manibus* » (pour apaiser les mânes de Narcissa), n'a pas de rapport direct avec le teneur du texte, mais avec le tombeau censé appartenir à la fille de Young (*Placandis Narcissae*

¹⁶⁵ VALÉRY Paul, «Narcisse parle», *Poésies*, Paris: Gallimard, coll. "Poésie", 1958, p. 16-18.

¹⁶⁶ HYTIER Jean, op. cit., p. 1552.

¹⁶⁷ VALÉRY Paul apud ibidem, p. 1560.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 1553.

¹⁶⁹ Ibidem, p. 1560.

¹⁷⁰ Dans ce chapitre, je me réfère à la version ultime de «Narcisse parle», celle de 1927.

manibus), Valéry ayant mis *Narcissae* en tête de phrase dans l'épigraphe du poème de *Charmes* sans doute dans le dessein de mettre en relief la similitude entre le nom de la jeune fille et celui du héros de son poème.

« Narcisse parle » contient 58 vers¹⁷¹ partagés en 12 tirades¹⁷² d'étendue irrégulière pouvant comprendre de trois (comme la dernière) à sept vers (c'est le cas de la dixième)¹⁷³. Des alinéas apparaissent dans six des douze tirades (la deuxième, la quatrième, la sixième, la huitième, la dixième et la douzième tirade), c'est-à-dire qu'ils sont distribués deux à deux régulièrement. Chaque alinéa contient donc deux tirades (à l'exception de la première, dépourvue d'alinéa, et du dernier alinéa comportant seulement une tirade).

Il n'est point clair si ces alinéas ont une fonction dans l'organisation du poème. On pourrait s'attendre à ce que chaque alinéa introduise un nouveau thème ou un nouvel élément dans le texte, mais il n'en est guère ainsi. Tantôt un alinéa marque la transition entre deux tirades de même sujet (les alexandrins 12 et 13 portent sur le même motif, la fontaine, de la tirade suivante qui s'ouvre par un alinéa) ; tantôt l'introduction d'un nouveau mouvement n'est point marquée par un alinéa, comme la tirade commencée par « Adieu » (v. 30) – à ce sujet, il est significatif qu'une autre tirade s'ouvrant par « Adieu », celle qui commence au vers 45, en revanche, soit introduite par un alinéa.

Une synthèse de « Narcisse parle »

¹⁷¹ La version de « Narcisse parle » publiée dans *La Conque* en 1891 était plus courte que sa variante finale, parue dans l'édition définitive de *l'Album de vers anciens* : on y trouve 52 vers, six de moins que dans la version ultime. L'organisation des tirades diverge aussi de celle présente dans *l'Album de vers anciens*.¹⁷¹ Au lieu des douze tirades de la dernière variante, on y en lit huit qui peuvent s'étendre d'un à seize vers¹⁷¹. Valéry divisa ces longues tirades (en en introduisant quatre de plus dans la version définitive de « Narcisse parle ») et prit le soin d'en équilibrer l'étendue (la taille minimale étant de trois alexandrins et la maximale de sept dans celle de *l'Album de vers anciens*).

¹⁷² Je suis dans ce mémoire la distinction proposée par JOUBERT Jean-Louis, « La Versification », in : idem, *La Poésie*, Paris : Armand Collin, 1992, p. 134 : « On appelle (ou on devrait appeler) tirade une succession régulière de vers à rimes plates et alternées. Pour qu'une série de vers forme une strophe, il faut qu'ils s'organisent en une disposition régulière, constituant un ensemble complet et refermé sur lui-même. »

¹⁷³ Ces observations ne sont valables que pour la version que j'utilise dans cette étude (VALÉRY Paul, « Narcisse parle », *Poésies*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1958, p. 16-18). L'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade » présente quelques différences, comme une disposition plus irrégulière des alinéas et une tirade de moins, celle qui termine par « Tiens ce baiser qui brise un calme d'eau fatal ! » se fondant à l'avant-dernière (celle qui s'ouvre par « L'espoir Seul peut suffire à rompre ce cristal. »). Voir VALÉRY Paul, « Narcisse parle », *Oeuvres, vol. I*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 84-85

Le poème s'ouvre par Narcisse se dirigeant aux lys, ses « frères » (v. 1) à qui il avoue languir « de beauté/ Pour [s]'être désiré dans [leur] nudité » (v. 1-2), et à la « Nymphé des fontaines » (v. 3), à laquelle il confie qu'il pleure dans le silence (v. 4)

Les deux tirades suivantes évoquent les coordonnées spatio-temporelles du texte : dans la seconde, se trouvent les repères de temps (« La voix des sources change et me parle *du soir* », v. 5 ; « Et la *lune* perfide élève son miroir »¹⁷⁴, v. 8 [c'est moi qui souligne]) ; dans la troisième, on connaît celles de l'espace (« Et moi ! De tout mon coeur *dans ces roseaux* jeté, », v. 10, où sont évoquées les rives où se trouve Narcisse, et « Je ne sais plus aimer que *l'eau magicienne*/ Où j'oubliai le rire et la rose ancienne », v. 13¹⁷⁵, référence à la fontaine où il se mire [c'est moi qui souligne]). Ces coordonnées spatiales sont reprises dans la quatrième tirade où Narcisse évoque sa propre position penchée par la mention à son corps environnant la fontaine (v. 15) et ses yeux cherchant sa propre image sur la surface des eaux (v. 16-17).

La sixième tirade est consacrée au reflet, à son caractère ambigu : d'une part, son allure ne peut manquer de charmer Narcisse, l'être que le héros trouve dans la fontaine étant « nu » (v. 22), « délicieux » et « désirable » (v. 23) ; d'autre part, « l'image est vaine », (v. 18), et le reflet qui lui promet des sensations exquisées est un « démon », « glacé » (v. 23). Ces charmes intouchables mais attirants sont évoqués dans la tirade suivante (la sixième) : la « chair de lune et de rosée » (v. 24), les « bras d'argent dont les gestes sont purs » (v. 26) et les « lentes mains » (v. 27). Envoûté par de tels appas, séduisants en même temps qu'intangibles, Narcisse essaye en pure perte de rejoindre cet être merveilleux (p. 27) et, désespéré, fait appel aux dieux (v. 28)

Devant l'impossibilité d'êtreindre son image chérie, Narcisse en prend congé : c'est l'adieu qui ouvre la septième tirade (v. 30). Dans la huitième tirade, la nuit descend (v. 36-38) ; Narcisse essaye d'embrasser son reflet (v. 34) et avoue la passion pour sa chair (c'est la teneur de la neuvième tirade). Il fait encore une fois ses adieux à son bien-aimé dans la dixième tirade et tente de l'embrasser à nouveau (v. 51).

La onzième tirade prépare la fin du poème : Narcisse s'aperçoit que son souffle ne fait que troubler les eaux de la source et que l'éloigner de l'être dont il s'éprit (v. 53-54) ; il décide d'en faire usage pour jouer de la flûte, « [d]ont le joueur léger [lui] serait indulgent !... » (v. 55). C'est au son de cette flûte que se termine le poème, Narcisse

¹⁷⁴ Dans ces deux vers, c'est moi qui souligne.

¹⁷⁵ C'est toujours moi qui souligne.

ordonnant à la « divinité troublée » (son reflet) de s'évanouir (v. 56) et à l'« humble flûte isolée » de verser « une diversité de [leurs] larmes d'argent » (v. 58).

L'organisation de « Narcisse parle »

Pour saisir le principe de composition de la version de 1927 de « Narcisse parle », il suffit d'examiner le dernier ou l'avant-dernier alexandrin de chaque tirade et le vers d'ouverture de la tirade qui la suit. Hormis quelques exceptions, que j'indiquerai ci-dessous, les tirades sont en général unies ou bien par des mots qui se répètent, ou bien par des termes qui se font écho au niveau de la signification.

La mention du « pur silence » (v. 4, tirade I) dans le dernier vers de la première tirade le met en rapport avec le premier alexandrin de la tirade suivante où se trouve la formule « un grand calme m'écoute » (v. 5, tirade II). Le passage de la deuxième à la troisième tirade n'est point évident, mais Valéry ne tarde pas à revenir à cet artifice de liaison entre les tirades : la mention à la « l'eau magique » (v. 12, tirade III) dans l'avant-dernier alexandrin de la troisième tirade unit celle-ci à la quatrième tirade dont le premier et le second vers font aussi référence à la fontaine (v. 14-15, tirade IV) ; ensuite, la quatrième tirade est associée à la suivante par la répétition du mot « image » dans le dernier et dans le premier vers de chacune respectivement (v. 16, tirade IV ; v. 17, tirade V) ; le reflet est suggéré à la clôture de la cinquième tirade (Narcisse l'y voit comme un « [d]élicieux démon, désirable et glacé », v. 23, tirade V) et à l'ouverture de la tirade suivante (« Voici dans l'eau ma chair de lune et de rosée », v. 24, tirade VI). Le lien entre la sixième et la septième tirade est fort subtil : l'« Adieu » (v. 30, tirade VII) par lequel commence celle-ci est annoncé par le quatrième vers de la tirade antérieure où Narcisse annonce qu'il s'épuise à appeler en pure perte son bien-aimé (« Mes lentes mains dans l'or adorable se lassent / D'appeler ce captif que les feuilles enlacent », v. 27-28, tirade VI) et qu'il « crie aux échos les noms des dieux divins » (v. 29, tirade VI), l'« Adieu » au début de la tirade sept étant une réitération du mot « dieux » du vers 29.

La reprise d'un terme tel quel sert d'élément de liaison entre la tirade sept et huit (« rose », dans le premier alexandrin de celle-ci et dans le dernier de celle-là), le même procédé se répétant dans le passage de la huitième à la neuvième tirade (« myrtes », v. 38, tirade VIII et v. 39, tirade IX). Encore une fois, on ne trouve nulle liaison entre les tirades neuf et dix, mais un élément d'enchaînement conduit celle-ci à la onzième : c'est

la référence au « calme d'eau fatal » (v. 51, tirade X), liée à la mention du « cristal » (v. 52, tirade XI) qui ouvre la onzième tirade. Finalement, l'avant-dernière tirade cite, dans l'avant-dernier alexandrin, une « flûte gracile » (v. 54, tirade XI) que le deuxième alexandrin de la tirade suivante reprend sous la formule « humble flûte isolée » (v. 57, tirade XII). Ainsi le lien entre les tirades consiste-t-il dans la répétition, au début de chaque tirade, d'éléments de son ou de signification se trouvant à la fin de la tirade précédente.

Le monologue de Narcisse dans « Narcisse parle »

Rappelons que, dans les *Métamorphoses*, Ovide mêle au récit livré par un narrateur extradiégétique des passages relatés par un narrateur homodiégétique, Narcisse lui-même (c'est le cas du monologue au cours duquel le protagoniste se rend compte que c'est son propre visage qu'il chérit sur l'eau de la source). En revanche, Valéry construit « Narcisse parle » entièrement sur le discours du héros ; c'est comme s'il l'avait composé en développant les monologues présents dans les *Métamorphoses*.

C'est par Narcisse que nous connaissons et le décor qui entoure le personnage et ses états d'âme. Dans ce passage, Narcisse suggère quelques éléments du paysage alentour :

« Un grand calme m'écoute, où j'écoute l'espoir,
La voix des sources change et me parle du soir;
J'entends l'herbe d'argent grandir dans l'ombre sainte,
Et la lune perfide élève son miroir
Jusque dans les secrets de la fontaine éteinte. » (v. 5-9)

Ces éléments du décor champêtre sont véhiculés d'après la vision du personnage: « la voix des sources » lui « parle du soir » (v. 6) ; il annonce qu'il entend « l'herbe d'argent » (v. 7) et que la lune lui est « perfide » (v. 8), un procédé l'anthropomorphisation des corps célestes ou des phénomènes naturels pour refléter les mouvements intérieurs du personnage (dans ce cas, la lune lui est perfide car annonciatrice de la nuit qui ne tardera pas à descendre et lui ravir l'être qu'il adore).

Pour ce qui est de ces états d'âme, c'est aussi le discours de Narcisse qui informe de sa jouissance et de son angoisse, de son plaisir et de son malheur. Tout le poème est parsemé de références à ses sentiments (« je languis de beauté », v. 1; « j'oubliai le rire

et la rose ancienne », v. 13; « Hélas! L'image est vaine et les pleurs éternels! », v. 18). Elles gagnent en vivacité dramatique une fois manifestées par les paroles du personnage qui les subit. C'est le cas des alexandrins ci-dessous qui font preuve d'une éloquente expression émotionnelle:

« Que je déplore ton éclat fatal et pur,
Si mollement de moi fontaine environnée,
Où puisèrent mes yeux dans un mortel azur
Mon image de fleurs humides couronnée! » (v. 14-17)

Ce procédé permet un effet de *hic et nunc* et renforce la dimension dramatique du monologue: Narcisse ne renvoie pas le lecteur à des événements situés dans un passé récent ou lointain, mais à des actions qui ont lieu en même temps qu'il les décrit. C'est comme si la passion et le malheur de Narcisse se déroulaient sous les yeux du lecteur, qui en témoigne au fur et à mesure que ces sentiments s'emparent de l'âme du protagoniste.

L'espace

La brève action du poème se déroule aux bords d'une fontaine dont la localisation précise (le pays ou la région) n'est pas donnée à connaître. Les rares informations sur cet espace concernent le décor environnant Narcisse: « les lys » (v. 1), « la voix des sources » (v. 6), « l'herbe d'argent » (v. 7), les roseaux (v. 10), les fleurs (v. 17), les « bois bleus » (v. 19), les feuilles (v. 28) et les myrtes (v. 38). Par ces indices peu nombreux mais illustratifs, Narcisse évoque le paysage champêtre qui l'entoure, avec sa végétation et ses sources.

Deux espaces dominent le poème, et c'est dans l'opposition entre eux que se construira le drame du personnage. D'une part, il y a les bords de la fontaine où se trouve le Narcisse réel « dans ces roseaux jeté » (v. 10) pleurant sa passion impossible pour son propre reflet qui se trouve dans le deuxième espace fondamental du texte: la fontaine. C'est sur ses eaux que se trouve l'objet de désir de Narcisse, un désir impossible à rassasier du fait de la nature irréaliste de l'être auquel il se dirige. Le monologue du protagoniste repose donc sur l'opposition entre ces deux espaces – celui du réel (les rives de la fontaine, où est Narcisse) et celui du désir (la source réfléchissant son image intouchable). Emporté par un élan pour apaiser la souffrance procurée par

cette opposition, Narcisse essaiera de franchir la distance qui le sépare de son image avec un baiser « qui brise un calme d'eau fatal » (v. 51); pourtant, les deux espaces se maintiennent séparés l'un de l'autre, le Narcisse aimé demeurant intouchable et le Narcisse aimant se voyant condamné à une passion sans espoir.

Le temps

Tout comme celles de l'espace, les indications de temps ne permettent pas que l'on se fasse une idée précise du moment de l'action du poème, soit de l'époque où elle se déroule, soit de l'âge de Narcisse (renseignement que nous donne Ovide dans *Les Métamorphoses*). Toutes les informations auxquelles le lecteur peut accéder concernent le moment de la journée où a lieu le monologue de Narcisse, c'est-à-dire la tombée du jour, information présente dans le texte en prose des années 1890, mais non dans les sonnets de jeunesse. Le crépuscule est représenté et par les changements que subissent les éléments du décor entourant le personnage (la « voix des sources » qui change et lui « parle du soir », v. 6; la « lune perfide » qui « élève son miroir », v. 8) et par une mention explicite au crépuscule (« Adieu, Narcisse... Meurs! Voici le crépuscule », v.45). Il faut souligner que ces éléments du décor détiennent une double fonction : d'une part, celle de véhiculer l'impression du passage du temps et de l'arrivée du soir, d'autre part celle de suggérer le paysage et d'évoquer l'espace où se passe l'action du texte.

La dimension temporelle jouit d'une importance remarquable dans le dénouement de « Narcisse parle ». Cette influence est d'autant plus notable que, comme je l'ai fait remarquer ci-avant, les repères temporels étaient absents des sonnets de jeunesse. En revanche, dans « Narcisse parle », c'est au moyen de l'écoulement du temps que se décide l'opposition inconciliable entre les deux espaces sur lesquels est construit le poème, celui du désir et celui de la réalité. Ayant échoué dans la tentative de rompre avec un baiser la surface d'eau qui le sépare de son bien-aimé, il ne reste à Narcisse qu'à regarder, impuissant, l'objet qu'il désire s'évanouir dans les ténèbres de la nuit qui descend sur lui, d'où les adieux par lesquels il prend congé de son reflet (« Adieu, reflet perdu sur l'onde calme et close », v. 30; « Adieu, Narcisse... Meurs! Voici le crépuscule », v. 45).

Les personnages

Le système des personnages de « Narcisse parle » présente un dépouillement pareil à celui des coordonnées de temps et d'espace. Narcisse occupe le centre du poème, et, comme je l'ai avancé dans la partie consacrée au narrateur, même la fonction de relater les événements extérieurs et ses propres états d'âme échoit au héros. Ce choix n'est pas sans raison, vu qu'il met en relief la psychologie du protagoniste qui donne à connaître au lecteur sa détresse et ses transports d'après son propre discours.

Certes, quelque centrale que soit sa place, Narcisse n'est point seul. D'autres personnages apparaissent à l'arrière-fond du poème. Ceux-ci ne prennent point la parole, mais ils surgissent lorsqu'ils sont interpellés par le protagoniste. C'est le cas des lys, que Narcisse tient pour ses « frères » (v. 1), et de la « Nymphé des fontaines » (v. 3) à laquelle il confie ses larmes.

Toutefois, la présence la plus importante pour Narcisse est celle de son reflet. Il le décrit tantôt comme un « fiancé » (v. 23), tantôt comme une « forme obéissante à [s]es yeux opposée » (v. 25), des formules qui font valoir le lien entre le Narcisse reflété et le Narcisse réel. Pourtant, le sentiment d'une alliance avec l'être qu'il aime cède le pas au sentiment de la distance par rapport à l'objet de son désir, et Narcisse se réfère également à lui comme à un « spectre cher » (v. 35) ou à une « divinité troublée » (v. 56), des métaphores qui renforcent le caractère inviolable de son reflet.

Valéry ne nous renseigne guère à propos du physique de Narcisse. Outre des adjectifs qui révèlent les traits charmants de son corps (« Délicieux démon, désirable et glacé », v. 23), Narcisse fait référence à ses « bras d'argent » (v. 26) et se dit frère des « tristes lys » (v.1) dont la blancheur et la délicatesse doivent faire penser à pâleur et à la tendreté de sa chair et à sa nudité (v. 22). Pourtant, ces indications ne dessinent pas un portrait net et précis du personnage, étant donné le caractère conventionnel des références à la blancheur (les lys) ou aux métaux nobles (l'argent) comme métaphores de la beauté.

C'est à la peinture des états intérieurs que Valéry s'adonne avec le plus de soin. Le profil qui en ressort est celui d'un être partagé entre le plaisir et l'angoisse que lui procure sa propre beauté. C'est dans ce sens que l'on peut lire les diverses mentions à la détresse et à des pleurs qui reviennent à plusieurs reprises tout au long du poème, parfois dans les mêmes vers où sont cités des mots renvoyant à des images de beauté ou de pureté, ce qui crée un contraste entre le désarroi de Narcisse et la perfection suprême qui caractérise son apparence (« O frères! tristes lys, je languis de beauté », v.1; « Je

viens au pur silence offrir mes larmes vaines », v. 4; « Je languis, ô saphir, par ma triste beauté », v. 11; « Hélas! l'image est vaine et les pleurs éternels! », v. 18; « Je t'adore, sous ces myrtes, ô l'incertaine/ Chair pour la solitude éclore tristement », v. 39-40). Le monde intérieur du héros est alors construit sous le double signe de la volupté charnelle offerte par la merveille de son corps et de l'angoisse de ne pouvoir en jouir.

CHAPITRE VI

UNE ANALYSE DE « FRAGMENTS DU NARCISSE »

Introduction

« Fragments du Narcisse » fut composé pendant une période de neuf ans, entre 1917 et 1926. La première édition de *Charmes* (1922) ne comportait que la partie I. La partie III fut d'abord publiée dans la *La Nouvelle Revue française* en 1922 et la seconde section du poème parut dans la même revue en 1923. Ce ne fut que dans l'édition de 1926 de *Charmes* que Valéry recueillit ces pièces éparses et leur donna la forme définitive¹⁷⁶. Il écrivit également une suite de vers en guise de conclusion de « Fragments du Narcisse » ; on y voit le reflet de Narcisse disparaître sur la surface de la fontaine pour faire place à l'image du ciel étoilé. Octave Nadal les cite:

« Visage, beau visage, il est temps de périr.
Mille dieux contre toi occupent cet azur.
Cède l'ombre de l'onde à l'entière assemblée...
Sans figure, sans âge et saisi par le nombre
Des dieux de diamant que l'ombre fait mûrir
Ta fontaine n'est plus qu'une splendide nuit
Et cette profondeur pure et désespérée
Tout entière parfois tremble et meurt vaguement.
... L'univers qui s'y voit tombe éternellement. »¹⁷⁷

Ces alexandrins restèrent à l'état d'ébauche¹⁷⁸. Dans cette étude, je m'en tiendrai à la version de « Fragments du Narcisse » présente dans *Charmes* sans tenir compte de cette esquisse qui ne vit point le jour.

L'épigraphe qui ouvre « Fragments du Narcisse », « *Cur aliquid vidi ?* » (v. 104¹⁷⁹, « Pourquoi ai-je vu quelque chose ? »), puisée dans la première élégie du deuxième livre des *Tristes* d'Ovide, est extrêmement suggestive. Les *Tristes*, longue suite de plaintes en hexasyllabes où le poète romain déplore l'exil dans le Pont-Euxin

¹⁷⁶ Pour l'histoire de la composition et de la parution de « Fragments du Narcisse », je me suis appuyé sur : CELEYRETTE-PIETRI Nicole, « Métamorphoses de Narcisse », in : *La Revue des lettres modernes ; Paul Valéry I*, numéros 413-418, Paris : Minard, 1974, p. 9-10.

¹⁷⁷ VALÉRY Paul apud HYTIER Jean, Note à «Fragments du Narcisse». In : VALÉRY Paul, *Œuvres*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1673.

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ OVIDIUS, «Liber Secundus», In: BOTTARI Maximiliano (dir.), *Textos de latim*, Porto Alegre: Livraria do Globo, 1943, p. 325.

auquel le condamna Auguste, loin des élégances et de la renommée qu'il avait connues à Rome, offrent un caractère plaintif et mélancolique qui s'accorde à la détresse du Narcisse de Valéry. En outre, tant l'angoisse d'Ovide que le désarroi du héros de Valéry découlent d'une origine commune : la vision. Narcisse s'éprend de sa propre beauté après avoir vu son reflet (v. 114-115); dans les *Tristes*, Ovide tient que sa punition découle de « quelque chose » (qui n'est point explicité tout au long du poème) qu'il vit, la faute de sa disgrâce en revenant ainsi à ses yeux (« *Cur aliquid vidi ? Cur noxia lumina feci ?* », c'est-à-dire « Pourquoi ai-je vu quelque chose ? Pourquoi ai-je fait mes yeux coupables ? »). La présence elle-même d'Ovide à l'épigraphe n'est pas gratuite ; en effet, c'est dans *Les Métamorphoses* que se trouve la version qui sert souvent de référence à la longue tradition environnant le mythe de Narcisse depuis le Moyen-Âge.

« Fragments du Narcisse » comporte 316 vers divisés en trois parties numérotées mais dépourvues de titre. Elles sont fort irrégulières en étendue : la première, la plus longue, se compose de 148 vers partagés en 15 tirades ; la deuxième en a 117 divisés en deux tirades; finalement, la troisième se compose de 49 vers en trois tirades. Ces tirades ont également des étendues diverses, pouvant compter d'un (v. 1) à 80 vers (v. 149 à 230).

Le mètre dominant dans « Fragments du Narcisse » est l'alexandrin, bien que Valéry prenne des libertés là-dessus. Des vers de huit syllabes se mêlent aux dodécasyllabes dans la partie I (v. 77, 79, 81, 83, 90, 91 et 96) et des vers de six syllabes apparaissent dans la partie II (v. 232 et 234).

Les rimes ne sont point non plus tout à fait régulières. Le schéma le plus fréquent dans le poème est la rime plate (AABB), mais, dans les deux premières parties, Valéry introduit des rimes croisées (ABAB, dans la partie I, v. 37-43, v. 72-88 et 93-96; dans la partie II, v. 231-232) et embrassées (ABBA, dans la partie I, v. 89-92).

« Fragments du Narcisse »: une synthèse

Le coeur du récit que fait Valéry dans « Fragments du Narcisse » n'est certainement pas fort divers de l'approche traditionnelle de ce mythe : Narcisse est un beau jeune homme qui se chérit au bord d'une fontaine. N'empêche que Valéry ajoute d'autres aspects à ce noyau de la fable ; c'est le cas de l'éloge de l'amour de soi-même que fait le héros, en le préférant à l'amour d'autrui. Son image lui demeure insaisissable

tout comme chez Ovide, mais, à la différence des *Métamorphoses*, le poème prend fin non par la mort de Narcisse, mais par la tentative de Narcisse de briser par un baiser la surface liquide qui le tient à l'écart de son bien-aimé.

Le poème s'ouvre par une référence à la source vers laquelle Narcisse avait couru afin d'adorer sa propre image qu'il trouve sur les eaux :

« Que tu brilles enfin, terme pur de ma course! » (v.1)

Le motif de la course vers la source qui, « pur[e], « brill[e] », est développé avec plus de détail dans les vers suivants :

« Ce soir, comme d'un cerf, la fuite vers la source
Ne cesse qu'il ne tombe au milieu des roseaux
Ma soif me vient abattre au bord même des eaux. » (v. 2-4)

Ce passage est construit sur la comparaison entre Narcisse altéré de son image et la course d'un cerf en fuite¹⁸⁰ qui, tout comme le héros du poème, tombe au bord de la fontaine (« Ma soif me vient abattre au bord même des eaux »). Cependant, le reflet est fragile, et tout mouvement trop brusque risque de le brouiller :

« Mais, pour désaltérer cette amour curieuse,
Je ne troublerai pas l'onde mystérieuse » (v. 5-6)

La conscience de la condition précaire de cet objet de désir toujours en passe de s'évanouir hante Narcisse, et il demande aux Nymphes de « toujours dormir » (v. 7), car leur « sommeil importe à [s]on enchantement » (v. 12) : la moindre « âme dans l'air » (v. 8) suffit à ravir temporairement son reflet à sa contemplation en troublant la surface de la fontaine.

Ensuite, il s'adresse à la source ; Narcisse sait gré aux fontaines de lui avoir révélé sa propre merveille (« Sans vous, belles fontaines,/ Ma beauté, ma douleur, me seraient incertaines, », v. 17-18) ; sans elles ses « tristes regards, ignorants de [s]es charmes/ À d'autres que [lui]-même adresseraient leur larmes. » (v. 21-22).

¹⁸⁰ Valéry ne révèle pas exactement la raison de cette fuite; pourtant, ne pourrait-on pas penser au mythe d'Actéon, le chasseur qui, changé en cerf par Artémis offensée d'être vue pendant qu'elle se baignait, se voit poursuivre par ses propres chiens ?

Cependant, la beauté qu'elles lui dévoilent n'est point un sujet de liesse ; au contraire, à l'inverse du « visage sans pleurs » (v. 23) auquel les fontaines eussent pu s'attendre, le Narcisse qui vient se mirer sur ses eaux est un être en proie aux « désordres humains » (v. 28). Différemment des eaux dont la surface unie lui offre l'image d'une étreinte heureuse (« Heureux vos corps fondus, Eaux planes et profondes ! », v. 29), Narcisse est « seul » (v. 30) – quoique son isolement soit imparfait, car brisé par « les Dieux les échos et les ondes » (v. 31).

Par les changements dans les éléments de la nature, Narcisse s'aperçoit que le soir s'approche (v. 29-47) : la « voix des sources change » (v. 35), l'« herbe des nuits croî[t] » (v. 37) et la « lune perfide élève [s]on miroir » (v. 38). Les couleurs du ciel pendant le crépuscule (peintes par Valéry dans le passage qui va du vers 48 à 55) réitèrent que les feux du jour sont sur le point de disparaître. En contraste avec le calme de la source (v. 57), l'inquiétude s'empare de Narcisse ; il se sent « enchaîn[é] à la chair lumineuse », c'est-à-dire à son propre corps réfléchi par les eaux placides de la source, dont il « déplore l'« éclat fatal et pur » » (v. 72) qui lui permet d'admirer son image..

Tourmenté par un amour impossible pour sa propre image, Narcisse implore en pure perte les « sombres esprits » qui harcèlent son âme de ne plus le torturer par un désir irréalisable (« Cessez, sombres esprits, cet ouvrage anxieux », v. 80), car l'être en état de combler sa passion ne peut sortir de l'eau pour le rejoindre sans s'évanouir (« Les efforts même de l'amour/ Ne le sauraient de l'onde extraire qu'il n'expire », v. 91-91). Pris au piège d'un amour malheureux, d'abord, Narcisse entend le rire moqueur d'Écho (v. 93-97) ; puis, c'est toute la nature qui, animée, semble partager les émotions et « les secrets » de Narcisse :

« Tout se mêle de moi, brutes divinités !
 Mes secrets dans les airs sonnent ébruités,
 Le roc rit ; l'arbre pleure [...] » (v. 105-107)

Au milieu de la myriade de formes vivantes de la nature, Narcisse retrouve sur les eaux son « fiancé » (v. 123), le « délicieux démon, désirable et glacé ! » (v. 114), « ce captif » (v. 119) que ses mains « se lassent » d'appeler et qu'il définit de la sorte dans cette prière qu'il lui adresse :

« Ô semblable !... Et pourtant plus parfait que moi-même
 Éphémère immortel, si clair devant mes yeux » (v. 122-123)

L'épithète « éphémère » n'est point sans raison. Narcisse se rappelle que l'arrivée de la nuit ne tarde point, et que leur séparation est imminente (v. 126-127) ; sa « plainte même est funeste » (v. 128), son souffle troublant les eaux de la source. Cependant, quelque fugitive que soit cette image, Narcisse se sent attaché à son charme, et la première partie s'achève par cet éloge de son « inépuisable Moi » :

« J'y trouve un tel trésor d'impuissance et d'orgueil,
Que nulle vierge enfant échappée au satyre,
Nulle ! aux fuites habiles, aux chutes sans émoi,
Nulle des nymphes, nulle amie, ne m'attire
Comme tu fais sur l'onde, inépuisable Moi !... » (v. 144-145)

L'ouverture de la partie II est centrée sur la fontaine. Valéry exploite le contraste entre son impassibilité (« Ô présence pensive, eau calme qui recueilles », v. 165) et la diversité des événements dont elle est le témoin silencieux : les phénomènes de la nature (« astres, roses, saisons », v. 159) ; la mort des êtres (« L'oiseau mort, le fruit mur », v. 167) ; finalement, « les corps et leurs amours » (v. 159) qui « passe[ent] et péri[ssent] » (v. 171) à l'égal de « l'oiseau mort » ou du « fruit mûr ».

Ce long passage sur la fontaine sert d'introduction au sujet central de la partie II : l'opposition entre l'amour de soi-même et l'amour de l'autre. Ce dernier est introduit par la mention des couples qui ont des rendez-vous au bord de la source et dont l'entrée est annoncée par le tremblement du feuillage qui entoure les eaux (v. 171-172). Les amants jouissent des plaisirs de la chair au bord de la fontaine. Narcisse évoque les mouvements du couple lors de l'acte sexuel sous le signe de la violence (v. 135-137) :

« Ces grands corps chancelants, qui luttent bouche à bouche,
Et qui, du vierge sable osant battre la couche,
Composeront d'amour un monstre qui se meurt... »

C'est comme si Narcisse avait l'étreinte en horreur, en la décrivant comme une lutte corporelle¹⁸¹. Pourtant, les conséquences du commerce charnel ne lui sont pas moins

¹⁸¹ Cette vision au noir de l'amour d'autrui apparaît à d'autres moments dans la poésie de Valéry. Dans « Anne », l'un des poèmes longs de l'*Album de vers anciens*, il évoque à la sixième tirade « la vigueur et les gestes étranges/ Que pour tuer l'amour inventent les amants... » (v. 23-24). Tout comme dans « Anne » Valéry assimile les mouvements des amants aux gestes abrupts et violents d'un meurtre, dans « Fragments du Narcisse » la lutte corporelle sert de métaphore aux baisers (v. 135) et les déformations « d'un monstre qui se meurt » (v. 137) sont l'image des ébats des couples. À l'avenant, dans « Air de Sémiramis », le personnage principal prend un parti qui a des parallèles avec celui de Narcisse : la reine babylonienne, fière et impérieuse, refuse les jouissances de la passion

répugnantes. Une fois les amants séparés, commencent à s'ourdir les « malices » (v. 194), les « jours de mensonges tissus » (v. 195) et la douleur que procurent les souvenirs des jours heureux (v. 200-210). Ces couples sont des êtres leurrés par l'amour d'autrui, des « fous qui crurent que l'on aime » (v. 198), des « esprits perdus [qui] courent ce labyrinthe/ Où s'égarer celui qui maudit le soleil ! » (v. 218-219).

Pour Narcisse, aux antipodes de l'amour d'autrui, se situe sa passion de lui-même (« Mais moi, je ne suis curieux/ Que de ma seule essence », v. 231-232). Après en avoir fait l'éloge (« Douce et dorée, est-il une idole plus sainte,/ De toute une forêt qui se consume, ceinte, », v. 237-238 ; « Est-il don plus divin de la faveur des eaux,/ Et d'un jour qui se meurt plus adorable usage/ Que de rendre à mes yeux l'honneur de mon visage? », v. 240-242), Narcisse se dirige encore une fois à l'objet qu'il chérit en exprimant le vœu qu'ils s'unissent dans « un échange infini » de « grâce et de silence » (v. 243-244) et le reconnaît comme « semblable » à « tous [s]es souhaits » (v. 249). Cependant, lorsque ce sentiment de la perfection de l'être qu'il aime s'empare de lui, la conscience de la « fragilité » de son reflet, qui le « fait inviolable » (v. 250), vient hanter Narcisse encore une fois, et il se rappelle que son « adorable moitié » n'est « que lumière » (v. 251). Narcisse imagine les jouissances que lui permettrait l'union avec son reflet (« Nos mains s'entremêler, nos maux s'entre-détruire ». v.257), mais il la sait impossible, car la surface de la source les tient à l'écart (« Hélas ! la nymphe même a séparé nos charmes ! », v. 253). Le jeune homme a beau ordonner à son bien-aimé : « Quitte enfin ce silence, ose enfin me répondre/ Bel et cruel Narcisse, inaccessible enfant/ Tout orné de mes biens que la Nymphé défend... » (v. 262-264), celui-ci ne répond point, et ainsi prend fin la partie II.

La troisième partie commence par des points de suspension et par une question posée par Narcisse à son image : « Ce corps si pur, sait-il qu'il me puisse séduire ? » (v. 265), cette ouverture affectant d'être la suite du monologue adressé par Narcisse à son image à la fin de la partie II. Narcisse dirige une autre question à son reflet (« De quelle profondeur songes-tu de m'instruire, [...] », v. 276-268), l'interpelle encore une fois (« Ô le frais ornement de ma triste tendance [...] », v. 269-273) et fait de nouveau l'éloge de la passion narcissique :

au profit de son projet de construire des temples ; elle fait usage de termes pareils à ceux qu'emploie Narcisse pour repousser l'amour d'autrui ; pour elle, celui-ci ne consiste qu'en « baisers, baves d'amour, basses béatitudes » (v. 93), qu'en « mouvements marins des amants confondus » (v. 94) - en somme, en un phénomène vulgairement physiologique (baves, mouvements « marins »), borné à ne procurer que des délectations banales (« basses béatitudes »), bien en deçà de sa volonté, toute intellectuelle, toute purgée d'impuretés physiques, de « temples implacables » (v. 69).

« *J'aime... J'aime !...* Et qui donc peut aimer autre chose
Que soi-même?... » (v. 275-276)

Sous-jacente à cette question rhétorique, se trouve l'idée que l'amour narcissique est inhérent à tout amant et à tout genre d'amour, même à la passion du couple de la partie II, qui la prenait pour l'amour de l'autre.

Pourtant, juste après avoir élevé la passion de soi au rang d'une passion intrinsèque à toute sorte de sentiment amoureux, Valéry en montre les bornes. Narcisse sait que son reflet est en passe de périr et prie celui-ci de supplier, de concert avec lui, les dieux que « sur sa pente de pourpre ils arrêtent le jour !... » (v. 279) jusqu'à ce que son image sorte de l'eau et le rejoigne (v. 280-292).

Les dieux ne répondent point à cette prière, et Narcisse, percevant dans la nature les signes de l'approche imminente de la nuit (v. 301-305), prend congé de l'être pour lequel il brûle (« Adieu... Sens-tu frémir mille flottants adieux ? », v. 300) et essaie de l'embrasser (v. 314) ; néanmoins, l'image tremble (v. 314), et il ne reste à Narcisse qu'à contempler, impuissant, la disparition du seul être qu'il chérit.

L'organisation de « Fragments du Narcisse »

Rappelons que les 316 alexandrins de « Fragments du Narcisse » sont divisés en trois parties. Chaque partie comporte un nombre varié de tirades : 15 tirades dans la première partie, deux dans la partie II et trois dans la dernière. L'ouverture d'une tirade marque l'introduction d'un motif ou d'un nouveau mouvement. Ainsi, dans la partie I, le début de la tirade qui commence par « Ô douceur de survivre à la force du jour » (v. 48-71) correspond à l'ouverture d'une description du coucher du soleil ; celle qui s'ouvre par « PIRE [...] » (v. 94-114) introduit le personnage d'Écho ; dans la partie II, la première tirade évoque la jouissance, le leurre et le malheur des couples en contraste avec la dernière tirade où il est question de la passion de Narcisse pour lui-même.

À l'instar de « Narcisse parle », des alinéas divisent le poème parallèlement aux tirades. L'étendue de ces alinéas est fort variable : tandis que le dernier alinéa de la dernière tirade de la partie II contient trois vers (v. 262-264), le dernier alinéa de la première tirade de la même partie en a 19 (v. 2111-230). L'extension des alinéas par rapport à celle des tirades est aussi sujette à variations. Elle peut ou bien coïncider avec

celle des tirades, comme dans la dernière tirade de la partie III (v. 310-316), ce qui est plus rare, ou bien une tirade peut contenir plusieurs alinéas (c'est le cas, entre autres, de la première tirade de la deuxième partie dont les 80 vers sont partagés en huit alinéas).

Ces alinéas signalent l'introduction de mouvements mineurs dans l'unité plus ample d'une tirade. La première tirade de la partie II est à ce titre significative. Elle est toute consacrée à l'épisode des couples. Le premier alinéa (v. 149-159) est composé d'une suite d'exclamations sur le caractère immuable de la fontaine ; le deuxième (v. 160-164) consiste en une réflexion sur la sagesse de cette fontaine qui vit « de tout ce qui l'approche » (v. 161) ; dans le troisième (qui commence dans le vers 162 et s'achève à la rupture entre les hémistiches du vers 171), Narcisse interpelle la source en rappelant les êtres qui se perdent dans ses eaux. L'introduction du couple de soupirants s'étend du deuxième hémistiché du vers 171 jusqu'à l'alexandrin 179, et l'alinéa suivant (v. 180) est voué à l'évocation de leur commerce charnel (v. 180-191) ; elle est suivie par les malheurs auxquels font place les délices de l'amour de l'autre (v. 192-195) et par la nostalgie navrant les amants délaissés (v. 197-200). Dans l'alinéa du vers 201, Valéry continue à dépeindre la nostalgie qui s'empare des amants abandonnés (v. 201-210) ; finalement, le dernier alinéa (v. 211) évoque avec détail l'angoisse qui s'empare des amants leurrés par l'amour d'autrui (v. 211-230).

Le caractère fragmentaire de ce poème de *Charmes* est sujet à la discussion critique. Pour Nicole Celeyrette-Pietri, les trois parties composant « Fragments du Narcisse » ont l'air d'avoir été juxtaposées l'une à l'autre sans qu'intervienne nulle « illusoire cohérence », aucune « précieuse unité »¹⁸². Il serait vain d'y chercher « trois actes, ou trois moments d'une méditation » ; les parties de « Fragments du Narcisse » sont « plutôt une succession de vues parcellaires, liées par l'inflexion du vers »¹⁸³ : « 'Narcisse' est par essence interminable », avance-t-elle, « il doit rester 'Fragments' »¹⁸⁴. Ainsi le poème ne repose-t-il point sur une architecture narrative complexe obéissant à des rapports de cause et de conséquence entre les actions (ne serait-ce pas le sens de la mention des « trois actes » ?) ni sur un plan logique (ce que laisse entendre l'expression « trois moments d'une méditation »), mais il est composé de fragments, de passages quasi autonomes.

¹⁸² CELEYRETTE-PIETRI Nicole, op. cit., p. 9.

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ Ibidem.

En revanche, James R. Lawler, tout en admettant que les « paragraphes » qui constituent les parties furent « sans doute composés séparément avant de prendre leur place dans la structure totale » (ce qui souligne « l'apparence fragmentaire de ce *Narcisse* »), affirme qu'il n'y a pas dans « *Fragments du Narcisse* » un « manque de cohérence interne et de nécessité formelle »¹⁸⁵. Il déclare qu'« un système de correspondances lie les morceaux entre eux, établit un réseau de contrastes et de symétries »¹⁸⁶. Ce « système de correspondances » est composé de la reprise de « détails formels »¹⁸⁷ au fil du texte.

Par exemple, chaque partie s'ouvre par une invocation présentant « la dualité d'absence et de la présence dans l'acte de contemplation de la beauté »¹⁸⁸ (celle dirigée aux Nymphes, au début de la partie I, renverrait à l'absence, Narcisse les remerciant du fait qu'elles se tiennent à l'écart de la source ; au contraire, dans l'ouverture de la section suivante, la fontaine est dépeinte comme une « eau froidement présente » (v. 149) ; le fragment final, qui commence par l'invocation du corps de Narcisse, tenterait une « alliance de ces deux mondes divisés de l'absence et de la présence sous la forme d'un baiser »¹⁸⁹). Un autre élément de ce « système de correspondances » est la reprise de motifs : par exemple, le baiser (v. 230) par lequel termine l'épisode des couples fait pendant au baiser que Narcisse dépose sur son image à la fin du poème (v. 314), et le tremblement du feuillage des arbres entourant la source annonce tant l'arrivée de Narcisse à la source (v. 64-65) que le rendez-vous des couples (v. 171-172).

Le désaccord entre ces deux critiques n'est point négligeable ; toujours est-il que l'on peut essayer de préciser la nature de leurs commentaires et d'élaborer une synthèse de leurs positions contradictoires. Lorsque Nicole Celeyrette-Pietri tient que les trois parties de « *Fragments du Narcisse* » ne sont ni « trois actes » ni « trois moments d'une méditation »¹⁹⁰, ce qu'elle fait valoir, c'est l'absence d'une structure narrative (« trois actes ») ou d'un plan logique (« moments d'une méditation ») les reliant ; or, Lawler ne soutient non plus l'existence ni de l'un ni de l'autre dans ce poème. D'autre part, les indices de cohérence que trouve Lawler renvoient au rapport entre les paragraphes, c'est-à-dire à un niveau inférieur à celui que Nicole Celeyrette-Pietri semble prendre en considération dans son commentaire (les trois parties composant l'ensemble du

¹⁸⁵ LAWLER James R., op. cit., p. 103.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 115.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 116.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 114.

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ Ibidem.

poème); il s'agit, comme Lawler lui-même le dénomme, d'un « système de correspondances »¹⁹¹ mettant en parallèle des paragraphes du poème de *Charmes*. De la confrontation de leurs analyses, il ressort que « Fragments du Narcisse » présente certainement une apparence fragmentaire du fait de l'absence d'un plan logique ou d'un récit complexe organisant les passages ; pourtant, cette caractéristique est mitigée par un « réseau de contrastes et de symétries »¹⁹² entre des « détails formels »¹⁹³ qui associe les fragments dont se compose ce poème et qui attribue à celui-ci une cohérence au niveau des paragraphes que Nicole Celeyrette-Pietri ne lui reconnaît point sur le plan général du texte (c'est-à-dire les trois parties).

Le monologue de Narcisse dans « Fragments »

Le premier point à relever en ce qui touche au narrateur du poème, c'est que c'est par le discours de Narcisse que nous connaissons ses pensées, ses sentiments.. À aucun moment n'intervient une voix autre que celle de Narcisse lui-même pour mettre au jour le monde intérieur du héros. Cette approche permet aux émotions du personnage d'être exploitées selon son point de vue :

« Te voici, mon doux corps de lune et de rosée,
 Ô forme obéissante à mes yeux opposée!
 Qu'ils sont beaux, de mes bras les dons vastes et vains!
 Mes lentes mains, dans l'or adorable se lassent
 D'appeler ce captif que les feuilles enlacent;
 Mon coeur jette aux échos l'éclat des noms divins!... » (v. 115-120)

L'emploi de Narcisse comme la voix dominante du poème est ici assez adroit, ce procédé communicant à ce passage un fort effet dramatique, le vers « Qu'ils sont beaux, de mes bras les dons vastes et vains! » aux lèvres de Narcisse gagnant la force d'une louange faite par lui-même à sa propre beauté.

L'apparition d'un autre personnage dans le récit est le seul et bref moment où parle une autre voix que celle de Narcisse. C'est quand Écho répète les dernières syllabes du mot « expire » prononcé par Narcisse :

¹⁹¹ LAWLER James R., op. cit., p. 114.

¹⁹² Ibidem, p. 115.

¹⁹³ Ibidem, p. 116.

La description du site où Narcisse livre son monologue n'est point non plus très développée et les données se trouvent éparses au long du texte. Le protagoniste mentionne les nymphes « de feuilles et de fleurs » (v. 24), et le « feuillage » autour de la fontaine (v. 33) est aussi évoqué par ses mots. Il cite également « l'herbe des nuits » (v. 37), les « roseaux » (v. 99), les « antres », (v. 100), les « ramures » (v. 101), le « roc », « l'arbre » (v. 107), « l'oiseau mort » et « le fruit mur » (v. 107) engloutis par la fontaine. Nous sommes ici dans un décor champêtre, le même cadre choisi par Ovide dans la version latine du mythe présente dans les *Métamorphoses*.

La fontaine mérite quelques observations détaillées. Elle se configure comme un espace associé à l'idée de pureté¹⁹⁴. Narcisse se réfère à elle dans ces termes à trois reprises (v. 72, « Que je déplore ton éclat fatal et pur » ; v. 156, « Mais si pure tu sois des êtres que tu vis » ; v. 170, « Mais, sur la pureté de ta face éternelle »). Cette association de la fontaine à la notion de pureté est d'autant plus frappante que c'est sa surface qui réfléchit l'image de Narcisse, laquelle image il évoque à quatre reprises par l'adjectif « pur » (v. 1, « Que tu brilles enfin, terme pur de ma course ! » ; v. 154, « Entre ce front si pur et ma lourde mémoire » ; v. 265, « Ce corps si pur, sait-il qu'il me puisse séduire ? » ; v. 290, « Plus pur que d'une femme et non formé de fruits... »), ce qui ne fait que renforcer la condition de la source comme représentante de l'idéal auquel le protagoniste aspire.

En même temps, en tant qu'espace où Narcisse découvre son reflet charmant mais inapprochable, la source est à la fois liée au désir et à l'impossible ; ce sont les eaux de sa surface qui révèlent au héros l'être attirant en même temps qu'insaisissable qu'est sa propre image. Elle s'oppose aux rives sur lesquelles se trouve Narcisse et qu'il partage avec les soupirants. Sur ces rives, Narcisse peut trouver des amants réels, tangibles, doués d'une chair dont il peut jouir ; cependant, d'après la description qu'il en fait dans la partie II, il abhorre le contact avec la chair de l'autre (qu'il décrit en tant qu'une lutte et qu'il compare aux torsions d'un « monstre qui se meurt »), et les bords de la source apparaissent comme un espace lui offrant la possibilité d'une étreinte réelle, bien que répugnante.

« Fragments du Narcisse » évoque la tentative du protagoniste de faire communiquer ces deux espaces inconciliables, la fontaine (associée à la notion de pureté) et les rives. C'est pour cela que le héros supplie les dieux de donner vie à son

¹⁹⁴ Pour une brève discussion sur ce à quoi renvoie la notion de pureté chez Valéry, voir l'analyse du reflet l'étude du système des personnages ci-dessous.

reflet afin qu'il puisse éteindre son image adorée (v. 277-290) et qu'il essaie de briser par un baiser « cette tremblante, frêle, et pieuse distance/ Entre moi-même et l'onde » (v. 295-298). La tentative de Narcisse d'embrasser son image, par laquelle prend fin le poème, est menée par l'espoir de rompre la barrière qui sépare ces deux espaces, en permettant finalement l'union entre lui et son image, entre le réel immédiat et la sphère sublime à laquelle il aspire.

Le temps

La plus grande partie du poème se passe dans une période précise de la journée: c'est le coucher du soleil, la nuit commence à tomber, et Narcisse admire son reflet sur l'eau. Pourtant, en dépit de mention du crépuscule, nulle donnée ne nous permet de situer l'action dans un siècle ou dans une époque précise.

Le temps détient un rôle primordial dans le dénouement du poème, notamment par la période du jour, le crépuscule, qui est déterminante de la résolution de l'action. Narcisse fait référence à l'écoulement de la journée dès le deuxième vers (« Ce soir », v.2) et dépeint l'arrivée de la nuit au milieu de la première partie : « La voix des sources change, et me parle du soir,/ [...] J'entends l'herbe des nuits croître dans l'ombre sainte/ Et la lune perfide élève son miroir » (v. 36-37), passage où le soir se fait annoncer par le changement des éléments naturels (les sources, l'herbe et la lune). Ensuite, toujours dans la partie I, Narcisse peint plus vivement encore l'arrivée du soir:

« O douceur de survivre à la force du jour,
 Quand elle se retire enfin rose d'amour,
 Encore un peu brûlante, et lasse, mais comblée,
 Et de tant de trésors tendrement accablée
 Par de tels souvenirs qu'ils empourprent sa mort,
 Et qu'ils la font heureuse agenouiller dans l'or,
 Puis s'étendre, se fondre, et perdre sa vendange,
 Et s'éteindre en un songe en qui le soir se change. » (v. 48-55)

Cette description du crépuscule, riche en mouvements et en couleurs, est centrée sur la mise en métaphore de « la force du jour », ici humanisée comme une femme qui se repose après des plaisirs sensuels. Au début, « elle se retire » encore excitée par la jouissance physique (« rose d'amour », « encore un peu brûlante »). Pourtant, puisque « lasse » et « accablée/ Par de tels souvenirs qu'ils empourprent sa mort », « la force du

jour » se voit « s'étendre, se fondre, et perdre sa vendange, » et enfin s'assoupir (« s'éteindre en un songe ») pour faire place au soir (« un songe en qui le soir se change »). Parallèlement à l'ingéniosité de la métaphore mettant en parallèle la tombée du jour et une femme qui se repose après s'être adonnée à la volupté, Valéry se livre au souci de peindre le ciel pendant la tombée du jour dans sa profusion chromatique. Ainsi, il se réfère au jaune qui embellit l'atmosphère crépusculaire (en évoquant « l'or » où « la force du jour » vient « s'agenouiller ») et à la pourpre du coucher du soleil. C'est une réussite de l'art poétique de Valéry qu'il ait été capable de mener deux procédés poétiques si complexes à la fois avec un tel degré de succès.

Ce soin de peindre le crépuscule dans toute sa beauté n'est pas sans raisons: Valéry met en relief l'arrivée du soir parce que c'est l'attente pour le coucher du soleil qui est au cœur de l'action de « Fragments du Narcisse ». C'est à l'imminence de la venue du soir que le héros livre son monologue, et, bien que cet événement ne soit pas représenté dans le poème, l'on sait que la nuit ne tardera point à ravir l'image de Narcisse à sa contemplation. L'objet qu'il vénère ne peut exister que pendant la journée. L'amour du héros dépend de la lumière qui l'« unit » à son reflet dans « un échange infini » de « grâce et de silence ». C'est pour cela que, dans la troisième partie du poème, Narcisse exhorte l'être qu'il aime de la sorte:

« Formons, toi sur ma lèvre, et moi, dans mon silence,
Une prière aux dieux qu'émus de tant d'amour
Sur sa pente de pourpre ils arrêtent le jour!... » (v. 277-279)

Cette supplique « aux dieux » pour qu'ils « arrêtent le jour » « sur sa pente de pourpre » (nouvelle référence aux couleurs vives de la fin du jour) constitue la preuve même de l'importance du temps dans la conclusion du poème. Désespéré de voir l'être qu'il chérit en passe de disparaître sur l'eau de la fontaine avec la dissipation de la lumière, Narcisse implore les dieux de paralyser le temps pour qu'un reste de soleil rende son propre reflet encore visible. Néanmoins, le jour continue dans son lent changement en nuit, et presque à la fin du poème Narcisse s'adresse cette fois aux dieux :

« Dieux! de l'auguste jour, le pâle et tendre reste
Va des jours consumés joindre le sort funeste;
Il s'abîme aux enfers du profond souvenir! » (v. 310-312)

Le passage du temps et l'obscurcissement de la lumière sont donc implacables, et il ne reste à Narcisse qu'à essayer un dernier effort pour rejoindre l'objet qu'il adore: « Penche-toi... Baise-toi » (v. 314), demande-t-il à son image. Cette tentative tourne mal elle aussi, et « l'insaisissable amour » que son image offre « brise Narcisse, et fuit... » (v. 315-316)

En sus du rôle narratif que joue le temps dans le poème de Valéry, on ne saurait en écarter la dimension symbolique, exprimée surtout par la place que détient la lumière solaire dans l'épisode des couples en opposition à celle que lui est assignée dans les parties consacrées à la passion de Narcisse. Comme je l'ai exposé ci-dessus, les couleurs du crépuscule teignent la plus grande partie du poème de Valéry, notamment ses sections initiale (I) et finale (III), et annoncent à Narcisse l'échec de son amour : privé des feux du jour, son reflet s'évanouit dans les ténèbres.

Or, à ce propos, le récit des jouissances et des affres des amants est tout divers des parties portant sur Narcisse. Dans les tirades consacrées aux couples, il brille une lumière vive et constante. Ainsi, les amants navrés pâtissent de leur nostalgie sous un « ciel dont la beauté les blesse/ Tant il garde l'éclat de leurs jours les plus beaux » (v. 202-203). Leurs souffrances, comparées à un labyrinthe « [o]ù s'égaré celui qui maudit le soleil » (v. 219), résistent aux rayons de l'astre fulgurant, car « [r]ien ne peut dissiper leurs songes absolus ;/ Le soleil ne peut rien contre ce qui n'est plus ! » (v. 223-224). Ces deux vers sont suivis d'un passage également marqué par la présence du soleil vers lequel les amants accablés, nostalgiques de l'obscurité, lèvent les yeux : « Mais s'ils traînent dans l'or leurs yeux secs et funèbres,/ Ils se sentent des pleurs défendre leurs ténèbres/ Plus chères à jamais que tous les feux du jour ! » (v. 225-227).

De l'examen attentif de ces passages, il ressort que le soleil détient une dimension symbolique dans l'épisode des couples et qu'il y a, à ce sujet, une opposition entre les passages consacrés à Narcisse et ceux voués aux couples. Lorsqu'il est question de Narcisse, ce sont les feux de l'astre qui permettent la permanence de la passion narcissique (sa lumière étant indispensable à l'adoration du héros pour son reflet) ; quand il s'agit des couples, on assiste à un changement complet dans la situation symbolique du soleil, car c'est sa lumière qui est censée dissiper les leurre affligeants de l'amour d'autrui entretenus par les amants infortunés. C'est à partir de cette opposition entre les rayons solaires et les émois de la passion que l'on peut lire l'alexandrin 219 cité ci-dessus : celui qui tourne le dos au soleil, qui le « maudit », devient la proie des peines de l'amour, qui sont mises en parallèle avec un labyrinthe du

fait de leur caractère répétitif et sans issue. Il est par là condamné à une mélancolie nourrie de rêveries et des souvenirs des enjouements passés (l'« éclat de leurs jours les plus beaux », v. 203), ces « songes absolus » survivant aux rayons du soleil qui « ne peut rien contre ce qui n'est plus », et les « ténèbres » du chagrin où il plonge lui demeurent « plus chères à jamais que tous les feux du jour ». La lumière solaire figure, alors, un remède, une possibilité de salut pour les amants rongés par les afflictions de la passion, lequel salut ils rejettent constamment, dupes qu'ils sont des tendres réminiscences de « ce qui n'est plus » et précipités dans l'abîme qui leur est plus délectable que leur rédemption. Est-on devant un symbole du conflit entre le coeur, que représentent les ténèbres, et la raison, métaphorisée par le soleil, l'amoureux, à l'égal d'un toxicomane, répudiant la guérison apportée par l'intellect en faveur de la promesse de jouissance que lui figure l'amour et qui ne fait que le faire sombrer davantage dans le vice ?

Certes, cette lecture de la fonction du soleil n'est valable que pour l'épisode des couples. Sa situation symbolique est toute autre quand il s'agit de Narcisse : au lieu de la dissipation de l'amour, comme il arrive dans l'épisode des couples, c'est la lumière solaire qui rend visible à Narcisse l'objet de sa passion. Voilà pourquoi, à la fin de la deuxième partie, le héros exhorte son reflet de la sorte : « Naisse *entre nous que la lumière unit*¹⁹⁵/ De grâce et de silence un échange infini ! » (v. 243-244 ; c'est moi qui souligne). Possibilité d'affranchissement des ténèbres et des illusions de l'amour pour les couples, le soleil, en ce qui touche Narcisse, ne contribue qu'à son attachement à un désir inassouissable.

Les personnages

Examinons ici les actants qui composent « Fragments du Narcisse » : Écho et les nymphes ; les dieux ; les couples ; finalement, Narcisse et son reflet.

Écho et les nymphes

Dans « Fragments du Narcisse », c'est le héros qui narre aussi bien les phénomènes de la nature que ses états d'âme. La présence d'autres personnages est elle aussi donnée à connaître par son discours ; c'est le cas des nymphes que Narcisse

¹⁹⁵ C'est moi qui souligne.

interpelle en les priant de « toujours dormir » (v. 7) afin de ne point troubler les eaux et par là son reflet.

Le seul autre personnage à prendre la parole est Écho (la nymphe méprisée dans *Les Métamorphoses*) qui n'apparaît que comme une voix répétant les dernières syllabes du mot « expire » (« PIRE »). Cette répétition, qui trouve ses racines dans le mythe d'Écho (le châtement que lui impose Junon après les ruses d'Écho pour détourner l'attention de cette déesse lorsque celle-ci découvrait Zeus en compagnie des nymphes était de ne jamais rien dire par soi-même et de toujours répéter les dernières syllabes des phrases qu'elle avait entendues), est interprété par Narcisse comme une moquerie de la part de la nymphe (« Quelqu'un redit *Pire*... O moqueur! », v. 93), et sa présence même est funeste à Narcisse (« Écho lointaine est prompte à rendre son oracle. », v. 94). Aux yeux de celui-ci, Écho apparaît donc comme une voix hostile à son désir ; il l'entend lui annoncer des malheurs (« PIRE” ; « Écho [...] prête à rendre son oracle ») et se réjouir de sa souffrance (« O moqueur! »).

Les dieux

Les dieux sont cités par Narcisse à cinq reprises : d'abord, dans la partie I, lorsque Narcisse déclare que sa solitude est presque parfaite, sauf pour « les Dieux, les échos et les ondes » (v. 30) et par ses propres soupirs (v. 31) ; puis, à la fin de la partie I, son « cœur jette aux échos l'éclat des noms divins » (v. 120) pendant qu'il appelle en vain son reflet. Les divinités sont encore mentionnées en passant pour renvoyer à la surface d'eau qui s'interpose entre Narcisse et son bien-aimé (« Cette tremblante, frêle, et pieuse distance/ Entre moi-même et l'onde, et mon âme, et les dieux!... », v. 296-297) ; ensuite, dans la partie III, Narcisse y fait référence encore une fois lorsqu'il implore son reflet de diriger de concert avec lui une prière aux dieux (définis comme les « Pères des justes fraudes », v. 280) pour que « sur sa pente de pourpre ils arrêtent le jour » (v. 279) et transforment en chair l'image du jeune homme (v. 280-292). Finalement, à la fin de cette partie, Narcisse sent l'imminence de la nuit qui descend et appelle encore une fois les dieux (v. 310) qui ne répondent point.

Narcisse a beau faire appel aux puissances divines, elles se tiennent à l'écart. Trois sur quatre des occurrences des dieux dans le poème consistent en interpellations de la part de Narcisse envers les divinités ; aucune n'est répondue. Ces déités, donc, semblent rattachées aux phénomènes de la nature (par exemple, elles contrôlent le coucher du

soleil, v. 279), mais elles apparaissent comme distantes du monde moral et ne se montrent point lorsque Narcisse les conjure. Ce silence des dieux pose d'importantes questions d'interprétation que je soulèverai par la suite.

Les couples

Quoique intangibles, Narcisse préfère ses propres appas aux charmes d'autrui. L'amour de l'autre, que Narcisse a en horreur, est symbolisé par les couples qui se rencontrent aux bords de la fontaine. Encore une fois, c'est la voix de Narcisse qui nous les donne à connaître. D'après lui, leur « amour passe et périt » (v. 171), et ils sont condamnés à souffrir des « malices » (194) et des « mensonges » (v. 195) à la suite d'« une ardente alliance expirée en délices » (v. 193).

Leur étreinte est décrite par Narcisse dans les termes les plus dépréciateurs. Il évoque par des métaphores traduisant la nature violente (« Ces grands corps chancelant qui luttent bouche à bouche », v. 185) et odieuse (« un monstre qui se meurt », v. 183) l'union des amants qui « se mêl[ent] et se ment[ent] » (v. 183). Cette dernière formulation mérite un commentaire : compte tenu du fait qu'ils sont coordonnés immédiatement l'un après l'autre et de la similitude sonore entre eux (tous les deux commençant par une allitération en « m » et étant dissyllabes), Valéry semble faire valoir que les actions auxquelles renvoient ces deux verbes vont de paire, l'union charnelle des amants étant inséparable de la discorde qui commence à les séparer dès leur étreinte.

Le rapport entre les couples et Narcisse est loin d'être simple. De prime abord, il y a une opposition symbolique entre les deux : le jeune homme est l'emblème de l'amour de soi-même, alors que ceux-ci représentent l'amour de l'autre. Pourtant, au début de la partie III, Narcisse s'écrie : « Et qui donc peut aimer autre chose/ Que soi-même ? » (v. 275-276). Par cette phrase, il semble mettre au jour une similitude fondamentale entre lui et les amants et qui est latente sous leur différence apparente : la passion que ces couples prennent pour l'amour de l'autre n'est autre que l'amour narcissique, le héros l'hissant au rang d'une passion intrinsèque à tout type d'amour, à laquelle nul ne peut se soustraire.

Ainsi, tant le protagoniste que les amants pâtissent de l'amour, qu'il s'agisse de l'amour de l'autre ou de soi-même. Cependant, la raison de leur douleur est fort diverse : tandis que les couples arrivent à une union qui les tourmentera ultérieurement,

Narcisse, libre de ces souffrances, demeure condamné à ne jamais jouir de l'objet de son amour. Pourtant, malgré cette ressemblance entre le héros et les amants, une différence fondamentale les sépare : leur rapport avec l'objet de leur affection. C'est sur cet aspect que je vais me pencher ensuite.

Narcisse et le reflet

Personnage principal et même le seul, ou peu s'en faut, du poème, Narcisse est épris de sa propre image qu'il vient admirer sur les eaux de la source.

Valéry donne à connaître quelques détails de cette beauté avec une description qui ne va pas sans un certain conventionnalisme dans le choix de matériaux précieux comme métaphores des charmes corporels: ses « longs cils de soie » (v. 37), ses « pâles membres de perle », ses « cheveux soyeux » (v. 123), autant d'appas qu'il trouve dans son corps « nu » (v. 113). La beauté qu'il voit sur sa propre image l'éblouit et lui représente à la fois une promesse de bonheur (« O qu'à tous mes souhaits, que vous êtes semblable! », v. 249) et un lourd fardeau (« Le malheur d'être une merveille », v. 83), car, quoique attirants, ces appas demeurent insaisissables (« inaccessible enfant », v. 263).

Pourtant, c'est sur le reflet de Narcisse que je vais me pencher plus attentivement. Son existence (laquelle, à l'égal de celle des autres personnages, nous ne connaissons que par le discours de Narcisse) est ambiguë : elle doit être prise en compte sur le plan diégétique, la paire formée par Narcisse et son image, comme je l'ai fait remarquer ci-dessus, s'opposant symboliquement aux couples ; pourtant, sur le plan de la passion de Narcisse, il s'agit d'un objet d'amour inatteignable, et le héros lui-même expose le caractère inaccessible de l'être qu'il chérit par des formules comme « Vous n'êtes que lumière » (v. 250) et « Les efforts mêmes de l'amour/ Ne le sauraient de l'onde extraire qu'il n'expire » (v. 92).

L'examen du caractère du reflet dans « Fragments du Narcisse » dévoile la nature de l'amour narcissique dont il y est question. Il n'est point juste de dire qu'il s'agit tout simplement d'un amour de soi-même. Dans la première partie, Narcisse s'écrie: « O semblable!... Et pourtant plus parfait que moi-même » (v. 122). Ce moi reflété sur les eaux ne correspond donc point exactement à Narcisse, mais à une forme perfectionnée de lui-même. Il faut à ce titre rappeler la définition que donne Jean Levaillant du

Narcisse de *Charmes* comme celle d'un « être de chair et de désir qui cherche dans son reflet l'image de sa perfection possible »¹⁹⁶.

Cette « perfection possible » pourrait-elle être assimilée à la pureté, l'une des notions les plus chères à Valéry¹⁹⁷ ? Certes, d'après Albert Henry, il faut se garder de prêter à ce terme tout sens précis du fait qu'il renvoie, selon l'usage qu'en fait le poète, à tout ce « qui répond aux aspirations les plus intimes, parfois les plus indéfinissables du poète et qui en est comme le symbole et la représentation idéale »¹⁹⁸. Quoiqu'il en soit, il s'agit d'une notion souvent citée dans « Fragments du Narcisse », le substantif « pureté » et l'adjectif « pur » y étant mentionnés à huit reprises dont trois pour désigner le corps de Narcisse reflété sur la source. Il en est ainsi dans le vers initial (« Que tu brilles enfin, terme pur de ma course ! », v. 1), dans l'alexandrin « Entre ce front si pur et ma lourde mémoire... » (v. 133) et dans « Plus pur que d'une femme et non formé de fruits... » (v. 290), cette dernière formulation mettant en parallèle la pureté de l'image reflétée et le fait que nulle étreinte humaine ne l'avait engendrée, ce qui fait contraste avec l'union charnelle des amants qui « se mêl[ent] et se ment[ent] » (v. 183).

Néanmoins, cette recherche de la perfection ne va point sans angoisse : Narcisse en renforce le caractère problématique en tenant que la nature de cette « adorable moitié » n'est que « lumière » (« Vous n'êtes que lumière, adorable moitié ! », v. 251), d'où la « fragilité » qui la « fait inviolable ». Voilà pourquoi le « cristal est son vrai séjour » et que les « efforts même de l'amour/ Ne le sauraient de l'onde extraire qu'il n'expire » (v. 91-92). Image parfaite, mais inaccessible, le Narcisse réfléchi ne peut exister que dans la fontaine; il ne saurait passer au même monde que le Narcisse réel sous peine de s'évanouir. Le héros languit donc en aspirant à un objet d'amour tout proche de lui, et pourtant impossible à atteindre, double purifié, « plus parfait » que le moi dont il est la réflexion, mais incapable de subsister hors de la fontaine qui la réfléchit. Même si cette passion n'est point âprement punie par la mort du héros, comme chez Ovide, elle aussi se trouve vouée à l'échec, car le poème suggère qu'avec l'arrivée du soir la lumière s'éteint et ainsi disparaît l'objet dont Narcisse est épris.

Narcisse selon Valéry : la perplexité de la conscience universelle devant l'être particulier

¹⁹⁶ LEVAILLANT Jean, « Note à 'L'Ange' », in: VALÉRY Paul, *La Jeune Parque et poèmes en prose*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1974, p. 150.

¹⁹⁷ HENRY Albert, *Langage et poésie chez Paul Valéry*, Paris : Mercure de France, p. 155.

¹⁹⁸ Idem.

Les considérations de Valéry à propos de « Fragments du Narcisse » et, plus largement, à propos de ses poèmes sur ce mythe furent éparses et peu détaillées. On sait qu'il songeait à composer un recueil contenant ses divers *Narcisse*, dont quelques pages qui présentassent sa métaphysique du mythe, c'est-à-dire (selon l'explication qu'en fournit le poète dans une note sur « Fragments du Narcisse » adressée à Julien P. Monod) « quelque idée abstraite que j'en ai, qui ne paraît point dans ces vers et n'y peut paraître, et qui m'est venue en les faisant »¹⁹⁹. Ce projet, pourtant, ne vit jamais le jour, ce qui nous laisse à conjecturer en quoi consisterait exactement cette *idée abstraite* qu'en avait Valéry. Il ne nous reste qu'à essayer de la reconstituer partiellement à partir des rares indications qu'il en donna dans ses entretiens, dans ses cahiers et dans sa correspondance.

Ces remarques, quoique dispersées tout au long de la quantité impressionnante de ses écrits, présentent une uniformité remarquable. Elles portent sur une idée commune, celle d'une division au sein même du moi, d'un écart entre l'infini que la conscience se sent être et le caractère limité et contingent que l'individu découvre en soi lorsqu'il regarde son image. C'est à ce clivage que renvoie ce commentaire de Valéry confié à Frédéric Lefèvre sur la partie I de « Fragments du Narcisse » :

« C'est la confrontation de l'homme tel qu'il se perçoit en lui-même, c'est-à-dire en tant que connaissance parfaitement générale et universelle, puisque sa conscience épouse tous les objets, avec une image d'être défini et particulier, restreint à un temps, à un visage, à une race et à une foule de conditions actuelles ou potentielles. C'est en quelque sorte l'opposition d'un tout à l'une de ses parties et l'espèce de tragédie qui résulte de cette union inconcevable. »²⁰⁰

Valéry y dessine le profil de l'homme comme celui d'un centaure dont une partie, la conscience, est « générale et universelle, puisque [elle] épouse tous les objets », mais dont l'autre portion se trouve « restreint[e] [...] à une foule de conditions actuelles ou potentielles », soumise donc à l'empire de la contingence. Formé ainsi par la rencontre de ces deux réalités on ne peut plus hétéroclites, l'homme ne peut se sentir que peu confortable dans sa peau. D'où, à mon sens, le fait que Valéry caractérise cette *union inconcevable* comme *une tragédie*. En effet, ces lignes de Valéry placent le sujet au

¹⁹⁹ VALÉRY Paul, « Note à Julien P. Monod », apud HYTIER Jean, Note à « Fragments du Narcisse », op. cit, 1672.

²⁰⁰ Ibidem.

cœur d'une contradiction entre deux pôles tenus pour irréconciliables (l'universel et le particulier), ce qui est à la source d'un violent déchirement.

Dans une lettre à Rainer Maria Rilke, Valéry interprète « Fragments du Narcisse » encore une fois à la lumière de l'opposition entre l'universel et le particulier :

« Ce travail me conduisit à examiner mon sujet sous divers aspects, c'est-à-dire à rechercher ce que l'on peut trouver d'essentiel dans la rencontre entre un être avec son image. Ce n'est plus la beauté de son visage et de son corps qui apparaît alors à Narcisse. C'est le contraste entre l'Unique et l'Universel qu'il se sent être et cette personne finie et particulière qu'il se voit dans le miroir d'eau... (Mais ceci n'est pas figuré dans mon poème). »²⁰¹

Il y revient sur l'idée, exposée également dans le commentaire à Lefèvre, que sa métaphysique de Narcisse « n'est pas figuré[e] dans [s]on poème » et qu'elle consiste dans l'exploration du « contraste entre l'Unique et l'Universel » de la conscience avec la « personne finie et particulière » que dévoile à l'homme son reflet dans un miroir. Néanmoins, au lieu de « tragique », cet écart y est caractérisé comme « ce qu'on peut trouver d'essentiel dans la rencontre entre un être avec son image ». Valéry relègue par là au deuxième plan le problème de la fascination du berger pour sa beauté au profit d'une vision de Narcisse comme le symbole d'une notion plus essentielle et plus générale, en l'espèce la perplexité de la conscience de l'homme devant l'image de lui-même qui lui apparaît au miroir.

Étant données les similitudes entre ces deux passages, il n'est guère surprenant que les remarques de Valéry à propos de Narcisse dans les *Cahiers* suivent cette même pente, notamment entre les années 1919 et 1921, période pendant laquelle il composa « Fragments du Narcisse »²⁰². Pourtant, la consolidation d'une théorie sur le mythe date de beaucoup plus tôt et, dès le deuxième volume des *Cahiers* (dont le début de la rédaction remonte à 1894), on trouve des écrits sur Narcisse où il est question du même contraste entre le général et le particulier énoncé dans les propos tenus à Lefèvre et à Rilke : « Narcisse, si indépendant qu'il se sent de toute figure particulière, si général dans son cœur, se voit un visage fini, beau, mais entièrement déterminé. Et il trouble le

²⁰¹ VALÉRY Paul, « Lettre à Rainer Maria Rilke », apud DÉCAUDIN Michel, Narcisse: « Une sorte d'autobiographie poétique », *L'Information littéraire*, mars-avril 1956., p. 54.

²⁰² Pour toutes les observations formulées dans ce paragraphe et dans le suivant concernant la présence du mythe de Narcisse dans les *Cahiers*, j'ai puisé les citations dans LAWLER James R, *Lecture de Valéry, une étude de « Charmes »*, Paris : Presses Universitaires de France, p. 1963, chapitre « Fragments du Narcisse », p. 96-97.

miroir par le bond de sa fin » ; ensuite, dans le troisième cahier, encore que la figure de Narcisse n'y soit pas citée, Valéry couche cette réflexion sur le papier : « L'homme ne peut supporter son portrait. L'image de sa limite et de sa détermination propre l'exaspère, l'affole ». Précédant de beaucoup la création de « Fragments du Narcisse », ces remarques remontant au début de l'élaboration des *Cahiers* permettent de mettre en doute la déclaration de Valéry à Monod citée ci-dessus où il tient que sa théorie sur Narcisse lui est venue simultanément à la composition du poème de *Charmes*, donc au début des années 1920.

Cette incohérence n'est pourtant pas sans raisons, et l'on est en droit de supposer qu'elle est redevable à ses vues sur « le problème de l'exécution »²⁰³ (selon les termes de Jean Hytier) du poème. L'attitude privilégiée par Valéry lors de la composition d'un poème n'est point de laisser au fond l'initiative de chercher à s'exprimer par le biais d'une forme, mais au jeu de la forme d'engendrer un contenu (les idées, les émotions, les sensations que le poème véhicule)²⁰⁴. Or, admettre que sa métaphysique du mythe était préalable à la rédaction du poème eût signifié faire l'aveu d'un processus d'écriture peu conforme à cette vision sur l'exécution du poème et donc être pris en flagrant délit de contradiction entre la théorie et la pratique.

Quoi qu'il en soit, les apparitions de Narcisse dans les *Cahiers* ne se bornent point à celles que je viens de citer. Dans le huitième volume, Valéry écrit : « Narcisse : Un miroir nous montre *quelqu'un* à la place même où nous croyons être *tout* ; il y a un objet, un 'corps' soumis à tous les accidents, mais qui obéit au maître des lois »²⁰⁵, passage où se répètent, d'une part, la vision de l'homme comme un être scindé entre le sentiment de sa généralité (« nous croyons être *tout* ») et sa condition sujette à l'accidentel (« un 'corps' soumis à tous les accidents ») ; d'autre part, à l'égal de ce qu'il fait dans l'entretien avec Lefèvre, Valéry y conçoit le rapport entre ces deux dimensions comme celui d'un tout (la conscience universelle) avec l'une de ses parties (la dimension finie et contingente du sujet).

D'autres observations dans le même cahier portent à croire que Valéry s'intéressa alors à d'autres aspects du mythe, y compris à la hiérarchie entre Narcisse et son image. D'un côté, Valéry présente le moi qui se regarde comme la « variable indépendante », ce qui en fait l'origine de son reflet : « Je vois un objet inconnu mais dont les

²⁰³ HYTIER Jean, *La Poétique de Valéry*, Paris : Armand Colin, « Le problème de l'exécution » 1953, p. 207-231.

²⁰⁴ Ibidem, p. 78.

²⁰⁵ VALÉRY Paul, apud LAWLER James R., op. cit., p 97.

mouvements correspondent aux sensations de me mouvoir que j'ai. Si je m'éloigne, il s'éloigne ; si je m'approche, il s'approche. Je suis variable indépendante... »²⁰⁶. N'empêche que, ailleurs, cette hiérarchie est mise en cause et qu'il place ces deux pôles sur un pied d'égalité : « Entre tous les objets, ce toi-moi. L'origine à un point symétrique. Loi du Narcisse. On abstrait le mirage. Alors il y un autre. Quel est celui-ci ? Qui fait voir ce qui voit... »²⁰⁷. Dans ce fragment, contrairement à l'antérieur, l'origine se situe à *un point symétrique* entre le moi et son double, car s'il est vrai que c'est le premier qui voit, il n'en demeure pas moins que c'est l'autre, le reflet, qui lui permet de *voir ce qui voit*. L'existence dans les *Cahiers* de ces deux positions contradictoires (l'une qui trouve dans l'homme qui se regarde le centre du rapport entre le moi et le reflet, l'autre qui fait table rase de cette asymétrie et qui place le nœud de la relation à un point équidistant entre eux) prête à penser que Valéry ne trouva nulle solution au problème complexe de la nature des liens entre l'être et son reflet tels qu'ils les concevait.

Quand même, cette succincte exposition de la vision qu'avait Valéry du mythe de Narcisse suffit pour être d'accord avec Michel Décaudin quand celui-ci voit dans le « narcissisme le centre de son œuvre »²⁰⁸. Il n'est point malaisé d'en percer la raison : pour Valéry, la fable du berger béotien met en scène la *tragédie* (pour reprendre son propre terme) que constituent les rapports tendus et problématiques entre l'image finie de l'individu et sa conscience universelle, problème qui l'occupa fort. Sans avoir le temps d'entrer dans le vif de cette question qui dépasse de beaucoup l'objectif de la présente étude, je renvoie le lecteur à « Note et digression »²⁰⁹, brillant essai que rédigea Valéry en 1919 afin de réexaminer, de rectifier et de préciser les position qu'il tint dans l'*Introduction à la méthode de Leonard de Vinci* (1896) où il énonce des vues sur le « moi absolu », notion qui peut aider à comprendre en quoi consiste exactement ce « contraste entre l'Unique et l'Universel qu[e l'individu] se sent être et cette personne finie et particulière qu'il se voit », que Valéry énonce à Rilke.

Au demeurant, il serait hasardeux d'essayer d'interpréter « Fragments du Narcisse » en détail à la lumière des remarques que fit Valéry à Lefèvre et à Rilke. S'il est vrai que son image reflétée dévoile à Narcisse (qui symbolise la conscience

²⁰⁶ VALÉRY Paul apud ibidem.

²⁰⁷ VALÉRY Paul apud ibidem.

²⁰⁸ DÉCAUDIN Michel, op. cit., p. 54.

²⁰⁹ VALÉRY Paul, « Notre et digression », *Œuvres I*, Paris: Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1219.

universelle que l'individu se sent être) sa portion finie et limitée, ce qui est à la source d'une douloureuse perplexité, pourquoi dans « Fragments du Narcisse » le héros se sentirait-il si violemment attiré par l'image qu'il contemple sur les eaux ? En effet, on ne doit pas mépriser le fait que Valéry insiste et dans l'entretien avec Lefèvre et dans la lettre à Rilke que sa métaphysique du mythe n'est pas présente dans ses vers, ce qui suffit à décourager toute tentation de lire le poème de *Charmes* à la lumière des idées que Valéry exposa à ces occasions.

CHAPITRE VII

UNE ANALYSE DE « CANTATE DU NARCISSE »

Dédiée à Jean Voilier (surnom de Jeanne Loviton, éditrice, romancière et alors maîtresse du poète), la « Cantate du Narcisse » se compose de 502 vers de schémas métriques variés : bien que le mètre dominant soit l'alexandrin, on y trouve aussi des octosyllabes, comme dans le vers 397, des heptasyllabes (v. 309-310), des hexasyllabes (v. 311) et quelques vers de quatre syllabes (v. 286-287).

Elle est divisée en sept scènes et compte six personnages: Narcisse, la Première Nymphe, trois autres Nymphes et Écho. Valéry cite comme épigraphe les vers 122-127 de « Fragments du Narcisse » (à partir de « Ô semblable, et pourtant plus parfait que moi-même ») et ouvre le libretto par un « Avis » où il présente cet ouvrage comme « tout distinct et tout différent du Narcisse en deux états que son auteur a publiés jadis et naguère » pour enfin préciser qu'il a été « écrit, d'avril à novembre 1938, sur la demande de Mme Germaine Tailleferre ».²¹⁰

L'intrigue

La première scène est dominée par les nymphes qui, éprises de Narcisse, « le plus beau des hommes » (v. 30), se voient mépriser par le beau jeune homme et s'en plaignent en se disant « vainement immortelles et belles:/ Point d'amour pour nous, point de mort » (v. 42-43).

Au cours de la deuxième scène, elles guettent Narcisse en cachette. Celui-ci chérit son propre reflet sur les eaux dans un long monologue où il se compare au soleil qui, dans la « pleine altitude » (v. 59), jamais ne trouve son « pareil » (v. 60), l'« éternel retour » de l'astre « vers l'onde où son image offerte à son amour/ Propose à sa beauté toute sa connaissance » (v. 62-64) étant mis en parallèle avec l'obsession du héros pour sa propre image.

La Première Nymphe fait sa première apparition dans la scène III en sortant des eaux. Narcisse pense que ses prières furent répondues et que c'est son reflet qui devient chair pour rassasier l'amour qui exerce ses ravages dans son cœur (« Serait-ce?... Est-ce donc toi, Toi, Narcisse, qui sors/ Du tumulte des eaux, de leur brillante

²¹⁰ VALÉRY Paul, «Cantate du Narcisse», *Poésies*, Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 1958, p. 161.

brume? », v. 127-128); pourtant, la Première Nymphé ne tarde point à défaire cette illusion et à dévoiler son identité (« Admirez d'autres charmes/ Que ceux dont vos soupirs n'obtiendront que vos larmes », v. 134-135), révélation qui fait horreur à Narcisse (« Maudite cette erreur/ Qui me fit presque aimer ce qui me fait horreur », v. 136-137). Le dialogue qui est au cœur de cette scène se développe autour de l'opposition entre les deux personnages, qui sont aussi deux visions contraires de l'amour: d'une part, la nymphé qui représente l'amour de l'autre et qui essaie de fléchir la tenace passion de Narcisse pour lui-même tout en le séduisant avec une longue suite de raisonnements où elle tente de lui faire voir l'inutilité de son amour (« Ah!... Crois-moi!... Ce n'est rien que de s'aimer soi-même! », v. 198); d'autre part, Narcisse, le symbole de l'amour de soi-même, qui repousse ces avances avec fermeté (« Je vous hais, abominable Belle.../ Mon mal si pur m'est cher, et vos biens odieux », v. 203-204). Devant une volonté si farouche, il ne reste à la Première Nymphé qu'à appeler les autres Nymphes (dont Écho) afin de sévir contre Narcisse pour son impertinence ; voici la substance de la scène IV où elles frappent Narcisse en vue de le défigurer (« Il faut avant que le jour s'obscurcisse/ Que la fontaine mire un horrible Narcisse/ Défiguré/ Désespéré », v. 275-278).

La punition est vaine, et la Première Nymphé leur ordonne de suspendre le supplice (« Assez, Nymphes, cessez d'exercer votre ravage », scène V, v. 311). Elle annonce à Narcisse le décret des dieux. Ceux-ci sont courroucés de voir la Première Nymphé, dont le destin était de « n'être que blanche et belle » (v. 374), d'être « la parure des bois » (v. 373), tomber en proie à l'angoisse de se voir dédaigner par Narcisse et réfléchir pour la première fois. Ils tiennent Narcisse pour coupable et le condamnent :

« PAR LE STYX PAR LE STYX PAR LE STYX
SI NARCISSE NE PEUT, SI NARCISSE NE VEUT
AIMER D'AMOUR QUELQUE AUTRE QUE SOI-MÊME,
RIEN D'HUMAIN N'EST EN LUI. SA BEAUTÉ LE CONDAMNE :
QU'IL SOIT ET SA BEAUTÉ REPRIS PAR LA NATURE.
TEL EST L'ORDRE DIVIN. » (scène VI, v. 385-390)

Le personnage de Narcisse grandit donc en contours héroïques et, avec l'audace et l'orgueil de ceux qui osent défier les desseins divins, repousse l'offre des cieus dans une admirable tirade où il affirme la passion de soi la plus obstinée:

« O Justice... Je sens dans leur voix implacable
 L'affront que fait aux dieux le désir le plus pur...
 Ma Fontaine lucide, ils n'ont qu'un fleuve obscur
 Pour témoin ténébreux de leur toute-puissance...
 Mais mon âme est plus grande en désobéissance,
 Plus admirable est mon essence... » (v. 392-397)

À cette tirade, la Première Nymphe réplique en évoquant le caractère éphémère et chimérique de l'être pour lequel Narcisse se sacrifie et qui ne survivra point à l'arrivée des ténèbres de la nuit (« Ton bien-aimé s'éteint sous les rameaux funèbres,/ Et la fontaine offerte aux futures ténèbres/ Déjà voit de la nuit les trésors entr'ouverts », scène VI, v. 421-423); néanmoins, Narcisse s'acharne à vénérer son propre reflet, quoiqu'il sache que cette adoration le conduira à un trépas inéluctable (« Narcisse est à soi seul, le demeure et succombe », v. 451).

Il ne reste, alors, à la Nymphe qu'à lui offrir sa chair, non plus comme objet d'amour et de jouissance physique, mais comme dernier refuge contre le courroux divin (« Viens perdre dans mon sein le regard de tes yeux/ Et fuir entre mes bras et toi-même et les dieux! », scène VI, v. 453-454); Narcisse, cependant, refuse cette offre (« Nymphe, non... Nymphe, non... Je ne suis point complice/ De ton dessein de me sauver », scène VI, v. 455-456). Il se résigne au sort auquel les dieux le condamneront. Avant de trépasser, il prend congé de son propre corps par une sombre et sublime réflexion sur les rapports entre la pureté et un monde précaire où elle « ne pare qu'un moment »:

« Adieu, mon Âme, il faut que l'on s'endorme:
 Le temps finit d'être de forme en forme
 Force, présence et noble mouvement...
 Et vous, Beau Corps, Claire Idole de l'Onde,
 Voici pour vous le dernier jour du monde
 Où rien de pur ne pare qu'un moment... » (v. 485-490)

Narcisse alors disparaît; sa chair se change en fleur. Dans la scène VII, toutes les Nymphes reviennent sur scène. Elles sentent dans l'air de la nuit un parfum qui « fait battre » leurs cœurs et qui « fait trembler » leurs voix (v. 500); c'est l'odeur de la fleur qu'est devenu le Narcisse mort, fragrance procure aux nymphes les délices que, vivant, le héros leur avait refusées (v. 501).

L'organisation de l'intrigue

Le sept scènes de la « Cantate du Narcisse » présentent des étendues fort irrégulières. La première comporte 57 alexandrins ; la deuxième, 50 ; la troisième, beaucoup plus longue, en comprend 121 ; les scènes IV et V sont plus courtes et contiennent 72 et 19 vers respectivement. Elles font place à la scène la plus étendue de la « Cantate », la sixième, composée de 165 alexandrins ; celle-ci est suivie de la scène la plus brève de toutes, la dernière, constitué de 11 vers.

Règle générale, leurs limites sont déterminées par les entrées et par les sorties de scène et par les mouvements des personnages. Le passage de la première scène (qui ne présente que des nymphes) à la seconde est marqué par l'entrée de Narcisse ; la troisième scène s'ouvre par l'apparition de la Première Nymphé ; la quatrième, par le retour des trois autres nymphes qui, enragées, frappent Narcisse ; la scène suivante commence lorsqu'elles cessent les coups et prend fin quand elles se retirent. Finalement, la sixième scène s'achève par le trépas du héros ; c'est alors que commence la septième et dernière scène, qui montre les nymphes toutes seules, enivrées du parfum de la fleur de narcisse.

La première et la seconde scène ont la fonction d'exposer la situation initiale de l'action : Narcisse ne désire que ses propres charmes et méprise ceux des nymphes qui veulent se faire aimer par lui, ce qui est informé tant par les nymphes qui pleurent l'inutilité des leurs appas (scène I, v. 1-5) que par le monologue de la deuxième scène où Narcisse s'avoue assujetti à sa propre beauté (scène II, v. 70).

L'apparition de la Première Nymphé (scène III, v. 125) dans la troisième scène introduit les actions qui sont au cœur de l'intrigue et qui en font la dynamique : ses trois tentatives de détourner vers elle l'amour que Narcisse nourrit pour son reflet et l'acharnement du héros à répondre hostilement à ses avances. Le premier artifice dont elle use pour tenter de fléchir la passion irréductible de Narcisse se trouve à la scène III : elle peint ses propres attraits, réels et tangibles, comme étant supérieurs à la beauté insaisissable que Narcisse chérit sur les eaux de la source (« Je suis mieux que lumière et ne meurs point le soir », scène III, v. 157). Cette tentative de persuasion ayant mal tourné, la Première Nymphé fait appel à la violence et ordonne aux nymphes de frapper Narcisse ; c'est cette deuxième tentative qui est au cœur de la scène IV. La troisième ruse se situe dans la scène VI ; la Première Nymphé profite du décret des dieux condamnant Narcisse et lui propose son amour comme moyen de le mettre à l'abri du

courroux divin (scène VI, v. 452), offre qui est repoussée par le protagoniste (scène VI, v. 455).

C'est par la sentence des dieux, qui punissent Narcisse de la mort s'il ne renonce pas à sa passion (scène VI, v. 385-390), que le dénouement de la pièce se décide : le héros prend le parti de ne point abandonner l'être qu'il chérit dans la fontaine et en périt. La septième scène indique la situation finale de l'action à la suite du trépas de Narcisse, l'étreinte de celui-ci avec les nymphes s'accomplissant par l'arôme que répand dans l'air la fleur de narcissus et qui leur fait « battre [le] cœur » (scène VII, v. 500).

L'architecture de la « Cantate du Narcisse »

L'architecture de la « Cantate du Narcisse » témoigne du souci extrême de la part de Valéry en ce qui concerne la recherche de symétries entre les scènes. Nul autre personnage que les nymphes n'apparaît à la première scène ; elle fait pendant à la dernière scène où les nymphes, encore une fois toute seules, évoquent le tendre souvenir de Narcisse et l'amour démesuré qui le conduit à son tragique trépas. Les cinq scènes encadrées par celles-ci n'échappent point à cette quête d'équilibre : il y a deux scènes de dialogue entre la Première Nymphé et Narcisse (l'une dans la première moitié du texte, la troisième scène, et l'autre dans la deuxième moitié de la pièce, la sixième scène) précédées par deux autres composées d'un monologue (la deuxième, avec un monologue de Narcisse, et la cinquième, où il n'y a que la Première Nymphé qui prenne la parole). Au centre, se trouve la quatrième scène, la seule où il y ait un dialogue entre le héros, les trois autres nymphes et Écho.

Cette composition fait preuve d'un souci de Valéry d'équilibrer la première et la seconde moitié de la « Cantate ». Jusqu'à la quatrième scène, elle en comporte une qui est dominée par les nymphes (scène I), une scène composée d'un monologue (II) et la suivante constituée d'un dialogue entre la Première Nymphé et Narcisse ; de la cinquième scène jusqu'à la dernière, on constate une disposition pareille : une scène où seul un personnage (la Première Nymphé) prend la parole (scène V), une autre où la Première Nymphé dialogue avec le héros (scène VI) et, finalement, à la fin de la « Cantate du Narcisse », les nymphes occupent toutes seules la dernière scène (VII) ainsi qu'elles le faisaient à l'ouverture de la pièce.

Le temps

Comme dans les autres versions du mythe de Narcisse dans l'œuvre de Valéry, les coordonnées temporelles dans la « Cantate du Narcisse » sont assez minces, des renseignements comme l'époque ou l'âge des personnages en étant absents. La seule information concernant le temps est le coucher du soleil qui tient une place de choix dans la « Cantate du Narcisse », tout comme dans les œuvres antérieures de Valéry sur Narcisse.

Au début de la pièce, c'est encore le jour, et le soleil resplendissant sert à Narcisse d'image de sa condition: l'orgueil de sa propre beauté et la solitude qui en découle (« Soleil... Seul avec toi, seul comme Toi, Soleil,/ Toi dont l'orgueil s'accorde à mon secret conseil », scène II, v. 56-57). Pourtant, au fur et à mesure qu'avance le drame, la nuit descend. Dans l'avant-dernière scène, la Nymphé, face au refus de Narcisse d'aimer quelqu'un d'autre que soi-même, annonce en triomphe l'arrivée du crépuscule et la disparition du reflet de Narcisse dans les ombres du soir (scène VII, v. 416-430):

« Regarde quel beau soir pour une trahison:
Des ruines du jour, hautes métamorphoses,
L'or en cendres descend sur la forme des choses;
Tout l'orgueil du soleil n'est plus que peu de roses
 Qui périssent sur l'horizon...
Ton bien-aimé s'éteint sous les rameaux funèbres,
Et ta fontaine offerte aux futures ténèbres
Déjà voit de la nuit les trésors entr'ouverts.
Là-haut, par quelques feux s'annonce l'Univers
Dont les dieux n'aiment point l'épouvantable Nombre...
Mais l'abîme naissant, plus tendre qu'il n'est sombre,
Plus riche de désirs que de ses diamants,
Prodigue les senteurs et les enchantements,
Les songes, les langueurs, les promesses de l'ombre
Où se taisent les pas qui portent les amants. »

Comme dans « Fragments du Narcisse » (v. 48-55), on a là un tableau admirable du coucher du soleil. Quoique moins ingénieux en métaphores que celui de *Charmes*, il présente une richesse tout à fait pareille à celui-ci en suggestion plastique, ce qui s'exprime dans des images telles que l'« or en cendre » (v. 418) et l'« abîme naissant, plus tendre qu'il n'est sombre/ Plus riche de désirs que de ses diamants » (v. 427-428). En plus, il s'agit d'une réponse au monologue de Narcisse à la scène II : l'orgueil que le

protagoniste attribue au Soleil (scène II, v. 58-59) n'est maintenant que « peu de roses » (v. 419) d'après la nymphe. Tandis que cet orgueil du Soleil est mis en parallèle avec celui de Narcisse lui-même dans la scène II, l'atmosphère crépusculaire de la scène VI va de pair avec la détresse du personnage à la fin de la pièce: en même temps que le soleil dont Narcisse s'était dit l'égal en orgueil fait place aux ombres, Narcisse s'abîme de plus en plus dans un malheur sans issue et finit par en périr.

L'espace

Les indications spatiales sont assez sommaires, l'espace n'étant pas décrit avec plus de minuties que le temps. La première didascalie n'assigne comme décor à l'action qu'« une clairière./ Au milieu, une fontaine ».

Tout comme dans les autres versions que Valéry composa pour le mythe de Narcisse, deux espaces principaux servent à organiser l'ensemble de la « Cantate »: la fontaine et ses bords. C'est dans l'opposition entre ces deux dimensions spatiales que se joue le drame du personnage. La fontaine où se trouve le reflet que Narcisse est aux yeux du héros imbue d'une caractéristique qui lui était déjà attribuée dans *Charmes*: la pureté (« Toute sa pureté se tourmente et se brise », scène III, v. 115). Elle représente pour lui la possibilité d'une jouissance sans égal, mais, étant donné que l'être qu'il chérit n'est point à sa portée, la fontaine lui fait connaître également « le malheur d'être beau »:

« Fontaine, ma fontaine, ô transparent tombeau
De maint oiseau blessé qu'ensevelit ton sable,
L'âme qui mire en toi Narcisse insaisissable
Médite amèrement le malheur d'être beau. » (scène VI, v. 398-401)

En revanche, il y a les bords où il se trouve, habités par des nymphes qui, altérées de sa beauté, peuvent lui offrir des plaisirs dont il peut jouir aisément, mais qu'il s'acharne à repousser. L'angoisse de Narcisse vient alors de ne pas réussir à faire communiquer ces deux espaces de manière à posséder l'objet qu'il désire.

Néanmoins, un troisième espace est esquissé dans la « Cantate ». Quoique jamais représenté dans le libretto, c'est dans le bois que se cachent les nymphes pour regarder Narcisse se chérir aux bords de l'eau (v. 47-54); c'est au bois que la Première Nymphe renvoie les autres nymphes après la scène IV (« Au bois, peut-être, y

trouveriez les Muses,/ Toutes ensemble à cette heure confuses », v. 325-326); c'est aussi au bois qu'elles retournent attirées par l'arôme de Narcisse devenu fleur (« Quel parfum trop subtil m'égaré vers le bois? », v. 499). L'introduction de cet espace a probablement sa raison d'être dans des exigences propres à la forme dramatique, c'est-à-dire la nécessité d'attribuer une place aux personnages qui sortent de scène

Les personnages

Parmi les personnages de la « Cantate », Narcisse occupe le premier plan, suivi de la Première Nymphé qui dispute Narcisse à son reflet ; ensuite, se trouvent les trois autres nymphes et finalement Écho, qui ne fait que répéter les dernières syllabes des mots prononcés par les nymphes lors de la scène où elles frappent Narcisse.

Dans un premier moment, il faut faire ressortir l'opposition fondamentale entre Narcisse et les autres personnages : d'une part, il représente la passion de soi-même, car il y trouve la possibilité d'aimer « sans jamais craindre un regard mensonger » (scène VI, v. 463); d'autre part, il y a les nymphes, dont le porte-parole est la Première Nymphé, qui veulent se faire aimer par Narcisse et, pour ce faire, emploient des ruses diverses pour fléchir sa ténacité. Dans la scène III, la Nymphé essaie de le corrompre par des propositions et de subtils raisonnements (« Vous n'aimiez que de l'onde et je suis certitude/ Ma présence n'est point captive d'un miroir », scène III, v. 155-156) auxquels Narcisse réagit violemment (« Je vous hais, abominable Belle... », scène III, v. 203). Cet artifice ayant échoué, il ne lui reste qu'à faire appel à la violence et elle convoque les nymphes qui frappent Narcisse, en essayant de le fléchir à l'amour d'autrui. La Première Nymphé et les trois autres sont ainsi en opposition avec le reflet de Narcisse, en essayant de ravir à celui-ci la préférence dont il jouit dans le cœur du héros.

A l'égal de ce qui se passe dans *Charmes*, le reflet est conçu dans la « Cantate » sous le signe de la pureté. Il est caractérisé ainsi par Narcisse (« PARLE, Sourire pur qu'environnent les cieux », scène II, v. 78 ; « Je m'abreuve de moi... L'amour la plus profonde/Vient et revient entre mon âme et l'onde/ Dont le miroir divin m'offre le pur retour », scène IV, v. 263-266) et par la Nymphé (« Et sur ton apparence éternellement pure », scène VI, v. 359).

C'est à un groupe spécifique de personnages qui échoit un rôle primordial dans l'action de la « Cantate » : les dieux qui jusqu'alors n'avaient point été mentionnés dans

la pièce et qui font sentir leur présence par la manifestation de leur volonté sous forme d'un décret condamnant Narcisse à choisir entre aimer autrui ou périr fidèle à son amour. De l'aveu du héros lui-même, ce sont des opposants non seulement de son amour, mais aussi de la pureté qu'il attribue à celui-ci (« L'affront que fait aux dieux le désir le plus pur... », scène VI, v. 393), ce qui est réitéré dans sa tirade finale où il met à nu une contradiction entre le monde (dont les dieux sont les maîtres) et la pureté (« Voici pour vous le dernier jour du monde/ Où rien de pur ne pare qu'un moment... », scène VI, v. 4805-490). Face au danger extrême représenté par la punition divine, la Première Nymphe essaye avec plus d'acharnement de convaincre Narcisse à l'aimer dans le dessein et de satisfaire ses désirs et d'épargner au jeune homme le courroux divin. C'est lorsqu'il repousse cette offre que Narcisse signe son destin, en expirant et en ayant son corps transmué en une fleur dont l'arôme enivre les nymphes, ce qui suggère la réalisation indirecte de l'étreinte entre Narcisse et les nymphes par l'intermédiaire du parfum (je me pencherai dans la partie suivante sur les problèmes d'interprétation soulevés par cette conclusion).

CHAPITRE VIII
UNE COMPARAISON ENTRE « NARCISSE PARLE »,
« FRAGMENTS DU NARCISSE » ET « CANTATE DU NARCISSE »

« Narcisse parle » et « Fragments du Narcisse » : différences et similitudes

Le premier contraste entre le poème de l'*Album de vers anciens* et celui de *Charmes* sur le mythe de Narcisse concerne leur étendue : les 58 vers de « Narcisse parle » en deviennent 314 dans « Fragments du Narcisse ». Cependant, ces ajouts n'entraînent guère de changements remarquables dans l'organisation du temps, de l'espace et des personnages du poème, les bases sur lesquelles « Fragments du Narcisse » est construit demeurant pareilles à celles de « Narcisse parle » (sauf pour l'ajout de l'épisode des couples dans le poème de *Charmes*). Tout comme dans le poème de l'*Album de vers anciens*, le coeur du récit dans « Fragments du Narcisse » est constitué par Narcisse lui-même qui s'éprend éperdument de sa propre beauté qu'il contemple sur les eaux d'une source et qui essaye d'embrasser son reflet insaisissable avant qu'il ne se dissipe avec l'arrivée de la nuit. Ce baiser, néanmoins, ne parvient point à rompre la distance entre l'amant et l'être qu'il chérit, et le poème suggère qu'il devra le regarder disparaître dans le noir.

Les coordonnées de temps et d'espace se conservent les mêmes et sont présentées de manière succincte dans les deux versions, étant plutôt suggérées que nommées. Valéry n'informe ni la région ni le pays où se passe ce drame: le seul repère spatial des deux poèmes est les bords d'une fontaine sur laquelle Narcisse adore son propre reflet. Tous les deux laissent entrevoir le décor champêtre entourant le personnage: y sont mentionnées « la voix des sources », « l'herbe d'argent » et « la lune perfide ». Il en va de même pour le temps: les indications chronologiques sont sommaires, et le lecteur n'est informé ni de l'âge précis de Narcisse (indiquée explicitement dans la version d'Ovide) ni de l'époque ou de l'occasion où a lieu l'action. La seule marque temporelle qui s'y trouve est le crépuscule, élément naturel qui joue un rôle primordial dans les deux textes, vu que c'est le coucher du soleil, c'est-à-dire le passage même du temps, qui décide le sort de Narcisse, condamné à perdre dans les ombres de la nuit le seul objet qu'il a jamais aimé. Pourtant, cette perte n'est pas totale : compte tenu le caractère cyclique du passage entre le jour et la nuit, il est suggéré que Narcisse ait retrouvé à

d'autres reprises l'objet de son amour et qu'il le fera encore (tel laisse entendre le début de « Fragments du Narcisse », comme je vais le montrer ci-après).

En tout cas, il est certain que cette économie de précisions spatio-temporelles donne à l'histoire de Narcisse un ton de généralité, comme si son drame ne se référait pas seulement à des conditions propres à un lieu ou à une époque déterminée, mais comme si elle avait une portée symbolique transcendante à des conditions spécifiques.

Un dépouillement pareil est flagrant quant aux personnages des deux poèmes. Il n'y a presque personne d'autre que Narcisse et son reflet dans « Narcisse parle » à part les lys, les dieux et la Nymphé qui sont interpellés par le héros, mais qui ne sont pour rien dans le déroulement de l'action ; dans « Fragments du Narcisse », en sus de ces personnages et des couples, c'est seulement Écho qui fait une brève apparition lorsqu'elle répète « PIRE » suite au mot « expire » prononcé par Narcisse à la fin du vers 93.

Du reste, c'est Narcisse qui domine la scène. C'est aussi le seul à parler. Dans « Narcisse parle » et dans « Fragments du Narcisse », ce sont les paroles du héros qui dépeignent aussi bien le tableau de la nature alentour que les troubles de son monde intérieur. L'usage du monologue permet alors une intense exploitation du potentiel dramatique du mythe : c'est Narcisse lui-même qui évoque avec éloquence et avec des détails en profusion le mouvement ininterrompu des passions dans lequel il est pris. La combinaison entre le monologue et le rôle peu important des personnages autres que Narcisse, tout en rendant possible l'approfondissement d'une approche psychologique centrée sur les émotions et les pensées du personnage, contribue à conférer au texte un ton de solitude et de mélancolie approprié à l'histoire d'un être pris au piège d'un amour sans issue.

Il faut faire observer que l'existence d'éléments en commun entre « Narcisse parle » et « Fragments du Narcisse » ne se limite point à l'histoire, au temps, à l'espace et aux personnages. Une quantité significative de motifs et de vers se répète dans les deux poèmes, la pièce de *Charmes* étendant, condensant ou altérant des morceaux qui font aussi partie de la version de *l'Album de vers anciens*. C'est le cas des vers 5 à 9 de « Narcisse parle » :

« Un grand calme m'écoute, où j'écoute l'espoir.
La voix des sources change et me parle du soir;
J'entends l'herbe d'argent grandir dans l'ombre sainte,
Et la lune perfide élève son miroir

Jusque dans les secrets de la fontaine éteinte. »

Cet extrait apparaît légèrement altéré dans « Fragments du Narcisse » (v. 35-39), le premier vers à la place du deuxième et, dans le troisième alexandrin, le verbe « grandir » changé pour « croître ». En outre, après le dernier vers, Valéry prolonge ce passage avec deux autres constructions commençant par « Jusque... » (v. 40-42):

“Jusque dans les secrets que je crains de savoir,
Jusque dans le repli de l’amour de soi-même,
Rien ne peut échapper au silence du soir... »

Valéry s’adonne ici à explorer l’effet du clair de lune sur l’âme de Narcisse, d’où les métaphores qu’il emploie pour dépeindre les émotions du personnage (« les secrets que je crains de savoir », « le repli de l’amour de soi-même »).

Ces vers de « Narcisse parle » :

« Que je déplore ton éclat fatal et pur,
Si mollement de moi fontaine environnée,
Où puisèrent mes yeux dans un mortel azur
Mon image de fleurs humides couronnée! » (v. 14-17)

sont également modifiés dans « Fragments du Narcisse »:

« Que je déplore ton éclat fatal et pur,
Si mollement de moi, fontaine environnée,
Où puisèrent mes yeux dans un mortel azur,
Les yeux mêmes et noirs de leur âme étonnée! » (v. 71-75)

Par ce changement, Valéry raffine la syntaxe et la construction sonore de l’alexandrin avec le tour « et noirs » qui force une pause à la lecture.

De nature diverse est le changement qu’opère Valéry dans les vers ci-dessous issus de « Narcisse parle » :

« Hélas! L’image est vaine et les pleurs éternels!
A travers les bois bleus et les bras fraternels,
Une tendre lueur d’heure ambiguë existe,
Et d’un reste du jour me forme un fiancé
Nu, sur la place pâle où m’attire l’eau triste...
Délicieux démon, désirable et glacé!

Voici dans l'eau ma chair de lune et de rosée,
 Ô forme obéissante à mes yeux opposée!
 Voici mes bras d'argent dont les gestes sont purs!...
 Mes lentes mains dans l'or adorable se lassent
 D'appeler ce captif que les feuilles enlacent,
 Et je crie aux échos les noms des dieux obscurs!... » (v. 18-29)

Dans le poème de *Charmes*, ils deviennent :

« Hélas! entre les bras qui naissent des forêts,
 Une tendre lueur d'heure ambiguë existe...
 Là, d'un reste du jour, se forme un fiancé,
 Nu, sur la place pâle où m'attire l'eau triste,
 Délicieux démon, désirable et glacé!

Te voici, mon doux corps de lune et de rosée,
 Ô forme obéissante à mes yeux opposée!
 Qu'ils sont beaux, de mes bras les dons vastes et vains!
 Mes lentes mains, dans l'or adorable se lassent
 D'appeler ce captif que les feuilles enlacent;
 Mon coeur jette aux échos l'éclat des noms divins!... » (v. 110-120)

Dans la version de *Charmes*, Valéry abrège des tours, comme dans « Hélas! L'image est vaine et les pleurs éternels! » (v. 18 de « Narcisse parle ») qui est transformé par une condensation avec l'image de la végétation présente dans le vers suivant (« À travers les bois bleus et les bras fraternels », v. 19) en « Hélas! entre les bras qui naissent des forêts, », v. 110 de « Fragments du Narcisse ». Il corrige également quelques gaucheries d'expression, comme dans le vers 26 de « Narcisse parle », où le héros s'écrie : « Voici mes bras d'argent dont les gestes sont purs!... », exclamation reprise dans « Fragments du Narcisse » comme « Qu'ils sont beaux, de mes bras les dons vastes et vains! ». Ce changement permet à Valéry à la fois d'éviter le pronom « dont », construction critiquable, car elle fait en sorte qu'une syllabe de l'alexandrin soit occupée par un terme sans valeur esthétique ; en plus, il donne à connaître un autre aspect de la beauté de Narcisse: son inutilité (les « dons vastes et vains » de ses bras). La correction du dernier vers de ce passage est aussi heureuse ; Valéry infuse la vigueur à cet alexandrin par la formule « mon cœur » qui prête de la force au début du vers (en comparaison avec le pâle « Et je » de « Narcisse parle ») tout en formant une allitération en « c » avec le mot « éclat ».

À partir de ce dernier ensemble d'alexandrins de « Narcisse parle », cessent les reprises de vers entiers dans « Fragments du Narcisse », et le seul élément de la

première œuvre qui revient dans la plus tardive est l'« Adieu! » (« Adieu, reflet perdu sur l'onde calme et close », v. 30; « Adieu, Narcisse... Meurs! Voici le crépuscule. », v. 45, tous les deux de « Narcisse parle ») qui réapparaît une fois dans « Fragments du Narcisse » (« Adieu... Sens-tu frémir mille flottants adieux? », v. 298). Il s'agit d'une solution qui apporte l'avantage de condenser des deux « Adieu » en un seul, ce qui évite la monotonie et une certaine perte d'énergie dramatique, tout en permettant à Valéry d'exploiter une idée imprégnée d'une émotion poétique fort élevée, les « mille flottants adieux » de « Fragments du Narcisse » qui réfèrent à l'ondulation que cause le son de la voix du protagoniste sur la fontaine lorsqu'il prend congé de l'objet qu'il adore, ce qui trouble les eaux, préfigurant ainsi la perte imminente de son image dans les ombres de la nuit.

Il faut maintenant faire le recensement des éléments qui apportent des différences significatives entre les deux versions. Dans « Fragments du Narcisse », Valéry entremêle des vers nouveaux aux alexandrins venus de « Narcisse parle ». À l'ouverture de la pièce de *Charmes*, nous lisons:

« Que tu brilles enfin, terme pur de ma course!

Ce soir, comme d'un cerf, la fuite vers la source
Ne cesse qu'il ne tombe au milieu des roseaux,
Ma soif me vient abattre au bord même des eaux. » (v. 1-4)

Il s'agit d'un début qui diffère significativement des quatre premiers vers de « Narcisse parle » (v. 1-4):

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

La transformation qu'opère Valéry dans « Fragments du Narcisse » confère à l'ouverture de l'œuvre une nouvelle beauté et un complément important au niveau du récit, car, au moyen du mot « enfin » dans le vers d'ouverture de la pièce de *Charmes*, Valéry semble suggérer que Narcisse savait déjà ce qu'il allait trouver à la source (c'est-à-dire son reflet) avant d'arriver à la fontaine.

Ces alexandrins d'ouverture de « Fragments du Narcisse » sont suivis par une trentaine de vers (v. 5-34) où Narcisse se plaint de la fragilité du reflet de Narcisse sur

les eaux (« Votre sommeil importe à mon enchantement,/ Il craint jusqu'au frisson d'une plume qui plonge! », v. 12-13) et mentionne tant la possibilité d'indépendance par rapport à l'amour de l'autre que représente la découverte de sa propre beauté (« Et mes tristes regards, ignorants de mes charmes/ À d'autres que moi-même adresseraient leurs larmes », v. 21-22) que la solitude qui en découle (« Je suis seul! », v. 30). Ces ajouts cessent au moment où, avec l'arrivée du soir, Valéry reprend dans les alexandrins 35-38 les vers 5-9 de « Narcisse parle » (« La voix des sources change et me parle du soir »).

De nouveaux aspects sont exploités entre le vers 38 et le vers 71 du poème de *Charmes*, Valéry développant surtout les descriptions des phénomènes naturels, comme dans le passage qui s'étend du vers 48 au vers 55 où il est question d'une comparaison entre le ciel lors de la tombée du jour et une femme lasse après les plaisirs charnels, et dans l'ensemble allant du vers 60 au vers 71 qui contraste le calme et la pureté de la fontaine avec la tourmente intérieure de Narcisse (« Mais ce n'est pas le calme, hélas! que j'y découvre ! », v. 63). Ces ajouts sont suivis par la reprise des alexandrins 14 à 17 de « Narcisse Parle » dans les vers 72-75 de « Fragments du Narcisse » (« Que je déplore ton éclat fatal et pur! ») auxquels sont ajoutées une suite d'alexandrins mêlés à des octosyllabes (v. 76-92, une séquence qui ne figurait pas dans le poème de *l'Album de vers anciens*) et la brève apparition d'Écho répétant « PIRE » (v. 91). Après avoir dépeint le tableau champêtre entourant Narcisse (les « Antres », v. 100; les « ramures », v. 102; le « roc », l'« arbre », v. 107), Valéry reprend les vers 18 à 29 de « Narcisse Parle » dans les alexandrins 110 à 120 avec les altérations que j'ai déjà examinées.

À la suite de cette dernière reprise de « Narcisse parle », vient la partie qui comporte la quantité la plus significative de nouveaux vers. D'abord, les 22 derniers alexandrins de la partie I (passage qui commence par « Ô semblable!... Et pourtant plus parfait que moi-même », v. 122) comportent une description de la beauté de Narcisse d'une tournure un peu conventionnelle (les « membres de perle », les « cheveux soyeux », v. 123) et l'expression de la jubilation du héros envers sa propre beauté (« Jusqu'à ce temps charmant je m'étais inconnu/ Et je ne savais pas me chérir et me joindre! », v. 136-137), joie supérieure à celles que pourraient éveiller une vierge ou une nymphe (« Nulle! aux fuites habiles, aux chutes sans émoi./ Nulle des nymphes, nulle amie, ne m'attire/ Comme tu fais sur l'onde, inépuisable Moi !... », v. 146-148).

Les 115 vers qui composent la totalité de la partie II du poème, portant sur la fontaine et les couples qui y partagent les délices de l'amour après lesquelles ils ne trouvent que des mensonges, de la malice et la nostalgie (v. 149-230), doivent aussi être

tenus pour des vers originaux de « Fragments du Narcisse », tout comme les 35 premiers alexandrins de la partie III, jusqu'au vers 300 où réapparaît l' « Adieu » de « Narcisse parle » (v. 30 et 45). Les 15 derniers alexandrins qui suivent le vers 300 et qui closent le poème ne font point non plus partie de « Narcisse parle », quoique les impératifs à la fin de « Fragments du Narcisse » (« Penche-toi... Baise-toi. Tremble de tout ton être », v. 312) soient évidemment un écho de la même tournure employée pour terminer « Narcisse parle » (« Évanouissez-vous, divinité troublée!/ Et toi, verse à l'alune, humble flûte isolée,/ Une diversité de nos larmes d'argent », v. 56-58).

Ayant entrepris recensement des reprises et des innovations de la version de 1926 par rapport à celle de l'*Album de vers anciens*, il n'est point malaisé de comprendre comment Valéry procéda à la création de « Fragments du Narcisse » : il a introduit les 22 derniers alexandrins de la partie I, la totalité de la partie II et les 35 premiers vers de la partie III après l'alexandrin 29 de « Narcisse parle ». Il a conservé dans « Fragments du Narcisse » une partie des 29 premiers vers de « Narcisse parle » (les alexandrins 5 à 9 et 14 à 29) avec des altérations comportant des degrés variés de réussite artistique; d'autres ont été évincés (les vers 1 à 4 et 10 à 13 de « Narcisse parle ») et un nombre significatif de vers nouveaux ont été mêlés aux anciens (comme les alexandrins d'ouverture de « Fragments du Narcisse » ou les descriptions de phénomènes naturels comprises entre les vers 48 et 55 et 100 à 109, aussi bien que les strophes composées d'alexandrins et d'octosyllabes qui vont du vers 76 au 92). La deuxième moitié de « Narcisse parle », celle qui commence par le vers 30, a été presque entièrement refaite dans « Fragments du Narcisse », les seuls vestiges du poème antérieur étant l'« Adieu » du vers 300 et les verbes à l'impératif qui closent la pièce.

Les différences entre « Narcisse parle » et « Fragments du Narcisse » ne se limitent point à la suppression ou à l'introduction de nouveaux vers. Valéry retravaille les personnages autres que Narcisse. Ainsi, il développe la présence de la Nympe (qui ne faisaient l'objet que de l'interpellation de Narcisse à la strophe d'ouverture du poème de l'*Album de vers anciens*) et fait d'un long passage de la partie I de « Fragments du Narcisse » (v. 7-28) une évocation du héros aux Nymphes (au pluriel) où il leur demande de se tenir à l'écart de la fontaine afin de ne pas troubler sa contemplation et leur sait gré de lui avoir fait découvrir sa propre beauté. Il arrive même à céder la parole à l'une de ces nymphes, Écho (v. 93), bien que cela soit bref, et Narcisse ne tarde point à continuer son monologue.

Dans « Narcisse parle », l'isolement du protagoniste est plus prononcé qu'il ne l'est dans *Charmes*, l'épisode des couples n'étant pas présent dans le poème de l'*Album de vers anciens* et les dieux n'étant invoqués qu'à une reprise. Outre le fait qu'il a introduit le tableau des jouissances et des peines des amants dans la partie seconde de « Fragments du Narcisse », Valéry augmenta la place que tiennent les divinités dans *Charmes*, celles-ci étant citées plus fréquemment et faisant l'objet de deux prières à la fin du poème (v. 280-288 et v. 308-309), ce qui met leur présence en relief. Toujours est-il que, comme dans l'*Album de vers anciens*, les dieux gardent le silence et n'y répondent point.

Valéry précisa davantage les contours du reflet de Narcisse. Rappelons que, dans « Fragments », trois sur quatre des références à la pureté concernent l'image du Béoïen (v. 1, v. 133, v. 290). Or, dans « Narcisse parle », des trois occasions où le mot « pur » est employé, deux ne font sûrement pas référence à son reflet et le sens de la dernière est douteux. La première, « Je viens au pur silence offrir mes larmes vaines » (v. 4), qualifie le silence entourant la source ; la deuxième, « Que je déplore ton éclat fatal et pur » (v. 14), sert à dépeindre l'éclat de la fontaine ; finalement, dans « Voici mes bras d'argent dont les gestes sont purs !... » (v. 24), la construction est douteuse : ce sont ses propres gestes ou ceux de son reflet qui sont caractérisés de la sorte ? Compte tenu de cette construction ambiguë, on ne peut pas affirmer que l'assimilation entre la notion de pureté et le reflet de Narcisse date de l'*Album*, mais il n'y a pas de doute qu'elle remonte à « Fragments du Narcisse » où elle apparaît dans des formules comme « Entre ce front si pur et ma lourde mémoire » (v. 133).

Au surplus, le récit, comme l'a remarqué Michel Décaudin, présente une conclusion plus sombre dans « Fragments du Narcisse » : tandis que dans « Narcisse parle » le protagoniste pouvait compter sur la consolation du chant de sa flûte, le poème de *Charmes* ne fait place à aucune compensation de la sorte. Cet assombrissement du récit va de pair avec un changement qui concerne la transformation du ton élégiaque du poème de l'*Album de vers anciens* en un autre plus méditatif dans « Fragments du Narcisse ». Comme le montre la différence entre la conception du reflet dans « Narcisse parle » et dans « Fragments », la tentative de faire de Narcisse le symbole d'une réalité plus profonde est plus nettement délimitée dans le texte plus tardif, « Fragments du

Narcisse » évoquant un être qui « ne peut s'abstraire de cette contemplation qui lui révèle l'unité impossible, l'irréductibilité de l'esprit et du corps »²¹¹.

La « Cantate du Narcisse » et ses rapports avec « Narcisse parle » et avec « Fragments du Narcisse »

La « Cantate du Narcisse » présente plusieurs points en commun tant avec « Narcisse parle » qu'avec « Fragments du Narcisse ». Premièrement, mêmes indications d'espace, mêmes indications temporelles: comme dans les poèmes précédents, le drame se déroule aux bords d'une fontaine de localisation imprécise, pendant le coucher du soleil, sans nulle autre indication chronologique (le siècle, l'époque, etc.).

Valéry garde donc le même dépouillement des coordonnées d'espace et de temps dans le dessein de préserver le caractère non spécifique à un endroit ou à une période sur lequel il avait construit les deux poèmes que j'ai examinés. De surcroît, à l'instar de « Narcisse parle » et de « Fragments », le poète ne décrit pas le moment de la découverte de sa propre beauté par Narcisse, mais il explicite dans la « Cantate » ce qui n'était que insinué dans *Charmes* : le héros a comme dessein de sa venue à la source, non la soif (comme chez Ovide), mais la contemplation de sa propre merveille (ce que les nymphes énoncent clairement dans la première scène, v. 35, et Narcisse lui-même dans la scène suivante, v. 62-64).

Quelques motifs reliant la « Cantate » aux poèmes antérieurs se répètent: l'éloge que fait Narcisse de son propre corps, auquel il s'adresse comme à une force séductrice exerçant un charme impérieux sur lui-même (le vers 67 de la « Cantate du Narcisse », « Cher CORPS, je m'abandonne à ta seule puissance » reprend alexandrin 265 de « Fragments du Narcisse » : « Ce corps si pur, sait-il qu'il me puisse séduire? »); l'assimilation du reflet de Narcisse à la lumière, étant donné le caractère éblouissant mais inatteignable de sa nature (l'alexandrin 93 de la « Cantate du Narcisse », « Fils de lumière, image, songe ou leurre », qui fait écho à « Mais la fragilité vous fait inviolable./ Vous n'êtes que lumière, adorable moitié », v. 249-250 de « Fragments du Narcisse »); le soupir qui fait trembler les eaux et qui ravit l'être qu'il aime (« Le moindre soupir/ Que j'exhalerais/ Me viendrait ravir/ Ce que j'adorais », v. 101-104 de

²¹¹ DÉCAUDIN Michel, op. cit., p. 52.

la « Cantate du Narcisse », à côté des vers « [...] Le bruit/ Du souffle que j'enseigne à tes lèvres, mon doublé,/ Sur ta limpide lame a fait courir un trouble!.../ Tu trembles!... [...] », v. 128-131 de « Fragments du Narcisse »); la fontaine comme lieu de la pureté (« Toute sa pureté se tourmente et se brise », v. 115, dans le texte de 1938 faisant écho à « Mais si pure tu sois des êtres que tu vis », v. 156, du poème de *Charmes*) ; l'arrivée du crépuscule représentant la disparition de l'objet de l'amour de Narcisse (« Adieu, Narcisse... Meurs! Voici le crépuscule », v. 45 de « Narcisse parle », étant repris par les vers 421 à 423 de la « Cantate du Narcisse »: « Ton bien-aimé s'éteint sous les rameaux funèbres,/ Et ta fontaine offerte aux futures ténèbres/ Déjà voit de la nuit les trésors entr'ouverts »); finalement, l'amour de soi-même comme protection contre les dangers de l'amour de l'autre (les vers 462 à 463 de la « Cantate du Narcisse », « [...]Je t'aime/ Sans jamais craindre un regard mensonger », faisant écho à l'opposition développée à la partie II de « Fragments du Narcisse » entre l'amour impur des couples qui se rencontrent aux bords de la fontaine et l'amour impossible, mais libre de malices et de mensonges, qu'entretient Narcisse pour son propre reflet).

Cependant, ce que je voudrais plutôt relever, ce sont les divergences entre les poèmes de l'*Album de vers anciens*, de *Charmes* et la « Cantate du Narcisse ». Le genre du texte, un drame, permet une prise de parole et une participation des personnages secondaires au déroulement de l'action plus significatives. La première scène rend visible cette mise en valeur des personnages autres que Narcisse, celui-ci étant absent et les Nymphes dominant la scène pour louer leur propre beauté (v. 21-22) et pour exprimer leur amour dédaigné par le jeune garçon (v. 29-32).

Cette prise de parole par les autres personnages permet que des points de vue différents de celui de Narcisse soient énoncés au cours de la pièce. C'est le cas de la scène III où se déroule un vrai duel verbal entre Narcisse et la Première Nympe, Narcisse s'avérant un farouche défenseur de l'amour de soi et la Nympe argumentant favorablement à l'amour de l'autre.

Finalement, la place qu'occupent les dieux dans la pièce est plus grande en comparaison avec leur fonction dans les poèmes antérieurs : ils n'étaient pas présents dans le sonnet de jeunesse ; dans « Narcisse parle », il n'y avait qu'une mention des puissances divines ; dans « Fragments », les dieux sont cités à plusieurs reprises (bien qu'ils soient silencieux, distants du protagoniste, et ne soient pour rien dans le dénouement du récit); dans la « Cantate », encore qu'ils n'apparaissent pas sur scène, finalement ils s'expriment (par un décret), et leur parole intervient décisivement sur le

sort du héros du fait que c'est par leur condamnation qu'il périt. L'importance des divinités ne cesse d'augmenter de l'un à l'autre de ces trois textes et, d'absents qu'ils étaient du sonnet de jeunesse et de réticents qu'ils s'avéraient à l'appel de Narcisse dans « Fragments », ils passent au premier plan du récit dans la « Cantate » et décident du sort du protagoniste.

Un réseau de références à des idées manifestées et dans « Narcisse parle » et dans « Fragments du Narcisse » rattache ces deux poèmes à la « Cantate du Narcisse ». Ces reprises sont souvent constituées de la négation de ce qui est affirmé dans les poèmes antérieurs. Dans la scène III, par exemple, la Première Nymphé, en vue de vaincre la féroce résolution de Narcisse de n'aimer que son reflet, l'exhorte : « Ah!... Crois-moi!... Ce n'est rien que de s'aimer soi-même.../ J'aime... J'aime !... » (scène III, v. 198-199), vers qui renvoie aux alexandrins « J'aime... J'aime!... Et qui donc peut aimer autre chose/ Que soi-même?... » (v. 274-275 de « Fragments du Narcisse ») tout en les niant : alors que, dans le texte de *Charmes*, Narcisse élève l'amour de soi au rang de passion maîtresse du cœur humain, dans la « Cantate du Narcisse », la Nymphé tourne ce sentiment en dérision, en essayant de ployer l'opiniâtreté de la passion de Narcisse.

Il en va de même quand la Première Nymphé sort des eaux, et Narcisse croit avoir devant ses yeux le reflet qu'il adorait aux bords de la fontaine (« Serait-ce?... Est-ce donc toi, Toi, Narcisse, qui sors/ Du tumulte des eaux, de leur brillante brume? », v. 127-128 de « Cantate du Narcisse »); c'est comme si les prières qu'il avaient adressées aux dieux dans la partie III de « Fragments du Narcisse » (« Sortir tremblant du flanc de la nymphé au coeur froid,/ tendre ta forme fraîche, et cette claire écorce.../ Oh! Te saisir enfin... Prendre ce calme torse », v. 288-289) était répondues et que son reflet devenait chair et os pour rejoindre le protagoniste et s'offrir à lui en tant qu'objet de jouissance. Néanmoins, Narcisse a tort, et l'être qui se forme dans les eaux de la fontaine est une nymphé dont le corps lui fait horreur (v. 138).

Il faut aussi observer que les termes avec lesquels est dépeint l'amour de l'autre diffèrent remarquablement dans « Fragments » et dans la « Cantate ». Tandis que, dans le poème de *Charmes*, il ne conduit qu'à des mensonges, à la malice et à la nostalgie, une idée illustrée par les couples aux bords de la fontaine (partie II), le libretto de 1938 en fait une image fort plus flatteuse. La Première Nymphé, dont le dessein est de se faire aimer par Narcisse et de vaincre sa passion de soi-même, incarne l'amour d'autrui. Elle se croit douée d'une beauté égale à celle du béotien (« Nos beautés entre soi composeront leurs vœux », v. 201) et, à la différence du caractère trompeur du reflet,

elle lui promet une étreinte dont il peut réellement disposer (« Vous n'aimiez que de l'onde, et je suis certitude », v. 155). Pourtant, comme je l'ai déjà exposé, les charmes de la Première Nymphe demeurent sans effet, et Narcisse préfère périr que d'en jouir. Ce changement dans la conception de l'amour d'autrui qui, d'une passion trompeuse qu'elle était dans « Fragments du Narcisse » gagne la protection divine dans la « Cantate », annonce sans doute la conclusion du libretto, où l'arôme de la fleur de narcisse enivre les nymphes : d'une manière indirecte et sublimée, l'étreinte entre Narcisse et les nymphes est enfin consumée, bien que ce soit au prix de la vie du Béotien.

Une autre différence significative entre le libretto pour la cantate de Germaine Tailleferre et les deux poèmes qui l'ont précédée réside dans le dénouement de l'histoire. Dans « Narcisse parle », aussi bien que dans « Fragments du Narcisse », Valéry n'assigne point la même fin qu'Ovide attribue à son héros, à savoir la mort à la suite d'affreuses souffrances, et confère à l'histoire une résolution moins tragique : l'échec de sa tentative désespérée de briser par un baiser la distance qui le sépare de son reflet et de s'unir à lui (v. 51-55 de « Narcisse parle » et v. 311-314 de « Fragments du Narcisse »). L'amour de Narcisse demeure donc impossible, et Narcisse se heurte à un désir inassouissable.

Le dénouement de la « Cantate du Narcisse » est tout autre. Valéry se rapproche de la version d'Ovide, Narcisse étant condamné à la mort par un décret des dieux (scène VI), la passion aberrante pour son reflet étant peinte comme un crime (« Ton crime est d'ignorer tous les coeurs alentour », v. 348) et le trépas ordonné par les dieux gagnant le poids d'une punition (« Ô Justice... Je sens dans leur voix implacable/ L'affront que fait aux dieux le désir le plus pur... », v. 393-394).

Il faut également observer une différence plus ample entre, d'un côté, « Fragments » et, de l'autre côté, « Cantate ». Le poème de *Charmes*, rappelons-le, est construit à partir d'une esthétique fragmentaire. Malgré le réseau de contrastes et de parallélismes que James R. Lawler décèle dans l'architecture de « Fragments du Narcisse » et qui attribue au poème une certaine cohérence, on peut faire écho à Nicole Celeyrette-Pietri lorsqu'elle souligne le caractère fragmentaire de ce texte²¹². De surcroît, il est permis de penser que la place modeste dont dispose le récit dans le poème de *Charmes* conspire à renforcer cette caractéristique; si « Fragments » avait un caractère narratif plus prononcé, les vers auraient été composés afin de relater les

²¹² CELEYRETTE-PIETRI Nicole, op. cit., p. 9.

événements de l'histoire et auraient été agencés de manière à faire avancer le récit, ce qui réduirait l'autonomie de chaque passage et, par là, l'apparence fragmentaire du texte.

Tous ces aspects s'ajoutent pour caractériser le Valéry de « Fragments du Narcisse » comme l'un des *frammentisti* dont parle Benedetto Croce dans *La Poesia*. Dans cette étude, il établit une différence entre les parties proprement poétiques d'une oeuvre et les *pezzi strutturali* qui leur servent de pont et *che mantevano le relazioni tra loro*. Croce avertit le lecteur tant contre l'*ingiusta accettazione di essi* [les *pezzi strutturali*] *come poesia* que contre l'*opposta e non meno fallace teoria che non vuole ammettere in un'opera di poesia che "parti" poetiche [...] che la poesia non esiste se non a "tratti" o a "frammenti", e che tutto il resto è una massa inerte*. Cette théorie a, d'après lui, *generato una scuola di cosiddetti "frammentisti", che scrivono di proposito frammenti per mettersi al sicuro di produrre unicamente poesia senza legami e aggiunte estranee*.²¹³ Cette tentative de créer de la poésie *senza legami e aggiunte estranee* peut être à la source de la faveur qu'avait auprès de Valéry une esthétique du fragment, comme ce semble être le cas dans « Fragments du Narcisse »

Cependant, on est en droit de penser que le passage du mythe de Narcisse au théâtre dans « Cantate du Narcisse » astreint Valéry à un relâchement de ce refus des *pezzi strutturali*: pour s'attaquer à l'histoire de Narcisse sous forme dramatique, il s'est vu contraint à faire des concessions à celles-ci par la nécessité de raconter le destin du protagoniste et des personnages secondaires en même temps que d'employer les propriétés enchanteresses du langage tels que l'euphonie ou les métaphores, d'où les raisonnements entre la nymphe et Narcisse, parfois anodins sous l'aspect strictement poétique mais imbus de la fonction de faire avancer l'action, et le décret des dieux, dont la valeur au niveau de la poésie est peut-être douteuse, mais qui est fondamental au déroulement de la fable, car c'est par celui-ci que se jouera le sort de Narcisse. Le passage de la poésie (de « Fragments du Narcisse ») au drame (dans la « Cantate ») peut être tenu pour le passage d'une esthétique fragmentaire à une autre qui obéit à des principes tout divers, les passages devant se soumettre à un ordre extérieur qui les organise et leur attribue un sens: l'enchaînement des actions.

Pourtant, cette différence entre « Fragments » et la « Cantate » ne regarde pas que la structure. Certes, comme je l'ai fait observer lors de la comparaison entre le texte de l'*Album de vers anciens* et celui de *Charmes*, c'est dans « Fragments » que la pureté

²¹³ CROCE Benedetto, "Le Imprezioni e le parti strutturali", *La Poesia*, Bari, 1953, p. 99-100.

devient, sans nulle ambiguïté, une notion centrale dans l'approche du mythe de Narcisse par Valéry (par la caractérisation à plusieurs reprises du reflet comme pur); elle continue à l'être dans la « Cantate ». Narcisse et la Nympe qualifient de la sorte l'image qui se profile sur les eaux de la fontaine (scène II, v. 78 ; scène IV, v. 265 ; scène VI, v. 393). Avant d'expirer, Narcisse fait ses adieux à son propre corps en déplorant le « monde/ où rien de pur ne pare qu'un moment... » (scène VI, v. 485-490) ; ainsi le héros assimile-t-il sa passion à la pureté, la faute pour l'échec de son désir en revenant au monde où le pur est toujours éphémère, toujours périssable, comme le fut son amour pour son propre reflet. Cependant, l'étreinte de Narcisse avec autrui (que Narcisse abhorre dans « Fragments ») est réalisée de manière indirecte à la fin de la « Cantate » par le parfum de la fleur qu'est devenu le héros et qui enivre les nymphes. Le sens de la conclusion de la pièce n'est point sûr ; il nous laisse à conjecturer si, par là, Valéry ne suggère pas la défaite de l'amour de soi au profit de l'amour de l'autre. Elle ne va pas sans d'importantes questions d'interprétation : doit-on la comprendre comme l'affranchissement du personnage quant à son désir impossible ou comme la capitulation devant les délices de la chair d'autrui ? Et s'il y a capitulation, que devient la pureté que Narcisse attribue à sa passion narcissique ? Ce n'était qu'un leurre ou s'agissait-il d'un idéal trop sévère pour un monde hostile à la pureté ? Ce qui est sûr, ce que cette primauté de l'amour de l'autre semble être annoncée tout au fil du texte, soit par la défense qu'en fait la Première Nympe, soit par la présentation du point de vue des personnages qui s'opposent à l'amour de soi (comme les nymphes, ce qui ne se passait pas dans les poèmes antérieurs à celui de 1938), soit encore par le rôle plus important que détiennent, dans le dénouement de pièce, les dieux, hostiles qu'ils sont à la passion narcissique (ce qui fait contraste avec leur silence dans « Fragments »).

CHAPITRE IX

LESS ÉCHOS DU MYTHE DE NARCISSE DANS « L'ANGE »

Après avoir passé en revue l'évolution de la figure de Narcisse dans la poésie de Valéry, il est intéressant d'examiner les échos de ce mythe dans l'une des ultimes œuvres de l'auteur : « L'Ange », poème en prose daté de mai 1945 (à peine quelques semaines avant son décès), mais dont la première ébauche remonte à 1921.²¹⁴ Un ange penché sur l'eau d'une fontaine contemple sa propre image dont il s'étonne. Bien que ses éléments centraux (l'eau, le reflet, la contemplation et l'étonnement) soient communs à l'histoire de Narcisse, ils ont une signification toute autre que dans « Narcisse parle », dans « Fragments » ou dans la « Cantate ». C'est cela que les paragraphes ci-après entendent montrer.

Une synthèse de « L'Ange »

Le texte s'ouvre en dépeignant une « manière d'ange » (selon la belle formule de Valéry) étonnée de contempler son visage en pleurs sur l'eau d'une fontaine, incapable d'y reconnaître « sa substance spirituelle merveilleusement pure » dans l'« apparence si misérable » qu'il y distingue : « Ô mon mal, disait-il, que m'êtes-vous ? »²¹⁵.

L'ensemble du récit se déroule autour de cette impuissance de l'ange (symbole de l'Intelligence achevée, de la connaissance pure) à se retrouver dans la forme finie et par trop humaine d'un visage. Il s'agit d'une impuissance d'autant plus déconcertante, et donc plus douloureuse, que cette face lui apparaît comme rebelle à ses commandements : « Il essayait de se sourire ; il se pleurait »²¹⁶.

L'ange, l'intellect mené à sa plus pure expression, l'esprit doué de la compréhension la plus profonde de toute chose, dégagé des repères de temps et d'espace, se voit dans l'impossibilité d'entendre ses propres pleurs : « Et pourtant », s'écrie-t-il, « ne suis-je pas cette puissance de transparence de qui ce visage et ces pleurs, et leur cause, et ce qui dissiperait cette cause, ne sont que d'imperceptibles grains de durée ? »²¹⁷. Ses réflexions ont beau « se produire et propager dans toute la

²¹⁴ LEVAILLANT Jean, « Note à 'L'Ange' », In VALÉRY Paul, *La Jeune Parque et poèmes en prose*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1974, p. 159.

²¹⁵ VALÉRY Paul, « L'Ange », Ibidem, p. 39.

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ Ibidem, p. 40

plénitude de la sphère de la pensée, les similitudes se répondent, les contrastes se déclarent et se résolvent, et le miracle de la clarté incessamment s'accomplir, et toutes les Idées étinceler à la lueur de chacune d'entre elles, comme les bijoux qu'elles sont de la couronne de la connaissance unitive », son intelligence, capable de percer toute chose sans « qu'aucune en retour ne l'affecte ni ne l'altère », n'arrive point à pénétrer le mystère de ses larmes, et, troublé, l'ange se pose la question : « il y a donc autre chose que la lumière ? »²¹⁸.

Nulle réponse ne vient à son secours dans cet esprit où les idées se correspondent avec une telle « harmonie », avec une telle « promptitude », « qu'on eût dit qu'il eût put s'évanouir, et le système, étincelant comme un diadème, de leur nécessité simultanée subsister par soi seul dans sa sublime plénitude ». La perfection de son intelligence demeure, donc, stérile devant la « Tristesse en forme d'Homme » que découvre l'ange sur la fontaine, et « pendant une éternité, il ne cessa de connaître et de ne pas comprendre »²¹⁹.

Une brève analyse

Quelques remarques d'ordre esthétique s'imposent. D'abord, l'extrême concision de l'action : si, dans « Narcisse parle » et dans « Fragments du Narcisse », l'histoire est réduite au minimum, seul l'écoulement du temps déterminant le progrès de l'action, dans « L'Ange » ce dépouillement atteint son sommet. Point d'indication du début de l'action, point d'explicitation de sa conclusion : le poème se résume à une seule scène dénuée de déplacements, sans indications sur les événements l'ayant précédé ni de faits qui la suivent.

D'où le traitement on ne peut plus dépouillé des repères spatiaux. D'abord, la souffrance et l'étonnement de l'ange ont comme théâtre un seul site, un seul espace, et ils sont placés dans un cadre abstrait et dépourvu de localisation précise ou de descriptions des objets le peuplant. Encore une fois, on peut y voir une exacerbation de la tendance à la concision des repères spatio-temporels que j'ai décelée dans les autres poèmes de Valéry sur Narcisse : bien que, à l'instar de « L'Ange », ceux-ci ne renvoient qu'à un seul espace et ne présentent nulle référence à la Béotie citée dans *Les Métamorphoses* ni à toute autre contrée où se déroulerait le mythe, du moins Valéry

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ Ibidem, p. 41.

tient à y renseigner le lecteur sur les ramures, le lac et les troupeaux animant le paysage champêtre habité par Narcisse. Or, ce genre de renseignement est totalement absent du poème en prose, les moindres descriptions et de la fontaine et du cadre l'entourant étant évincées.

Il en est de même pour les balises de temps ; alors que le crépuscule sert, dans « Narcisse parle » et dans « Fragments du Narcisse », à la fois d'indication temporelle et d'élément faisant avancer le récit, le seul renvoi au temps à faire remarquer dans « L'Ange », l'« éternité » mentionnée dans la phrase finale, est trop vague pour permettre soit le repérage temporel de l'histoire, soit son intervention dans la progression de l'action. Malgré cela, sous ces trois aspects, les textes sur Narcisse et celui sur l'Ange se trouvent sur des lignes générales semblables, quoique le penchant pour le dépouillement narratif s'intensifie dans le poème de 1945.

Pourtant, il faut remarquer qu'il n'en est pas de même quant au narrateur. Les alexandrins portant sur Narcisse de l'*Album de vers anciens* et de *Charmes* racontent et ses mouvements d'âme et les phénomènes qui l'entourent depuis l'intérieur du personnage, régis par sa vision. Quoique dans « L'Ange » le narrateur épouse à plusieurs reprises le point de vue du personnage, il y est extérieur à l'histoire et ne se confond jamais avec le protagoniste.

L'ange entre Narcisse et monsieur Teste

Émettons quelques réflexions au sujet de l'ange tel qu'il apparaît dans la version de 1945 du poème en prose. De prime abord, c'est un double de Narcisse : même reflet sur une surface liquide, même corps penché, même étonnement. Pourtant, ces éléments acquièrent une signification tout à fait diverse de celle qu'ils n'ont dans « Fragments du Narcisse ». Jean Levaillant exprime de la sorte la différence subtile, mais capitale, entre ces deux figures : « Non plus l'homme cherchant à connaître son âme, mais l'ange ne se reconnaissant plus dans l'homme ».²²⁰ D'après ce critique, alors que Narcisse « est un être de chair et de désir qui cherche dans son reflet l'image de sa perfection possible, et à travers la distance et la brisure du miroir, son âme »²²¹, le protagoniste du poème en prose de 1945 « est, pour l'éternité, la connaissance », ce qui n'empêche que paradoxalement, au sein de cette incarnation de l'intellect pur, « la moindre douleur

²²⁰ Ibidem, p. 160

²²¹ Ibidem, p. 159.

consciente, la moindre larme ramène l'infini au fini, et désassemblent ce système qui fait de la connaissance un dehors absolu, au prix d'une méconnaissance infinie du désir »²²². Ainsi, les similitudes superficielles entre ces deux personnages cacheraient des significations tout à fait inverses : tandis que Narcisse, « être de chair et de désir », découvrirait sur la source sa propre pureté, la fontaine dévoilerait à l'ange (l'image de l'intelligence absolue) sa dimension humaine et fragile symbolisée par son visage en pleurs, la seule chose que son entendement ne parvienne point à percer.

Selon Jean Levaillant, la signification de l'ange dans l'œuvre de Valéry connut un changement important entre 1921 et 1945. On peut repérer dans l'esquisse de 1921 de ce poème en prose (où l'ange demande au reflet de son visage : « Pourquoi si différent sommes-nous inséparables – je vous contiens... qui a lié ce mortel à cet immortel ? »²²³) les traces d'un conflit intellectuel constant chez Valéry et dont les *Cahiers* nous offrent d'autres et de nombreux vestiges : l'étrangeté d'être qui l'on est, la scission entre un « Moi du Moi », une dimension intime, détachée de toute propriété et de toute donnée concrète, et un moi empirique, qui peine, qui jouit, qui craint, qui espère, mais que le « Moi du Moi » a du mal à reconnaître comme faisant partie de soi. Voici quelques-unes des remarques les plus frappantes à cet égard dans les *Cahiers* : « je frémis avec dégoût et la plus grande inquiétude se peut mêler de moi à la certitude de sa vanité, de sa sottise, à la connaissance d'être la dupe et le prisonnier de mon reste, enchaîné à ce qui souffre, espère, implore, se flagelle à côté de mon fragment pur. [...]. Mon idée plus intime est de ne pouvoir être celui que je suis. Je ne puis me reconnaître dans une forme finie »²²⁴ ou « Je regarde mon visage et mes propriétés et tout, comme une vache fait un train »²²⁵. Ne s'agit-il pas d'une question semblable à celle que Valéry voit dans Narcisse, c'est-à-dire la perplexité de la conscience universelle devant l'être particulier (comme je l'ai analysé ci-dessus) ?

En revanche, dans la version de 1945, s'il est vrai que l'ange reprend le mythe de Narcisse de par son apparence (son corps penché sur la fontaine et la surprise devant son reflet), il n'en reste pas moins que, en raison du conflit entre la substance divine de son intelligence et le dévoilement abrupt de ses limitations humaines à la suite de l'irruption de la douleur, sa signification renvoie à l'un des fantasmes intellectuels majeurs de Valéry, le personnage de M. Teste. Introduit dans « La Soirée avec monsieur

²²² Ibidem, p. 161.

²²³ Apud ibidem, p. 162.

²²⁴ Apud ibidem, p. 161-161.

²²⁵ Apud ibidem, p 161.

Teste », court récit de jeunesse (1896) où Valéry ébauche son idéal de l'intellectuel, voire de l'homme devenu intellect, M. Teste est la personnification du sage dont l'existence, vouée à la vie de la pensée, immole tout besoin de notoriété, toute soif de plaisirs sensoriels grossiers, sur l'autel de l'intelligence : *Vita Cartesii est simplicissima*, annonce l'épigraphe (puisée dans les écrits d'un disciple hollandais de René Descartes, Johannes de Raey, qui vécut de 1621 à 1702)²²⁶ – qui préfigure la discrétion et la simplicité matérielle de la vie de Teste.

Dans les pages initiales, un narrateur intradiégétique expose une brève esquisse de sa propre biographie (« La bêtise n'est pas mon fort. J'ai vu beaucoup d'individus ; j'ai visité quelques nations ; j'ai pris ma part d'entreprises diverses sans les aimer ; j'ai mangé presque tous les jours ; j'ai touché à des femmes »²²⁷). Ensuite, il fait un recensement de attributs des êtres qu'il tient pour supérieurs (l'indifférence au « pourboire public »²²⁸, l'attachement à la vie de l'esprit, le souci de connaître la pensée) et, finalement, il écrit sur sa relation avec M. Teste. À la quarantaine, subsistant de médiocres opérations à la Bourse, méprisant toute convention sociale, M. Teste, savant solitaire en plein Paris moderne, semble aux yeux du narrateur être « arrivé à découvrir les lois de l'esprit que nous ignorons »²²⁹ à force du travail intense et discipliné de son esprit. D'après lui :

« Il était l'être absorbé dans sa variation, celui qui devient son système, celui qui se livre tout entier à la discipline effrayante de l'esprit libre, et qui fait tuer ses joies par ses joies, la plus faible par la plus forte, - la plus douce, la temporelle, celle de l'instant et de l'heure commencée, par la fondamentale – par l'espoir de la fondamentale. »²³⁰

Doué d'une maîtrise parfaite des concepts, absorbé dans l'exercice des formes abstraites, Teste lui apparaît comme celui qui dompte les propriétés du langage, qui connaît l'alchimie des « paroles les plus adroitement touchantes – celles même qui font leur auteur plus près de nous qu'aucun autre homme, celles qui font croire que le mur

²²⁶ KIEFT Xavier, « L'Entretien de Burman avec Descartes : un malentendu historico-philosophique », *Klésis-Revue philosophique*, n. 11, p. 11 (note 1), article consulté le 4 juillet 2009 à 17hrs 56 minutes sur le site http://philosophie-en-ligne.fr/klesis/No_11/2/no11-2-_art3_Kieft.pdf

²²⁷ VALÉRY Paul, « La Soirée avec monsieur Teste », in : idem, *Monsieur Teste*, nouvelle édition, augmentée de fragments inédits, Paris: Gallimard, 1946, p. 15.

²²⁸ Ibidem, p. 16.

²²⁹ Ibidem, p. 19.

²³⁰ Ibidem, p. 21.

éternel entre les esprits tombe »²³¹. La parole et la pensée : ces deux pôles suprêmes de l'esprit sont soumis docilement à son maniement.

Cependant, le narrateur ne tarde point à découvrir que ce parangon de l'intellect, qui est censé planer au-dessus de la vie mesquine et insidieuse de l'action et de la passion, a aussi ses faiblesses, des bornes et des émotions communes à tous les hommes : « Il aime, il souffre, il s'ennuie. Tout le monde s'imité »²³².

Cette révélation lui advient au cours d'une soirée - à laquelle, d'ailleurs, fait allusion le titre - survenue deux ans avant la narration. Après une visite à l'Opéra, durant laquelle Teste, du haut d'une loge, met à nu les lois des rouages sociaux fondés sur le besoin d'éblouir, sur la volonté de se faire admirer (« On n'est *beau*, on n'est extraordinaire que pour les autres ! *Ils* sont mangés par les autres ! », ²³³ s'écrie-t-il), il conduit le narrateur chez lui. Soudain subjugué par la douleur physique, Teste, jadis l'incarnation même de l'intellect libre, de la virtuosité du langage, donne libre cours à un discours que le narrateur a du mal à suivre et finit par faire l'aveu de l'impuissance de son entendement devant l'irréductibilité de la souffrance de la chair : « Quand *cela* vient, je trouve en moi quelque chose de confus ou de diffus. [...]. Alors, je prends dans ma mémoire une question, un problème quelconque... Je m'y enfonce. Je compte des grains de sable... et, tant que je les vois... - Ma douleur grossissante me force à l'observer. J'y pense ! ».²³⁴ Le narrateur attend alors jusqu'à ce qu'il s'assoupisse et, apparemment déçu, quitte « à pas de loup »²³⁵ la chambre de son ami.

Teste, tout comme l'ange, trouve dans sa propre peine (dans le cas de Teste, la douleur physique ; chez l'ange, sa « Tristesse infinie ») un élément auquel se heurte en pure perte son pouvoir de compréhension. C'est cette lutte vouée à l'échec qui, à l'égal de l'ange, lui dévoile sa dimension incomplète, imparfaite ; humaine, en somme : après la découverte de la fragilité de Teste, le narrateur du récit de 1896 conclut que « [t]out le monde s'imité », ce qui signifie l'abaissement de son héros intellectuel au même niveau que le reste des êtres humains. Il en va de même dans le poème en prose de 1945 où l'ange, la pure substance de l'intellect, demeure ébahi de découvrir son visage d'homme sur la fontaine.

²³¹ Ibidem.

²³² Ibidem, p. 24.

²³³ Ibidem, p. 25

²³⁴ Ibidem, p. 32-33.

²³⁵ Ibidem, p. 34

En sus du fait qu'il porte sur l'instabilité de l'intellect à l'état pur devant les exigences insurmontables de la souffrance, le récit sur M. Teste effleure un thème présent aussi dans « L'Ange » depuis sa première esquisse de 1921, à savoir une conception non unitaire du moi. Tout comme Jean Levaillant voit la dramatisation d'un sentiment d'étrangeté entre le « Moi du Moi » et le moi empirique dans cette « manière d'ange » tentant en vain de se reconnaître dans une forme finie, il ne serait point extravagant de repérer, dans quelques moments de « La Soirée avec Monsieur Texte », l'apparition de cette même question. Tel me semble être le cas lorsque Teste, au cours de son soliloque d'avant le somme, murmure cette phrase, de prime abord sibylline: « Je suis étant, et me voyant ; me voyant me voir, et ainsi de suite »²³⁶. Il semble par là évoquer une conception scindée du moi qui, à la fois sujet et objet de l'action de « se voir », accomplit un acte en même temps qu'il se regarde le faire, comme s'il était un observateur extérieur à sa propre action. Jean Levaillant semble aussi le croire lorsqu'il déclare que cette formule de Teste « interdit la coïncidence avec soi et recule indéfiniment l'origine ».²³⁷

Quoi qu'il en soit, j'espère avoir montré comment le récit de l'ange se trouve au carrefour de deux grandes figures de la littérature de Valéry : par l'apparence, Narcisse penché sur la fontaine, étonné de se découvrir autre qu'il ne se croyait ; par les questions qu'il soulève (comme la fragilité de l'intellect pur et la division du moi) la figure de M. Teste, le gymnaste de l'intelligence, éloigné de la vie dans les jeux de l'entendement, mais que n'épargnent point les souffrances physiques, tout comme l'ange, symbole de la connaissance pure, essaye impuissamment d'exercer son pouvoir de compréhension sur ses propres pleurs. L'écart de presque quarante ans entre les deux textes et leur cohésion à l'égard du sujet témoignent que la relative concision de l'œuvre poétique de Valéry se fait au profit d'une cohérence remarquable au niveau des thèmes et du traitement qu'il leur réserve.

CONSIDÉRATIONS FINALES

Le trajet que j'ai essayé de retracer ici n'est point isolé dans l'ensemble de l'œuvre de Valéry. Au contraire, la réécriture est fréquente dans l'élaboration de cette oeuvre et marque quelques-uns des ses moments les plus importants.

²³⁶ Ibidem, p. 34.

²³⁷ LEVAILLANT Jean, op. cit, p. 151.

C'est le cas de « La Jeune Parque », le poème qui marqua le retour de Valéry à la littérature lors de sa parution en 1917. D'abord une vingtaine de vers composés pour accompagner la publication de ses poèmes de jeunesse chez Gallimard, au fil de quatre années la pièce crût en ampleur et en ambition esthétique jusqu'à ce qu'elle atteignît des centaines d'alexandrins. Il y a de quoi imaginer que ce processus de création ne fut point fort divers de celui que je viens de décrire au cours des pages précédentes et qu'il consista au moins en partie dans une suite d'ajouts, d'éliminations ou de condensations comme je l'ai constaté dans le cas des trois reprises du mythe de Narcisse.

Valéry ne se borna point à pratiquer cet exercice de réécriture. Il le théorisa aussi. Dans « Variations sur les *Bucoliques* », essai qui accompagne sa traduction des *Bucoliques* de Virgile, il explique que, au cours du processus de traduction :

« Bientôt, j'eus plus de goût qu'il n'eût peut-être fallu, pour l'élaboration même des vers. Cette pratique créatrice assez passionnante me détachait du motif initial de l'ouvrage, devenu un prétexte, et me donnait enfin la sensation d'une liberté à l'égard des 'idées', et d'un empire de la forme sur elles, qui contentaient mon sentiment de la souveraineté de l'esprit sur ses emplois. Je m'assurais que la pensée n'est qu'accessoire en poésie, et que le principal d'une oeuvre en vers, que l'emploi même du vers proclame, c'est le tout, la puissance résultante des effets composés de tous les attributs du langage. »²³⁸

Est-on en droit de penser que le mythe de Narcisse consista dans un prétexte de ce type pour « l'élaboration même des vers » et que ce thème ne fit qu'offrir au poète une possibilité d'amuser son intelligence dans le jeu suprême de développer un sujet en y ajoutant de nouvelles nuances et en explorant les idées qui y sont en puissance ? Certains critiques ne semblent point très enclins à y répondre affirmativement. Jean Levaillant²³⁹ et Fabien Vasseur²⁴⁰, par exemple, exploitent par exemple l'impact de la biographie sentimentale de Valéry sur quelques-unes de ses variations autour du sujet de Narcisse, et Gilberte Aigrisse²⁴¹ décèle dans les images de « Fragments du Narcisse » et dans la fixation de Valéry à ce thème un complexe d'émotions inconscientes dont l'origine remonte au très jeune âge du poète. Je me borne ici à renvoyer le lecteur à cette bibliographie sans entrer dans le détail de cette discussion.

²³⁸ VALÉRY Paul, « Variations sur les *Bucoliques* », in : VIRGILE, *Bucoliques. Géorgiques*, Paris: Folio, coll. « Classique », 2003, p. 308-309.

²³⁹ LEVAILLANT Jean, « Note à 'L'Ange' ». In: VALÉRY Paul, *La Jeune Parque et poèmes en prose*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1974.

²⁴⁰ VASSEUR Fabien, *Poésies – La Jeune Parque de Paul Valéry (Essai et Dossier)*, Paris : Gallimard, coll. « Foliothèque », 2006.

²⁴¹ AIGRISSE Gilberte, « Une Manière de narcissisme », BELLEMIN-NOËL Jean (Dir.), *Les Critiques de notre temps et Paul Valéry*, Paris : Garnier, coll. « Les Critiques de notre temps », 1971, p. 119-132.

Quoi qu'il en soit, le même éloge de la réécriture est encore plus consciemment formulé dans un aphorisme de *Tel Quel*:

« Un poème n'est jamais achevé – c'est toujours un accident qui le termine, c'est-à-dire qui le donne au public.

Ce sont la lassitude, la demande de l'éditeur – la poussée d'un autre poème.

Mais jamais l'état même de l'ouvrage (si l'auteur n'est pas un sot) ne montre qu'il ne pourrait être poussé, changé, considéré comme première approximation, ou origine d'une recherche nouvelle.

Je conçois, quant à moi, que le même sujet et presque les mêmes mots pourraient être repris indéfiniment et occuper toute une vie.

'Perfection'

C'est *travail*. »²⁴²

Les inlassables variations du mythe de Narcisse chez Valéry témoignent à merveille de cette méthode qui consiste à considérer toute oeuvre comme « première approximation » et comme « origine d'une recherche nouvelle ». N'empêche que le souvenir des beautés comprises dans « Ébauche d'un serpent » et dans le « Cimetière marin » nous forcent à savoir gré à l'auteur de ne pas prendre ces mots au pied de la lettre et de ne pas s'être occupé toute sa vie du même sujet et des mêmes mots.

²⁴² VALÉRY Paul, *Tel Quel*, Paris: Gallimard, coll. "Folio/Essais", 2001, p. 138.

PARTIE III

CHAPITRE X

UNE ÉTUDE COMPARATIVE ENTRE DEUX VERSIONS DU MYTHE DE NARCISSE : CELLE D'OVIDE ET CELLE DE PAUL VALÉRY DANS « FRAGMENTS DU NARCISSE »

Parmi les différentes approches du mythe de Narcisse qu'élabora Valéry, « Fragments du Narcisse » est la version la plus distante du texte latin et celle où Valéry atteint ses plus remarquables réussites artistiques. Elle présente un réseau complexe de rapprochements et de divergences par rapport aux *Métamorphoses*, la référence de la tradition littéraire touchant à la fable du jeune berger épris de son reflet.

Les rapports entre le Narcisse de Valéry et celui d'Ovide font l'objet du présent chapitre consacré à l'étude des différences et des similitudes entre l'épisode de Narcisse dans *Les Métamorphoses* et dans « Fragments du Narcisse ». D'après une lettre à André Gide, Valéry ne connut la version latine du mythe qu'après la publication de la première version de « Narcisse parle » dans *La Conque*, c'est-à-dire en 1891. Son appréciation n'est guère indulgente à l'égard des vers du poète romain ; il reconnaît à un article du critique Henri Chantavoine sur « Narcisse parle » publié en 1891 dans le *Journal des Débats* le mérite de lui « avoir fait ouvrir Ovide pour la première [...] fois ». Il avoue, pourtant, que cette occasion serait « sans doute [l']ultime », car il n'a « trouvé d'autre similitude que le titre dans son [d'Ovide] *Narcisse*, et trois mots seuls [l']ont arrêté comme exquis »²⁴³. Il s'ensuit que la première variante de « Narcisse parle » fut composée sans que Valéry fût familier avec le texte des *Métamorphoses* ; néanmoins, lors de la rédaction aussi bien des versions ultérieures du poème (comme celle parue dans l'*Album de vers anciens* en 1920) que de « Fragments du Narcisse », la version d'Ovide lui était déjà connue, ce qui explique la présence de quelques motifs ovidiens dans le poème de *Charmes* (présence que j'explicitai ci-dessous) malgré le peu de bienveillance dont Valéry fait montre à l'égard des vers d'Ovide dans sa lettre à Gide.

Dans cette partie de mon étude, je recense d'abord les points en commun entre le poème d'Ovide et celui de Valéry : l'organisation de l'espace et les métaphores qu'emploient les deux poètes pour renvoyer au reflet dont s'éprend Narcisse ; je passe ensuite à l'étude des différences entre ces deux textes en examinant comment y sont construits le narrateur et la narration, l'architecture narrative, les personnages et le récit.

²⁴³ HYTIER Jean, « Notes à Narcisse parle », in : VALÉRY Paul, *Œuvres*, vol I, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1563.

LES CONVERGENCES ENTRE LA VERSION D'OVIDE ET CELLE DE PAUL VALÉRY

L'espace

Le principal trait commun entre les deux versions concerne l'organisation des espaces. Valéry place Narcisse dans un paysage champêtre pareil à celui utilisé par Ovide. Dans *Les Métamorphoses*, les parages ruraux sont évoquées par les activités de Narcisse : son labeur pastoral (« *trepidus agitatem in retia cervos* », v. 356)²⁴⁴ et ses distractions rustiques (« *per devia rura vagantem* », v. 370)²⁴⁵ ; en outre, Ovide nous donne à connaître le décor autour de la source (v. 408-410) en mentionnant les ramures, le bétail, les volailles et les chèvres qui ne touchèrent jamais ses eaux. Il en est de même dans « Fragments du Narcisse » où sont cités « l'herbe des nuits » (v. 37), les « roseaux » (v. 99), les « antres », (v. 100), les « ramures » (v. 101), le « roc » et « l'arbre » (v. 107) entourant la fontaine.

Le rapport entre la source et les champs qui la bordent est le même chez Ovide et chez Valéry. Dans « Fragments du Narcisse », tout comme dans le poème latin, la surface des eaux est un espace rattaché au leurre, à un désir d'autant plus attirant qu'il est hors de portée, du fait que c'est la source qui contient le reflet charmant mais insaisissable de Narcisse, ce qui fait contraste avec la campagne entourant la source, espace où le Béotien ne trouve, dans l'amour qu'il inspire aux nymphes et aux bergers qui lui font la cour chez Ovide ou dans la passion dont il est le spectateur chez Valéry, nulle satisfaction comparable à celle procurée par son image. Bien que séparés par une faible surface liquide, ces deux espaces ne peuvent communiquer, d'où la souffrance de Narcisse, empêché de toucher le sublime mirage qui se profile dans la fontaine et peu enclin à jouir de l'amour réel, quoique moins éblouissant, que lui vouent ses amoureux dans la campagne.

Le reflet de Narcisse

²⁴⁴ «chassa[nt] vers ses filets les cerfs apeurés» (OVIDE, op. cit., p. 137).

²⁴⁵ «errant à l'aventure dans la campagne» (Ibidem).

Pour ce qui est du reflet lui-même, les traitements que lui accordent Ovide et Valéry présentent des points en commun et des divergences sensibles. Je m'en tiendrai ici à analyser les premiers (c'est-à-dire les procédés métaphoriques utilisés par Valéry et par Ovide pour caractériser le reflet) et je laisserai l'examen des différences entre les deux versions pour plus tard, lors de l'étude des aspects divergents entre *Les Métamorphoses* et « Fragments du Narcisse » en ce qui touche les personnages.

Ovide et Valéry font usage de procédés semblables pour faire valoir le caractère trompeur du reflet. Le Romain emploie une belle formule qui, en un seul vers, a le mérite de condenser de manière nette et précise la situation de Narcisse, dupe de l'apparence trompeuse de l'objet qu'il vénère (« Spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod umbra est »,²⁴⁶ v. 418). De son côté, Valéry se sert d'une métaphore renvoyant à la luminosité pour attirer l'attention sur le caractère à la fois impalpable et éblouissant de son image (« Vous n'êtes que lumière, adorable moitié/ D'une amour trop pareille à la faible amitié », v. 250-251). Encore que, en tant qu'image, la « lumière » dans le poème de Valéry s'oppose à l'« umbra » dont parle Ovide, ces deux métaphores jouent le même rôle du fait qu'elles mettent en relief la qualité immatérielle et intangible de l'objet dont Narcisse est épris.

Le Narcisse des *Métamorphoses* et le Narcisse de Valéry formulent le même vœu dans la tentative de mettre en contact la fontaine, espace où se profile le reflet chimérique qui envoûte le héros, avec les rives qui la bordent. Chez Ovide et chez Valéry, le personnage adresse en vain à l'objet qu'il aime la même prière de se faire chair et de quitter la surface de la fontaine pour jouir de l'amour dans ses bras: « Quisquis es, hunc exis! »²⁴⁷ (v. 454), s'exclame le héros des *Métamorphoses*, tandis que le Narcisse de *Charmes* prie son image de « sortir tremblant du flanc de la nymphe au coeur froid » (v. 287). Pour autant, les vœux de l'un et de l'autre demeurent irréalisables. Les deux s'en rendent compte et s'aperçoivent que l'obstacle les mettant à l'écart du bien-aimé ne consiste ni dans des murailles, ni dans des longues routes, mais dans une « exigua [...] aqua »²⁴⁸ (v. 450), comme le veut Ovide, ou dans « cette tremblante, frêle, et pieuse distance » (v. 296) qui sépare Narcisse de son reflet chez Valéry.

²⁴⁶ «il s'éprend d'un reflet sans consistance, il prend pour un corps ce qui n'est qu'une ombre» (Ibidem, p. 141.)

²⁴⁷ «Qui que tu sois, sors, viens!» (Ibidem, 145).

²⁴⁸ « mince couche d'eau » (ibidem)

Cette légère barrière entre l'amant et le bien-aimé ne leur nuit point seulement du fait qu'elle les sépare, mais sa propre fragilité les menace de ravir à leur vue leurs propres images. Des larmes, chez Ovide, suffisent à soustraire au Narcisse amant le Narcisse aimé (« Et lacrimis turbavit aquas, obscuraque moto/ Reddita forma lacu est. », ²⁴⁹ v. 475-476). Cette conscience de l'instabilité de l'objet qu'il vénère hante encore plus le Narcisse de Valéry; elle apparaît à maintes reprises au cours du poème de *Charmes*: au début de la partie I, le berger supplie les nymphes de « toujours dormir » (v. 5), car « la moindre âme dans l'air » les « fait toutes frémir » (v. 6) et « une feuille éperdue » qui « effleure la nappée » (v. 10) « suffit à rompre [l']univers dormant » (v. 11) habité par son reflet; ensuite, à la fin de la partie II, Narcisse, en voyant son souffle troubler son image, s'écrie: « Tu trembles!... Mais ces mots que j'expire à genoux/ Ne sont pourtant qu'une âme hésitant entre nous » (v. 131-132); à la fin de la partie III, Narcisse revient à la même idée: « Adieu... Sens-tu frémir mille flottants adieux? » (v. 298); finalement, le poème prend fin par la reprise de l'image de la fragilité du reflet de Narcisse sur l'eau :

« Penche-toi... Baise-toi. Tremble de tout ton être!
L'insaisissable amour que tu me vins promettre
Passe, et dans un frisson, brise Narcisse, et fuit... » (v. 313-314)

La réitération de ce motif tout au long de « Fragments du Narcisse » est fort significative. Le reflet du héros n'est point menacé seulement par l'arrivée du soir qui, en éteignant les feux du jour, le dérobe à Narcisse, mais aussi par l'instabilité même de l'image qui se profile dans la fontaine et dont la fragilité ne cesse de hanter le protagoniste du début à la fin du poème.

LE MYTHE DE NARCISSE DANS *LES MÉTAMORPHOSES* ET DANS « FRAGMENTS DU NARCISSE » : LES DIVERGENCES

Bien que ces reprises soient importantes et doivent être prises en considération, un autre niveau de relations entre la version latine du mythe et celle de Valéry peut être décelé. Il consiste dans les nouveaux éléments thématiques ou formels que le poète français insère dans la fable de Narcisse. Ceux-ci méritent un examen attentif du fait

²⁴⁹ «Mais ses larmes troublèrent les eaux et, dans l'étang agité, l'image devint indistincte.» (Ibidem, p. 145).

qu'ils peuvent préciser en quoi consiste la distance de l'approche de Valéry par rapport à la version d'Ovide. Ces différences vont faire l'objet de la présente partie de ce chapitre. Elles comprennent soit une organisation différente de l'histoire en ce qui touche au temps ou aux personnages, soit des divergences quant à la nature et à la fonction du narrateur, soit des changements dans la fable elle-même, ainsi que des altérations dans le sens général du mythe qui passe d'une interprétation rattachée à l'ambiance culturelle et religieuse propre à l'Antiquité classique chez Ovide à une autre lecture imprégnée, chez Valéry, de conceptions et de pratiques esthétiques courantes aux XXème siècle.

Le narrateur et la narration

La nature du narrateur est sensiblement différente dans les *Métamorphoses* et dans « Fragments du Narcisse », un contraste qui va de pair avec une divergence profonde dans le sens des deux pièces. Chez Ovide, nous avons affaire à un narrateur extradiégétique et à un récit à focalisation zéro : le narrateur, dépourvu de nom ou d'identité, se distingue des actants et relate les événements sans s'en tenir à la vision de l'un des personnages. Ce récit est livré par une narration postérieure aux événements qu'elle relate en alternant des verbes au passé et au présent.

En revanche, dominant dans « Fragments du Narcisse » la voix qui parle est celle de Narcisse lui-même et le texte est construit sur des renseignements restreints à son point de vue, le discours de Narcisse étant simultanément aux faits qu'il relate, d'où l'abondance de verbes au présent.

Certes, cette opposition ne rend pas compte de tous les aspects du narrateur et de la narration dans les *Métamorphoses*, Ovide employant aussi, dans le long monologue compris entre les hexamètres 442 à 473 (tout au cours duquel Narcisse s'aperçoit que c'est son propre reflet qu'il aime) un narrateur intradiégétique à focalisation interne. C'est donc comme si Valéry avait élaboré son poème en développant le soliloque du texte latin. Quoi qu'il en soit, les différences générales quant à la voix sur laquelle est construit le poème peuvent être synthétisées par l'opposition que j'ai mentionnée: dans le passage du texte ancien au texte moderne, le narrateur change d'une position éloignée par rapport à Narcisse chez Ovide à une identification de sa voix à celle du héros dans le poème de Valéry.

Pour saisir les implications de ce changement, songeons d'abord aux particularités du narrateur ovidien. En sus de son caractère omniscient et de la focalisation zéro du récit qui contribuent à établir une distance entre celui-ci et le personnage, rappelons qu'à certains moments du poème le narrateur exprime ses émotions et ses jugements sur le récit qu'il fait, comme c'est le cas des adjectifs « inprudens » (vers 425²⁵⁰) et « credule » (vers 432²⁵¹) et du passage où le narrateur se dirige directement à Narcisse dans la tentative de le dissuader de sa passion sans issue (v. 432 à 436). La distance conférée par le caractère intradiégétique du narrateur, ainsi que les adjectifs utilisés pour décrire le personnage et avec les exhortations pathétiques que la narrateur lui adresse, conspirent à mettre en relief la dimension édifiante du mythe: le lecteur, tout comme le narrateur, est invité à prendre sa place hors du récit de Narcisse et à assister à son déroulement depuis l'extérieur pour en apprécier les conséquences et juger de l'action du personnage principal (comme le fait le narrateur dans les vers que j'ai cités).

Tout autre est l'effet procuré par le discours du protagoniste dans « Fragments du Narcisse ». Ce poème ne véhicule que sa voix, ne répercute que ses sentiments, ses mêmes idées. Au lieu d'apprécier extérieurement les implications de l'action de Narcisse, le lecteur participe avec le personnage à ses émotions et à ses pensées d'après sa propre vision. Là où Ovide montre et juge le protagoniste avec de l'éloignement, Valéry expose directement le déchirement de Narcisse tel qu'il l'éprouve.

L'architecture narrative

De prime abord, la confrontation de ces deux poèmes permet de percevoir la place plus importante qu'occupe le récit dans *Les Métamorphoses* que dans « Fragments du Narcisse » ; l'épisode offre des indications permettant le repérage spatio-temporel des actions, comme les champs et les fleuves de la Béotie, ainsi que l'âge du héros (16 ans).

En outre, la version d'Ovide non seulement développe le portrait (sa description, v. 420-423, et ses habitudes, v. 356 et 370) et la biographie de Narcisse (son origine remontant à l'enlèvement de Liriopé par Céphise, son dédain pour ses soupirants, sa passion pour son reflet inspirée par Némésis et le trépas auquel son désir le mène) comme elle entremêle son histoire à celle de Tirésias (succinctement évoqué par la prédiction que celui-ci fait à Liriopé) et d'Écho (par le récit du châtement que lui assigne

²⁵⁰ « dans son ignorance » (Ibidem, p. 143)

²⁵¹ « Crédule » (Ibidem)

Junon et de ses tourments après s'être vue méprisée par Narcisse). Cette imbrication de trois fils narratifs s'accorde à l'esprit des *Métamorphoses*, l'un des desseins de cette œuvre étant de compiler un grande quantité de récits mythiques, ce qui a lieu dans le cas de l'épisode consacré au béotien par l'entrecroisement des histoires de Tirésias, d'Écho et de Narcisse.

En revanche, le texte de Valéry est dépourvu d'une organisation narrative aussi complexe. Le portrait du personnage ne contient pas une partie considérable des informations présentes chez Ovide : on ne sait point l'âge de Narcisse, on ne connaît pas sa demeure, les coordonnées de temps et d'espace dans « Fragments du Narcisse » se limitant au coucher du soleil et à la fontaine.

À l'avenant, l'histoire de « Fragments du Narcisse » est fort simplifiée. En effet, elle se résume à une attente : sous la lumière déclinante du soleil, Narcisse s'alarme, car il sait que la dissipation du reflet par l'obscurité de la nuit ne tarde point. Certes, on doit également prendre en considération l'épisode des couples qui consiste en un récit sur les transports et les peines que leur apporte la passion ; pourtant, ce récit est lui aussi relativement peu développé (par exemple, on ignore l'identité des couples, ainsi que tout autre donnée permettant le repérage temporel de leur histoire) ; en plus, il s'agit d'un épisode secondaire par rapport à l'histoire de Narcisse, le récit du berger béotien et celui des couples ne s'entrecroisant à aucun moment. Somme toute, la structure narrative du poème est fort dépouillée en comparaison avec les trois récits (ceux de Tirésias, d'Écho et de Narcisse) et les repères spatio-temporels relativement précis (comme la Béotie et l'âge de Narcisse) que contient la version d'Ovide.

La simplicité du récit dans « Fragments du Narcisse » explique l'importance que détient le temps dans le poème. Chez Ovide, l'organisation temporelle n'est qu'une toile de fond sur laquelle se joue le sort de Narcisse dont le destin est déterminé par l'action des autres personnages : c'est suite à l'imprécation prononcée par l'un des amoureux repoussés que Narcisse se voit condamné à languir en vain après son reflet. En revanche, dans le texte de *Charmes*, le temps détermine le dénouement de la situation dramatique, à savoir la disparition du reflet. Bien que cet effacement de l'image de Narcisse ne soit pas représenté dans le poème, on le sait imminent tout au long du monologue du héros, car il découle d'un événement naturel inhérent au passage du temps, c'est-à-dire à la conversion du jour en ténèbres. Dans le passage de la figure de Narcisse de la version latine à la version française, étant donnée la place réduite qu'ont des acteurs autres que le héros dans le poème de Valéry, le temps a quitté le rôle de toile

de fond pour l'action qu'il occupe chez Ovide et a assumé une place fondamentale dans le récit comme élément conduisant à sa résolution.

Ce dénuement narratif entraîne aussi des différences au niveau de l'architecture générale des deux pièces. Le caractère narratif du poème d'Ovide contraint chaque passage (l'enlèvement de Liriopé par Céphise, la prédiction de Tirésias, la naissance de Narcisse, le mépris qu'il voue à ses soupirants et ainsi de suite) à une place déterminée dans le récit : la passion de Narcisse ne saurait venir avant la malédiction de Némésis, puisqu'elle en découle ; on pourrait dire de même de son décès, qui est le résultat de son amour impossible.

« Fragments du Narcisse » s'organise tout autrement. Comme l'avance Nicole Celeyrette-Pietri, les trois parties dont se compose le poème ne correspondent point à trois moments d'une méditation ni à une organisation narrative quelconque, mais à « une succession de vues parcellaires, liées par l'inflexion du vers », sans qu'intervienne nulle « illusoire cohérence ». Elle conclut par là que « 'Narcisse' est par essence interminable, il doit rester 'Fragments' »²⁵². Le caractère fragmentaire de la composition du poème de *Charmes* s'oppose à l'organisation de l'épisode de Narcisse dans *Les Métamorphoses* où la présence d'un récit plus développé entraîne un agencement plus organique des passages.

Les personnages

La version du mythe de Narcisse chez Ovide contient huit personnages : au premier plan, Narcisse et Écho ; ensuite, Tirésias (qui prédit à Liriopé le trépas de son enfant), l'amant repoussé (qui maudit Narcisse), Némésis (qui châtie le protagoniste) et le reflet (dont les charmes le subjuguent) ; finalement, les Dryades et les Naïades (qui n'apparaissent qu'à la fin de l'épisode afin de pleurer le trépas du héros) ; par contre, Narcisse domine la quasi totalité de « Fragments du Narcisse », sauf pour une seule et brève apparition d'Écho ; au surplus, c'est son discours qui indique la présence d'autres personnages, tant celle du reflet que celle des figures secondaires comme les nymphes, les couples et les dieux.

²⁵² CELEYRETTE-PIETRI Nicole, « Métamorphoses de Narcisse », *La Revue des lettres modernes* ; *Paul Valéry I*, numéros 413-418, Paris : Minard, 1974, p. 9.

Il faut rappeler que cette conclusion de Celeyrette-Pietri diverge de celle de James R. Lawler, comme on peut le voir dans LAWLER James R., *Lecture de Valéry, une étude de « Charmes »*, Paris: P.U.F., 1963, p. 103.

Outre une quantité plus élevée de personnages, la version d'Ovide contient plus de détails concernant leur biographie que celle de Valéry. C'est le cas de Narcisse dont l'histoire chez Ovide est racontée depuis l'étreinte de Céphise avec Liriopé, qui enfante le héros, jusqu'à la mort du Béotien à l'âge de 16 ans, la figure de Narcisse étant nettement dessinée par d'autres détails comme sa description (v. 420-423) et ses habitudes (par exemple, « hunc trepidos agitantem in retia cervos »²⁵³, v. 356). Il en va de même pour Écho. Ovide nous informe que son mal (à savoir, ne pouvoir user de la parole que pour répéter les dernières syllabes des phrases qu'elle entend) découle du châtement infligé par Junon à la nymphe dont les ruses et les propos la distraient pendant que les nymphes prenaient la fuite lorsque la déesse les surprenait auprès de Jupiter ; ensuite, il fait le récit de sa passion malheureuse pour Narcisse et de son affliction après s'être vue repoussée par lui. En revanche, nulle de ces données n'apparaît dans « Fragments du Narcisse », Écho n'étant qu'une voix qui interrompt brièvement le discours du héros. Il en va de même pour Narcisse. Nulle référence n'est faite à des aspects de son passé, et son portrait est assez sommaire : on connaît des données éparses de son allure (ses « longs cils de soie », v. 37; son corps « nu », v. 113; ses « pâles membres de perle » et ses « cheveux soyeux », v. 123), mais aucun renseignement sur ses goûts, ses origines, ses habitudes.

Ce n'est pas seulement le nombre de personnages et la quantité d'informations les concernant qui varient du poème d'Ovide à celui de Valéry ; la nature des rapports entre eux est aussi sensiblement diverse. L'épisode des *Métamorphoses* repose sur une opposition entre, d'une part, Narcisse et, d'autre part, Némésis de concert avec les nymphes (dont Écho) et avec les bergers qui souhaitent se faire aimer par lui. Narcisse dédaignant l'amour qu'on lui offre, les bergers et les nymphes expriment le vœu que le garçon, à l'égal d'eux, tombe en proie aux affres d'une passion méprisée ; Némésis accède à la prière de l'un de ces amants et inspire à Narcisse le désir par lequel il dépérit.

Chez Valéry, les couples qui s'aiment au bord de la fontaine, auxquels Narcisse s'en prend, détiennent la place des soupirants repoussés en tant qu'opposants de Narcisse. N'empêche que cet antagonisme dans « Fragments du Narcisse » est de nature diverse de celui que l'on trouve dans *Les Métamorphoses*. Dans le récit d'Ovide, l'opposition se manifeste sur le plan des actions au moyen de la malédiction de Narcisse lancée par l'un des soupirants malheureux ; en revanche, dans « Fragments du

²⁵³ «il chassait vers ses filets les cerfs apeurés » (ibidem, p. 137).

Narcisse », l'antagonisme entre Narcisse et les couples reste plutôt au niveau symbolique (le protagoniste représentant l'amour de soi et les couples, l'amour d'autrui), nulle action ne l'extériorisant.

Il faut également tenir compte de la place qu'occupent les dieux dans les deux récits. Pour ce faire, il faut examiner brièvement le caractère de Némésis chez les Anciens afin de bien cerner son rôle dans le poème d'Ovide. La déesse, figurée parfois un doigt sur la bouche, l'autre main tenant un frein, incitait à la prudence, à la modération. Fille d'Érèbe et de la Nuit, elle comportait également une composante justicière, en veillant à la punition des erreurs et à l'exécution des règles de la Justice ; c'était elle qui protégeait la fidélité aux serments, qui recevait les vœux secrets, qui ployait les têtes hautaines et qui consolait les amants repoussés.²⁵⁴ En conformité avec ces deux dernières fonctions, elle prend part activement au conflit de Narcisse en le punissant, ce qui fait d'elle l'un des maillons principaux de la chaîne de causes menant Narcisse à sa perdition finale.

Les dieux sont également présents dans « Fragments du Narcisse ». Leur rôle, cependant, est plus discret que celui qu'ils ne jouent chez Ovide. D'abord, leur présence est beaucoup plus timide. Ils ne sont cités que dans les parties I et III: au vers 30, Narcisse s'écrie: « Je suis seul!... Si les Dieux les échos et les ondes/ Et si tant de soupirs permettent qu'on le soit! » (v. 30-31) et, plus tard dans la partie I, son « cœur jette aux échos l'éclat des noms divins » (v. 120) pendant qu'il exhorte son image. Dans la partie III, il prie les dieux de suspendre l'avance du crépuscule (« Formons, toi sur ma lèvre, et moi, dans mon silence,/ Une prière aux dieux qu'émus de tant d'amour/ Sur sa pente de pourpre ils arrêtent le jour!... », v. 277-279) jusqu'à ce que son reflet devienne chair et os et franchisse la barrière qui le sépare de son admirateur (« Sortir tremblant du flanc de la nymphe au cœur froid,/ Et sans quitter mes yeux, sans cesser d'être moi,/ Tendre ta forme fraîche, et cette claire écorce... », v. 286-288). Les divinités sont encore mentionnées en passant pour renvoyer à la surface d'eau qui s'étend entre eux (« Cette tremblante, frêle, et pieuse distance/ Entre moi-même et l'onde, et mon âme, et les dieux!... », v. 296-297); finalement, c'est leur nom que Narcisse appelle en discernant la nuit qui s'approche implacablement (« Dieux! De l'auguste jour, le pâle et tendre reste/ Va des jours consumés joindre le sort funeste », v. 308-309). Dans le premier, dans le deuxième et dans le troisième cas, les divinités ne sont citées que de passage, sans qu'il

²⁵⁴ COMMELIN Pierre, « As Fúrias, ou Eumênides, ou Erinias », *Mitologia grega e romana*, traduito do francês por Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 196-198.

leur soit attribué une fonction définie; dans les deux autres, leur rôle est plus clair, Narcisse se dirigeant à eux pour les supplier d'intervenir sur une réalité naturelle, c'est-à-dire le coucher du soleil.

À la différence de la version d'Ovide, où la prière d'un amant méprisé est exaucée par Némésis, dans celle de Valéry l'appel aux dieux lancé par un humain, Narcisse, demeure sans réponse, le soleil continuant son lent et implacable crépuscule. Ils ne sont qu'une présence distante, suggérée par des événements de la nature tels que le crépuscule dont ils détiennent le contrôle ; il s'agit d'un éloignement qui fait contraste avec le rôle actif que joue la terrible Némésis dans la chute de Narcisse chez Ovide. Les dieux dans le Narcisse de Valéry ne sont responsables de nulle punition du même type que celui infligé à Narcisse par Némésis ; ils y sont présents surtout par le contrôle qu'ils gardent de la nature et par le fait qu'ils ne répondent pas à la supplique du berger. De même, il y a aussi lieu de faire remarquer leur transformation : d'entités d'ordre moral qu'ils sont dans le poème latin, ils deviennent des divinités rattachées plutôt aux phénomènes de la nature.

Le silence des dieux dans « Fragments du Narcisse » pose d'importantes questions d'interprétation. Pourquoi ne répondent-ils pas ? N'existent-ils plus ? Ou bien sont-ils tellement éloignés du monde des hommes que les prières du jeune homme ne leur parviennent point ? Il semble par là que « Fragments du Narcisse » met en place une laïcisation du mythe de Narcisse, nul élément surnaturel ne déterminant le sort du protagoniste.

Tout comme les dieux et l'opposition entre les personnages, la nature du reflet diffère dans les versions d'Ovide et de Valéry. Le héros des *Métamorphoses* s'adresse à son image de la sorte : « Ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est »²⁵⁵ (v. 434), formule qui suggère une correspondance parfaite entre le reflet et l'image du Narcisse réel. En revanche, le Narcisse du poème de Valéry se réfère à l'être qu'il chérit dans la fontaine comme à un « semblable !... Et pourtant plus parfait que [lui]-même, » (v. 122). La similitude entre le Narcisse réel et le Narcisse reflété n'est donc pas totale, celui-ci jouissant aux yeux du premier d'une supériorité flagrante : il est le double « plus parfait que [lui]-même ». Bien loin de combler le désir du protagoniste, cette image de sa propre « perfection possible » (pour reprendre la formule de Levaillant²⁵⁶) ne lui apporte

²⁵⁵ “Cette ombre que tu vois, c'est le reflet de ton image” (ibidem, p. 143).

²⁵⁶ LEVAILLANT Jean, “Note à ‘L’Ange’”, in: VALÉRY Paul, *La Jeune Parque et poèmes en prose*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1974, p. 150.

que du malheur, car elle est d'autant plus charmante que Narcisse sait qu'elle n'est « que lumière » (v. 251) et que « le cristal est son vrai séjour » (v. 90).

Le récit

Les dissemblances entre les deux poèmes concernent aussi le niveau du récit. Commençons par le rapport de Narcisse avec son reflet. Dans *Les Métamorphoses*, Ovide met en relief le moment de la découverte de l'image reflétée sur les eaux de la fontaine par Narcisse et l'étonnement que ressent celui-ci en mirant pour la première fois sa propre merveille (« Adstupet ipse sibi », v. 418)²⁵⁷.

Dans « Fragments du Narcisse », rien de tel. Les quatre premiers vers du poème le montrent assez clairement (v. 1-4):

« Que tu brilles enfin, terme pur de ma course !

« Ce soir, comme d'un cerf, la fuite vers la source
Ne cesse qu'il ne tombe au milieu des roseaux,
Ma soif me vient abattre au bord même des eaux. »

Le mot « enfin », mis en valeur par sa position à la césure de l'alexandrin d'ouverture, est fort évocateur. Il suggère que, avant d'arriver au bord de la fontaine, Narcisse connaissait déjà le but de sa course, c'est-à-dire l'image de son corps harmonieux. Mais, si cela est vrai, sa beauté ne lui était donc pas inconnue et, attendu que c'est le soir qui, en dissipant le jour, soustrait à la vue du héros son image aimée, ne pourrait-on pas croire que ce n'est pas la première fois – et sans doute ne sera-ce pas non plus la dernière – que Narcisse se rend à la source pour y contempler son reflet, les feux du matin qui succèdent à la nuit lui permettant de chérir à chaque jour ses propres appas ? Telle hypothèse semble et possible et probable. Quoi qu'il en soit, il est certain que Valéry, à la différence d'Ovide, ne représente pas Narcisse au moment où se dévoile à lui sa propre perfection ; plutôt, il suggère subtilement qu'il en avait connaissance avant le début de sa course, sans préciser le moment où il l'a découverte.

Les dénouements des deux poèmes divergent aussi sensiblement. Rappelons la conclusion du récit chez Ovide: touché par une passion effrénée pour son propre reflet, Narcisse languit après l'objet de son amour jusqu'à ce que, une fois perdue la rougeur

²⁵⁷ «Il reste en extase devant lui-même » (OVIDE, op. cit., p. 143)

de son teint, une fois évanouie la vigueur de son corps, sa chair se consume et rien ne reste des attraits qui avaient naguère charmé tant de jeunes femmes et de jeunes bergers ; lorsque sa chair disparaît, son âme descend séjourner aux enfers où elle se contemple sans cesse sur les eaux du Styx; quand ses sœurs viennent préparer ses obsèques, elles ne trouvent qu'une fleur jaune à la place de son corps. Le poème de Valéry se termine tout autrement: discernant à l'horizon l'arrivée du soir où son reflet ne tardera point à s'évanouir, Narcisse essaye en pure perte de briser avec un baiser la surface liquide qui le tient à l'écart de l'être qu'il vénère ; pourtant, cette caresse, bien loin de donner à Narcisse les lèvres qu'il désire, ne fait que troubler les eaux de la source; le Narcisse reflété demeure séparé du Narcisse qui le chérit, et cette conclusion suggère (sans toutefois représenter la scène) que les ténèbres finissent par l'engloutir. Tandis que, dans *Les Métamorphoses*, Narcisse s'éteint en désirant sa propre image, c'est le Narcisse reflété qui disparaît dans le poème de Valéry.

Ainsi Valéry établit-t-il un dialogue avec la tradition classique en vouant le reflet, et non Narcisse, à la disparition (contrairement à ce qui arrive dans le poème latin). Cette divergence entre les dénouements trahit des différences plus profondes de signification entre les deux pièces. Le désir impossible qui, chez Ovide, détruit Narcisse par un terrible tourment, par une passion irréfléchie suivie de son annihilation physique (propre au châtement d'un damné qui osa échapper aux lois gardées par Némésis) devient, dans le poème de Valéry, une souffrance en ton mineur, la détresse d'une frustration. Un tel contraste va de pair avec une autre différence, de nature religieuse: le trépas de Narcisse le frappe comme une punition venue du ciel suite à la malédiction prononcée par l'un de ses amants méprisés; il s'agit d'une condamnation pour son dédain de l'amour d'autrui et pour son attachement farouche à sa propre beauté. Le châtement de Narcisse témoigne d'une tendance récurrente chez Ovide : on peut démêler dans de nombreux épisodes des *Métamorphoses* un dessein édifiant et un souci d'exemplarité, les personnages incarnant des vices et leur fin tragique représentant la punition de leurs fautes²⁵⁸.

En revanche, le poème de Valéry procède à une mise en valeur de la résolution acharnée du personnage d'aimer à l'écart d'autrui. Narcisse lui-même en fait l'éloge. Dans la partie II, après avoir fait le procès des couples ayant rendez-vous au bord de la source, êtres déçus par le fléau d'une passion perfide qui, tout en promettant un bonheur

²⁵⁸ D'après l'analyse de POWELL Barry B., op. cit., p. 188.

suprême, ne suscite que des mensonges, des malices et la nostalgie des moments heureux, Narcisse leur oppose son amour de soi :

« Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux
 Que de ma seule essence;
 Tout autre n'a pour moi qu'un coeur mystérieux,
 Tout autre n'est qu'absence.
 Ô mon bien souverain, cher corps, je n'ai que toi!
 Le plus beau des mortels ne peut chérir que soi...
 Douce et dorée, est-il une idole plus sainte,
 De toute une forêt qui se consume, ceinte,
 Et sise dans l'azur vivant par tant d'oiseaux?
 Est-il don plus divin de la faveur des eaux,
 Et d'un jour qui se meurt plus adorable usage
 Que de rendre à mes yeux l'honneur de mon visage?
 Naisse donc entre nous que la lumière unit
 De grâce et de silence un échange infini! » (v . 231-244)

Tandis que les amants apparaissent comme des dupes de la passion, des « fous qui crurent que l'on aime » (v. 198) fondus dans une étreinte répugnante et violente (dont les ébats sont comparés à « un monstre qui se meurt », v. 187, et à la lutte corporelle au vers 185), Narcisse ne conçoit d'usage plus élevé à la lumière du jour que celui de lui donner à connaître « l'honneur de [s]on visage ». Étant donné qu'il est incapable d'étreindre son bien-aimé, Narcisse se figure-t-il affranchi des misères qui découlent de la communion amoureuse ? Il me semble que oui. Car, alors que les amants possèdent ce qu'ils chérissent, mais en contrepartie subissent des peines, Narcisse s'en trouve dégagé précisément du fait que l'étreinte avec l'objet de son désir lui est à jamais interdite. Quoi qu'il en soit, attendu que la voix du narrateur se confond avec celle de Narcisse, il ne surgit à aucun moment dans le poème une mise en cause de la vision flatteuse que le protagoniste entretient de sa passion, ce dont font montre les vers 231 à 242. L'absence d'une vision critique de l'amour de Narcisse de la part du narrateur de « Fragments du Narcisse » diffère de la position tenue par le narrateur ovidien qui, spectateur du drame du personnage, le considère comme *inprudens* et comme *credula* en déplorant de le voir captif d'un amour insensé.

Compte tenu de ces dissemblances, on est en droit de croire que la dimension morale du poème de Valéry se situe aux antipodes de celle des *Métamorphoses*. Dans le texte latin, rappelons-le encore une fois, Narcisse, rebelle à la passion d'autrui, châtié par Némésis pour sa fierté et pour avoir méprisé les cœurs alentour, représente un condamné, une malédiction divine étant à l'origine de la passion qui le fait languir

jusqu'à ce qu'il s'éteigne. Il fait l'objet des admonestations d'un narrateur extérieur au récit qui, tout en gardant de la distance envers l'histoire qu'il relate, plaint son sort et reproche au héros sa passion irraisonnable (ce qui, comme je l'ai avancé ci-dessus, s'accorde avec l'une des tendances dominantes dans *Les Métamorphoses*, à savoir la dimension moralisatrice des épisodes, qui finissent souvent par la punition du protagoniste censé représenter un vice)²⁵⁹.

Chez Valéry, en revanche, nul ton réprobateur de ce type envers Narcisse. Les états d'âme du protagoniste sont rapportés d'après son propre discours, aucune autre voix (que ce soit celle d'un autre personnage, que ce soit celle d'un narrateur extradiégétique) ne venant contredire ses mots ; c'est donc son point de vue qui s'impose à l'ensemble du poème. Le plan divin, maillon fondamental de la chute de Narcisse dans la version latine, n'intervient point dans le sort du personnage afin de le punir. Au contraire, dans le poème de *Charmes*, ce sont les amants ayant rendez-vous au bord de la source, les couples livrés à l'amour de l'autre, qui sont fautifs aux yeux du héros : la jouissance chez eux n'est qu'un leurre ; leur commerce charnel s'assimile pour lui à la violence physique. Ce sont des « fous qui crurent que l'on aime » (v. 198). Comme aucune voix ne s'oppose au point de vue du protagoniste, le regard que porte Narcisse sur l'amour d'autrui demeure incontesté.

Certes, il ne s'ensuit pas que, différemment des couples auxquels il s'en prend, Narcisse trouve dans l'amour pour sa propre image un contentement sans défaut ; tout au long de son monologue, le protagoniste est constamment aux affres devant l'imminence de la dissipation de son reflet. N'empêche que, à ses yeux, quelque impossible et angoissante que soit sa passion, elle apparaît comme plus noble que celle des amants : tandis que ceux-ci « se mêl[ent] et se ment[ent] » (v. 183), son reflet, bien qu'inatteignable, est caractérisé à plusieurs reprises par les attributs de la pureté (v. 1 ; v. 133 et v. 290, par exemple) et représente par là un objet plus digne d'affection que la chair d'autrui, tangible mais porteuse de mensonges et de leurre. Ainsi Valéry déplace-t-il vers les couples le jugement désapprouvateur qui, dans la version latine, revenait à Narcisse : le Narcisse de *Charmes* est un être dégagé de l'amour d'autrui, en cela différent des couples (et, par extension, du reste des hommes ?) qui sont les dupes des charmes spécieux de l'étreinte – délectable, certes, mais affligeante – avec l'autre.

²⁵⁹ POWELL Barry B., op. cit., p. 188.

Une vue d'ensemble des divergences entre l'épisode de Narcisse dans *Les Métamorphoses* et « Fragments du Narcisse »

Pourquoi, dans son approche du mythe de Narcisse, Valéry réinterprète-t-il la valeur du refus de l'amour de l'autre qu'entreprend le héros, en attribuant à Narcisse une position relativement privilégiée par rapport aux amants ? Faute d'une déclaration explicite de Valéry à ce propos, on peut faire appel aux exégèses de « Fragments du Narcisse » avancés par les critiques.

La lecture de Jacques Charpier²⁶⁰ est à ce titre fort instructive. Cet auteur voit dans l'épisode des couples ayant rendez-vous au bord de la source « l'absurde malheur de l'amour des autres en proie aux maléfices du temps, au goût terrible du passé, à cet attrait de l'impossible qui persiste malgré l'échec de notre passion pour quelqu'un qui n'est pas nous »²⁶¹. Comme le suggère l'usage du pronom *nous*, qui attribue à cette phrase une portée générale, la lecture de Charpier donne à croire que les afflictions que, dans la partie II de « Fragments du Narcisse », subissent les soupirants hantés par les revers de la passion et troublés par la nostalgie des moments d'entente sont illustratives d'une caractéristique de la passion qui est valable pour d'autres couples et pour d'autres circonstances que ceux évoqués dans le poème : les infortunes qui frappent souvent ceux qui se livrent à la volonté de communion avec autrui (comme les *maléfices du temps* ou *l'attrait de l'impossible* que cite Charpier). Il y a fort à croire alors que, pour ce critique, les soupirants sont, dans « Fragments du Narcisse », imbus d'une dimension d'exemplarité, leurs mésaventures étant le parangon de la détresse que peut apporter la *passion pour quelqu'un qui n'est pas nous*.

A partir de ces observations de Charpier, il n'est point malaisé de voir que la différence par rapport à la version d'Ovide est à ce sujet remarquable. Dans *Les Métamorphoses*, Némésis sévit contre Narcisse suite à l'imprécation prononcée par l'un des bergers dédaignés par le héros ; autrement dit, la déesse, lorsqu'elle condamne Narcisse, vise à venger la détresse de l'un de ceux qui, parce qu'ils ont désiré Narcisse, s'adonnèrent à la passion d'autrui et qui ne connurent que le dédain. La fonction de Némésis chez Ovide s'accorde donc avec la conception que les Anciens avaient de cette divinité qui, comme je l'ai déjà signalé, était censée briser la fierté des êtres hautains et

²⁶⁰ CHARPIER Jacques, in : idem, *Essai sur Paul Valéry*, Paris : Seghers, 1956, ch. "Le Vertige de Narcisse", p. 149.

²⁶¹ Ibidem, p. 151.

venger les amants méprisés²⁶² ; ainsi la passion pour autrui est-elle conçue comme étant digne de tomber sous la protection d'une déité. Rien de tel n'arrive dans le texte de *Charmes* où à nul moment les dieux n'intercèdent pour défendre les amoureux méprisés et où l'amour pour quelqu'un d'autre que soi-même n'est figuré que sous une lumière fort peu flatteuse, étant conçu comme un « labyrinthe » (v. 218) de tourments toujours réitérés et toujours sans issue : les mensonges, les malices et la nostalgie (v. 194-200).

Retournons à l'exégèse de Charprier. Narcisse regarde de haut la comédie d'erreurs qu'est l'amour des autres : « il s'est interdit cet amour humain »²⁶³, avance ce critique. Pour lui, le héros représente le poète lui-même qui s'écarte de « tout ce qui, différent de lui, pouvait par lui se faire aimer », comme les sensations et les êtres extérieurs. C'est pour cela que Narcisse sait gré aux nymphes (le symbole des réalités sensuelles) de ce qu'elles se tiennent assoupies ; nul objet du monde ne trouble les eaux de la source et ne s'interpose à la contemplation de son reflet, celui-ci représentant, d'après Charprier, « l'esprit exempt de toute impureté – même adorable ». Cependant, cet amour pour son corps séduisant, métaphore du « désir pour sa personne visible »²⁶⁴, ne va pas sans souffrances : le corps dont Narcisse chérit le reflet est harcelé de désirs, et le moi qu'il voit sur les eaux de la source est à la fois « *éphémère*, car nous ne pouvons l'investir qu'un instant » et « *éternel*, puisque, même si nous nous éloignons de lui, il demeure en nous comme l'objet d'un désir inassouvi ». Au lieu de soustraire Narcisse aux affres de la passion d'autrui, l'amour de sa chair lui vaut des peines et des angoisses : « c'est donc encore souffrir que de s'aimer »²⁶⁵, pense Charprier.

Pourtant, continue Charprier, Narcisse ne se détourne pas de son « *inépuisable MOI* »²⁶⁶. Au contraire, il approfondit sa descente intérieure. Il lui faut dépasser l'amour de son corps et s'acharner encore plus en « quête de soi en soi-même », à la recherche du *Moi véritable* que Charprier caractérise comme « infiniment le même, inaltérable, d'une pureté absolue, vivant la plus digne des vies »²⁶⁷. La recherche du *Moi véritable* est, pour ce critique, le moteur de Narcisse ; elle le pousse à passer outre « tous les paliers où son être se situe, trompeusement se fixe », et le héros entreprend par là une

²⁶² COMMELIN Pierre, «As Fúrias, ou Eumênides, ou Erínias», *Mitologia grega e romana*, traduzido do francês por Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 196-198.

²⁶³ CHARPIER Jacques, op. cit., p. 151.

²⁶⁴ Ibidem, p. 149.

²⁶⁵ Ibidem, p. 150.

²⁶⁶ VALÉRY Paul, « Fragments du Narcisse », apud ibidem.

²⁶⁷ CHARPIER Jacques, op. cit., p. 151

suite de « négations successives de lui-même (non ! je ne suis pas ceci, non ! il est impossible que je ne sois que cela, etc...) »²⁶⁸.

On peut dès lors apprécier la distance qui sépare la figure de Narcisse dans l'épisode des *Métamorphoses* et le protagoniste de « Fragments du Narcisse » tel que le conçoit Charprier. Le poème de Valéry offre une image de Narcisse assez différente de celle dressée par Ovide (où, je le rappelle, le Béotien apparaît comme un damné).

Or, comme je l'ai déjà fait observer, nulle punition divine ne frappe le protagoniste du poème de *Charmes*. Au contraire, les déités apparaissent comme des êtres éloignés du drame du personnage et, s'il est bien vrai qu'elles ne viennent point à son secours lorsqu'il leur lance ses appels, apparemment elles ne sont pour rien dans la genèse de l'amour de Narcisse pour son reflet. Alors, d'après la lecture de Charprier, le héros de « Fragments du Narcisse » est quelqu'un qui, à l'écart des souffrances de l'amour de l'autre et aux prises avec les réalités sensuelles qui s'interposent entre lui et son « esprit exempt d'impureté » (comme le veut ce critique), décide d'entreprendre une descente profonde en soi-même dans une démarche qui tient de l'ascèse en ce que le héros doit se soumettre à de nombreux refus (de l'amour d'autrui, des plaisirs des sens, des « paliers où notre être [...] trompeusement se fixe »²⁶⁹, pour reprendre encore une fois une formule de Charprier) en faveur de la promesse d'un bien suprême et infiniment plus désirable que les jouissances immédiates : le *Moi véritable*.

Pourtant, pour Charprier, cet idéal fait aussi problème. Narcisse poursuit sa quête de « cet être [...] qui serait infiniment le même, inaltérable, d'une pureté absolue, vivant la plus digne des vies »²⁷⁰ et, à force de nombreuses « négations successives de lui-même », il en vient à être sur le point de l'embrasser, mais, au lieu de saisir l'image après laquelle il languit, ce qu'il trouve est le néant. Car, d'après Charprier, l'objet qu'il désire « n'a d'égal que la mort » :

« Le vertige d'être se confond avec le désir de non-être. Voici Narcisse parvenu face à face avec le visage de son essence, mais aussi du néant »²⁷¹

Dès lors, il y a lieu de préciser en quoi la passion de Narcisse diffère de celle des couples, car, pas plus que les amants dans leurs transports au bord de la fontaine, Narcisse n'est pas à même de combler sa passion. Au contraire ; selon Charprier, je le

²⁶⁸ Ibidem, p. 151-152.

²⁶⁹ Ibidem, p. 151.

²⁷⁰ Idem, p. 151-152.

²⁷¹ Ibidem, p. 152.

répète, l'objet auquel il aspire est d'emblée inatteignable et, lorsqu'il est sur le point de l'atteindre, ce qu'il découvre, bien loin de l'étreinte avec son *Moi véritable*, est plutôt le néant et la mort. Sur quoi repose donc le sentiment que semble avoir Narcisse de la relative supériorité de son amour par rapport à celui des couples ? Charpier ne répond pas explicitement à cette question, mais son analyse fournit des éléments importants pour ce faire. Il est permis d'inférer que, pour ce critique, ce sentiment de supériorité de la part de Narcisse se fonde sur la nature de l'être qui l'embrase. D'après lui, Narcisse « n'est *curieux* que de sa propre *essence* », c'est-à-dire « de cet être dont le temps ni la mort ne pourront jamais le séparer ». Il s'agit donc d'un « amour de soi stérile, mais qui se forme de lui-même »²⁷², sans qu'il soit besoin de quelqu'un d'autre que Narcisse lui-même pour le réaliser.

On est alors en droit de croire que l'amour de Narcisse serait à ce sujet tout à fait différent de celui des couples, dont la jouissance dépend de la chair d'autrui, dont l'étreinte forme un « monstre qui se meurt », comme le dit le protagoniste (v. 187). C'est sans doute sur cette différence regardant la nature des objets dont sont épris Narcisse et les amants que repose le sentiment de supériorité du Béoïen par rapport à eux. Cela explique pourquoi il désigne l'être qu'il désire avec des termes rattachés à la notion de pureté, à commencer par le vers initial (« Que tu brilles enfin, terme *pur* de ma course ! »²⁷³) : l'étreinte avec le *Moi véritable* permet à Narcisse de se garder intouché de l'union avec le corps de l'autre, union qu'il assimile à la violence (v. 185), à l'abjection (v. 187) et au mensonge (v. 133). Il y a alors fort à penser que le caractère sublime que Narcisse décèle dans sa passion découle de l'impossibilité même d'un contact entre lui et l'image qu'il vénère, contrairement à l'amour des couples qui se soumettent à une étreinte répugnante et trompeuse afin d'apaiser leur désir.

²⁷² Ibidem, p. 151.

²⁷³ C'est moi qui souligne

CONCLUSION

Encore qu'Ovide n'ait pas été le seul auteur de l'Antiquité à coucher l'histoire de Narcisse sur le papier (Conon, mythographe du Ier siècle ap. J.-C., et Pausanias, géographe du IIème siècle ap.-J.C., en laissèrent aussi des versions), il est indéniable que *Les Métamorphoses* occupent une place de choix parmi les textes littéraires portant sur ce mythe. Dans l'ouvrage du poète latin, la légende de Narcisse est amalgamée à celles de Tirésias et d'Écho ; le récit, livré au passé par un narrateur extradiégétique (ce qui établit une distance entre celui-ci et les événements qu'il rapporte), repose sur des repères de temps et d'espace relativement précis, comme l'âge du protagoniste lors de son décès (16 ans) et la Béotie, région où l'histoire se déroule. Narcisse apparaît dans *Les Métamorphoses* comme un condamné, comme un être qui, par la froideur dont il témoigne envers ses soupirants, encourt le courroux divin, ce qui est à l'origine de sa passion insensée pour sa propre image.

Du Moyen-Âge au XIXème siècle (période à laquelle je me suis astreint dans cette étude), nombreux furent les poètes et les écrivains français à se pencher sur Narcisse. D'aucuns des textes littéraires compris dans cette longue période sont assez fidèles à la source latine ; c'est le cas du *Roman de la Rose* et de « La Mort de Narcisse » de Pierre de Ronsard (élégie redevable au texte d'Ovide et dans ses motifs et dans son mouvement général). D'autre part, il n'est point malaisé de trouver en France des poèmes sur Narcisse qui n'ont pas trait à la version latine de ce mythe. Par exemple, Pontus de Tyard semble avoir fondé son « Épigramme de la fontaine de Narcisse » sur une autre source (la version rapportée par Pausanias), et, dans l'œuvre d'autres écrivains français, la figure du Béotien est librement évoquée, sans aucune référence précise au récit d'Ovide (comme dans « L'Homme et son image », poème du « Xème Livre » des *Fables* de La Fontaine, ou dans *Narcisse ou l'amant de lui-même*, comédie de Jean-Jacques Rousseau).

Il y a fort à croire que Paul Valéry partit d'une approche du mythe de Narcisse qui n'était guère redevable ni à Ovide et s'approcha du texte latin. Rappelons brièvement le parcours de la fable du berger Béotien dans la poésie de Valéry afin de saisir ce mouvement.

Narcisse commença à hanter le poète français dès le début de son œuvre. Il est possible de rétablir l'origine de l'intérêt de Valéry à ce mythe dans un entretien avec

André Gide en 1890 au jardin botanique de Montpellier où se trouve un tombeau censé accueillir la dépouille de Narcissa, la fille d'Edward Young ; il découle de cette rencontre trois ébauches d'un sonnet (datées de 1890) où le Béotien expose et ses transports devant son propre reflet et l'angoisse qui l'opprime du fait de ne pouvoir jouir de l'objet de son désir. L'année suivante, Valéry, sur la demande de Pierre Louÿs (qui voulait un poème pour le premier numéro de *La Conque*, revue qu'il dirigeait à l'époque), revint sur ce sonnet et le transforma en un poème plus long composé de tirades irrégulières d'alexandrins. Ainsi vit le jour la première version de « Narcisse parle » qui connut un accueil favorable de la part de la critique. Il est intéressant de faire observer que, de l'aveu de Valéry, ce ne fut qu'après la parution de « Narcisse parle » qu'il lut le Narcisse d'Ovide pour la première (« et sans doute ultime »²⁷⁴, précise-t-il) fois. En sus des trois ébauches du sonnet de jeunesse et de « Narcisse parle », remontent également au début des années 1890 une esquisse d'un poème en prose et le plan d'une « symphonie classique » sur Narcisse, bien qu'on ignore leur date exacte.

« Narcisse parle » subit encore bien des corrections les années suivantes : il fut publié avec des altérations dans l'*Album de vers anciens* en 1920, et sa version définitive ne fut établie qu'en 1927. Pendant cette période, Valéry s'adonna à une nouvelle version du mythe de Narcisse. C'est « Fragments du Narcisse » dont la partie I parut dans la première édition de *Charmes* (1922) et les deux autres sections entre 1922 et 1923 dans *La Nouvelle Revue française* ; elles ne furent réunies que dans l'édition de 1926 de ce recueil. Valéry revint encore à deux reprises sur l'histoire du Béotien : dans « Cantate du Narcisse », libretto composé pour une cantate de même titre composée par Germaine Tailleferre, et dans « L'Ange » (poème en prose dont la première ébauche date de 1921, mais qui n'acquit sa forme définitive qu'en 1945) où, sans citer Narcisse, Valéry fait référence à celui-ci par la peinture qu'il fait d'un ange penché sur son propre reflet, étonné de sa propre image.

Au fil de ces années, le mythe de Narcisse dans la poésie de Valéry subit une transformation graduelle allant de la simplicité narrative (dans les ébauches du sonnet de jeunesse) jusqu'à la relative complexité du récit (dans la « Cantate du Narcisse »). Ces sonnets, on l'a déjà vu, se limitent à l'essentiel de la fable (Narcisse chérissant son

²⁷⁴ VALÉRY Paul apud HYTIER Jean, « Notes à Narcisse parle », in : VALÉRY Paul, *Œuvres*, vol I, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1563.

reflet sur la source) sans la présence d'aucun personnage qui prenne la parole hormis le héros lui-même.

Le passage des sonnets à la dernière version de « Narcisse parle » va de pair avec l'ajout d'aspects qui étaient absents des poèmes de 1890. D'autres figures (comme les nymphes, v. 3, et les dieux, v. 24) sont citées au long du monologue de Narcisse ; la notion de pureté (limitée à la source dans les sonnets) devient l'attribut d'autres objets (comme le silence entourant la source, v. 4, et les gestes du héros, v. 26), et l'on observe l'introduction d'un repère temporel (le crépuscule, v. 47) qui est fondamental dans le poème de l'*Album de vers anciens* du fait que c'est en raison du passage du jour à la nuit que Narcisse perd la vision de sa propre image.

Dans « Fragments du Narcisse », la tendance à donner de la place à d'autres personnages que Narcisse fait des progrès. Valéry introduit des personnages qui étaient absents des poèmes précédents ; ce sont les couples de la partie II auxquels Narcisse s'en prend en opposant son amour irréalisable à leur étreinte dont les plaisirs sont suivis par des souffrances. Les nymphes, présence discrète dans « Narcisse parle », font l'objet d'une longue évocation à la partie I (v. 7-28) et la voix d'Écho (v. 98) en arrive même à se manifester et à interrompre brièvement le monologue du protagoniste (encore que cette interruption soit partielle, car que fait-elle sinon renvoyer les mots de Narcisse à lui-même ?). À l'avenant, les dieux en viennent à occuper une place plus grande dans le poème de *Charmes* : dans la troisième partie, Narcisse leur lance une longue prière (v. 280-289). Pourtant, ils gardent le silence et, à l'instar des autres personnages, n'interviennent pas dans le sort du héros. C'est sans doute en raison du silence des divinités que (tout comme dans « Narcisse parle ») le temps joue un rôle central dans « Fragments » : faute d'autres actants pouvant influencer sur le destin du protagoniste, c'est le coucher du soleil qui entraîne la disparition du reflet de Narcisse suggérée par la fin du poème de *Charmes*.

Dans « Fragments », on assiste encore à l'assimilation de l'idée de pureté au reflet de Narcisse. Elle n'était pas sûre dans « Narcisse parle » : les « bras d'argent » dont le héros qualifie les gestes de « purs » (v. 26) seraient-ils ceux qu'il voit sur l'eau ou les siens propres ? Quoi qu'il en soit, la pureté du reflet ne fait pas de doute (« Entre ce front si pur et ma lourde mémoire », v. 133) dans *Charmes*, ce qui crée une asymétrie entre Narcisse et son image, celle-ci étant décrite par le premier comme « plus parfait[e] » que lui-même. Le pur devient par là une notion centrale dans l'approche de Valéry, car, plutôt qu'à la beauté de son propre corps, c'est à la pureté que le héros

Narcisse aspire en désirant son image. La quête de cet idéal sublime fait contraste à l'amour des couples de la partie II, dupes qu'ils sont de l'union charnelle, et place Narcisse dans une position moralement privilégiée par rapport à eux.

« Cantate de Narcisse » ne marque pas seulement la migration de Narcisse de la poésie vers le théâtre ; elle manifeste également un changement remarquable dans la signification de ce mythe chez Valéry. Les figures secondaires à Narcisse (qui n'étaient que cités par le héros au cours de ses monologues dans les poèmes antérieurs) apparaissent elles-mêmes dans le texte, indépendamment du discours du protagoniste. C'est le cas des nymphes : dans « Narcisse parle » et dans « Fragments », elles ne faisaient que l'objet des interpellations de Narcisse, alors que, dans la « Cantate », leur rôle est beaucoup plus actif ; elles prennent la parole et essaient de vaincre (par les ruses de la Première Nympe) la passion du berger. Il en va de même des dieux : quoiqu'ils soient mentionnés fréquemment dans « Fragments », ils n'agissent pas sur le déroulement du récit dont le dénouement est décidé par le passage du temps (l'arrivée de la nuit). En revanche, dans la « Cantate », leur volonté finalement se manifeste (v. 386) et ils condamnent Narcisse à périr s'il n'abandonne pas l'attachement à son reflet, ce qui conduit au trépas du héros à la fin du récit. L'importance qu'acquièrent ces personnages entraîne une modification dans la conception de la passion narcissique. Certes, à l'instar de « Fragments du Narcisse », elle continue d'être dépeinte dans les termes de la pureté (v. 485-490) ; néanmoins, l'hostilité des dieux et le discours de la Première Nympe véhiculent un point de vue critique envers l'amour de Narcisse : ce n'est plus à la seule vision du personnage que l'on accède, mais aussi à celle des autres actants qui font le procès de son attachement farouche à un être intangible. C'est sans doute à la lueur de cet éreintement de l'amour de soi que l'on peut lire la dernière scène de la « Cantate » pendant laquelle l'arôme de la fleur qu'est devenu Narcisse charme les nymphes : quoique d'une manière indirecte, est-ce que de la sorte ne s'accomplit pas l'étreinte de Narcisse avec l'autre ?

La « Cantate du Narcisse » marque aussi un rapprochement de Valéry à la version d'Ovide (que, comme je l'ai indiqué ci-dessus, il connaissait depuis 1891). « Fragments du Narcisse », on l'a déjà vu, se situe aux antipodes des *Métamorphoses*. Alors que la présence dans le texte latin d'un récit relativement développé organise les passages dans un ordre chronologique, la place modeste dont dispose le récit dans « Fragments du Narcisse » permet une certaine autonomie des morceaux, ce qui confère au poème de *Charmes* une apparence plus fragmentaire. La conception du protagoniste diverge

également dans ces deux poèmes. Tandis que le Narcisse d'Ovide est puni par Némésis d'une passion sans issue pour s'être dérobé à l'amour d'autrui (sur lequel veille cette déesse qui protège les amoureux délaissés), le héros de Valéry figure un être épris de pureté qui, seul, sans aucune divinité qui écoute ses prières ou qui le châtie, regarde de haut les transports et les tourments des amants qui se laissent prendre à la tendresse de l'autre.

La « Cantate » présente des éléments plus proches d'Ovide, car on l'y observe une histoire plus développée que celle de « Fragments », enrichie d'évènements (par exemple, l'agression des nymphes contre Narcisse à la scène IV ou le trépas du héros à la scène VII) et d'oppositions entre les personnages (comme celle entre Narcisse et la Première Nymphe). Au surplus, les dieux s'y manifestent et (à l'égal de ce qui se passe chez Ovide) sévissent contre la passion de Narcisse dont le sort est pareil à celui du héros dans la version latine : le trépas et la transformation de son cadavre en fleur. Dès lors, il se pose une question : l'amour d'autrui dans la « Cantate du Narcisse » serait-il évoqué (comme dans *Les Métamorphoses*) sous une lumière plus favorable que dans « Fragments », attendu que, dans cette pièce, il est protégé par les dieux, comme le laisse entendre la teneur du décret manifestant leur volonté (v. 386) ? Ou bien la faveur que connaît l'amour d'autrui auprès des divinités ne serait-il pas un indice de l'injustice de celles-ci, qui ne perçoivent pas la part de la pureté inhérente à la passion narcissique (v. 484-489) ? Quoi qu'il en soit, la « Cantate » prend fin par un détail original par rapport à la version d'Ovide : l'extase que procure aux nymphes le parfum de la fleur de narcississe. Cependant, ce final n'est pas moins ambigu que le reste de la pièce, car, quoique Valéry suggère par là l'union de Narcisse avec les nymphes, il n'en reste pas moins que celle-ci n'a lieu qu'après le trépas du héros. Par ailleurs, cette conclusion signale-t-elle la défaite de l'amour de soit ? Et s'il en est ainsi, que devient la pureté que Narcisse attribue à cet amour ? Le monde lui serait-il en effet contraire ?

Cette union indirecte de Narcisse avec les nymphes marque la fin du parcours de ce mythe chez Valéry. S'il est bien vrai que le protagoniste de « L'Ange » fait penser à Narcisse par le regard qu'il jette sur son propre reflet, la thématique évoquée par Valéry dans ce poème est toute autre : comme le veut Jean Levaillant, l'ange n'est pas « un être de chair et de désir qui cherche dans son reflet l'image de sa perfection possible » (celui-ci serait Narcisse), mais plutôt le symbole de « la connaissance » infinie, de l'intellect à l'état pur, hanté par « la moindre douleur consciente, [par] la moindre larme

[qui] ramènent l'infini au fini, et [qui] désassemblent ce système qui fait de la connaissance un dehors absolu, au prix d'une méconnaissance infinie du désir »²⁷⁵.

²⁷⁵ LEVAILLANT Jean, op. cit., p. 161.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES LITTÉRAIRES

D'Ovide

OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduit en français par Joseph Chamonard, Paris: Garnier, coll. "Classiques", 1953.

OVIDIUS, *Tristia*, In: BOTTARI Maximiliano (dir.), *Textos de latim*, Porto Alegre: Livraria do Globo, 1943.

De Paul Valéry

VALÉRY Paul, *La Jeune Parque et poèmes en prose*, Paris: Gallimard, coll. « Poésie », 1974.

VALÉRY Paul, *Monsieur Teste*, nouvelle édition, augmentée de fragments inédits, Paris: Gallimard, 1946.

VALÉRY Paul, *Œuvres, vol. I*, Paris: Garnier, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

VALÉRY Paul, *Poésies*, Paris: Gallimard, coll. "Poésie", 2008.

VALÉRY Paul, *Tel Quel*, Paris: Gallimard, coll. "Folio/Essais", 2001.

D'autres auteurs

BERGERAC Cyrano de, *Œuvres comiques, galantes et littéraires*, Paris: A. Delahys, 1858.

LA FONTAINE, *Fables*, Paris: Pocket, coll. « Classiques », 1989.

GIDE André, *Romans, récits et soties, Œuvres Lyriques* Paris: Gallimard: « Bibliothèque de la Pléiade », 1958.

LEIRIS Michel, *L'Âge d'homme*, Paris: Gallimard, coll. « Folio », 2008.

LORRAIN Jean, *L'Ombre ardente*, Paris: E. Fasquelle, 1897. Consulté sur le site: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k81610t> le 14 mars 2009.

LORRIS Guillaume de, MEUN Jean de, *Le Roman de la Rose*, consulté à l'adresse: <http://www.gutenberg.org/files/16816/16816-8.txt> le 13 mars 2009

MALFILÂTRE, *Poésies*, Paris: Théophile Berquet, 1825. Consulté à l'adresse: <http://books.google.com/> le 14 mars 2009.

MONTAUSIER Marquis de (Dir.), *La Guirlande de Julie*, Paris: Imprimerie de Monsieur, 1784

RÉGNIER Henri de, *Jeux rustiques et divins*, Paris : Mercure de France, 1897. Consulté sur le site : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k82569f> le 14 mars 2009 le 14 mars 2009.

RONCARD Pierre de, *Œuvres*, Tome 4, Paris : A. Lemerre, 1887-1896. Consulté à l'adresse : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5424157w> le 13 mars 2009.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, tome cinquième, Paris : Hachette, 1865. Consulté à l'adresse : <http://books.google.com/> le 13 mars 2009.

Sans indication d'auteur, *Narcisse et Dané*, traduit en anglais par Penny Eley, Liverpool: The University of Liverpool Press, coll. "Liverpool Online Serie", 2002. Consulté à l'adresse: <http://www.liv.ac.uk/www/french/LOS/> le 13 mars 2009.

SCÈVE Maurice, *Délie, objet de plus haute vertu*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie ».

ÉTUDES

Sur Ovide

BOYD Barbara Weiden, *Brill's Companion to Ovid*, Leiden; Boston; Köln: Brill, 2002.

BREMMER Jay (Dir.), *Interpretations of Greek Mythology*, London: Routledge, 1990.

CAMERON Alan, *Greek Mythography in the Roman World*, New York: Oxford University Press, 2004, p. 274.

CHAMONARD Joseph, "Introduction". In: OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduit en français par Joseph Chamonard, Paris: Garnier, coll. "Classiques", 1953, p. I-XLI.

CHARPENTIER M., "Préface". In: OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduit du latin par Gros, Paris: Garnier, 1920, p. I-XVI.

DUBARRY-SODINI Christine, « Ovide et son temps », in : OVIDE, *Métamorphoses (I à IV)*, Paris : Hatier, coll. « Lire en V.O. », 1994, p. 3-21.

POWELL Barry P., *A Short Introduction to Classical Myth*, New Jersey: Pearson Education, 2002.

Sans indication d'auteur, *New Larousse Encyclopaedia of Mythology*, New York: Crescent Books, 1987.

Sur Paul Valéry

BELLEMIN-NOËL Jean, « En Marge des premiers 'Narcisse' de Valéry : l'en-jeu et le hors-jeu du texte », in : *Revue d'histoire littéraire de la France*, V-VI, Paris, 1970, p. 975-991.

BELLEMIN-NOËL Jean (Dir.), *Les Critiques de notre temps et Paul Valéry*, Paris : Garnier, coll. « Les Critiques de notre temps », 1971.

CELEYRETTE-PIETRI Nicole, « Métamorphoses de Narcisse », in : *La Revue des lettres modernes ; Paul Valéry I*, numéros 413-418, Paris : Minard, 1974, p. 9-28.

CHARPIER Jacques, *Essai sur Paul Valéry*, Paris : Seghers, 1956.

DÉCAUDIN Michel, « Narcisse : 'Une sorte d'autobiographie poétique' », *L'information littéraire*, mars-avril 1956, p. 49-55.

DUCHESNE-GUILLEMIN Jacques, *Études pour un Paul Valéry*, Neuchâtel : Éditions de la Braconnière, 1964

GATEAU J.-Ch., « Valéry », in : BEAUMARCHAIS J-P, COUTY Daniel, REY Alain, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris : Bordas, 1984, p. 2362.

GUIRAUD Pierre, *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Paris : Librairie C. Klincksieck, 1953.

HENRY Albert, *Langage et poésie chez Paul Valéry*, Paris : Mercure de France, 1952.

HYTIER Jean, *La Poétique de Valéry*, Paris : Armand Colin, 1953.

HYTIER Jean, « Notes à 'Narcisse parle' », in : VALÉRY Paul, *Œuvres, vol I*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1551-1566.

JARRETY Michel, *Valéry devant la littérature*, Paris : P.U.F. coll. « Écrivains », 1991.

LAWLER James R., *Lecture de Valéry, une étude de « Charmes »*, Paris : P.U.F., 1963.

LEVAILLANT Jean, « Note à 'L'Ange' », In VALÉRY Paul, *La Jeune Parque et poèmes en prose*, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1974, p. 159-162.

LEVAILLANT Jean (Dir.), *Écriture et génétique textuelle : Valéry à l'œuvre*, Lille : Presses universitaires de Lille, 1982.

NOULET Émilie, « Valéry, Paul », in : *Encyclopaedia Universalis*, Paris : Encyclopaedia Universalis, 1996, p. 570-574.

PERROS Georges, « Paul Valéry », in : LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Paris: Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1999, p. 2361-2375.

RAYMOND Marcel, *Paul Valéry ou la tentation de l'esprit* : Paris : Zeluck, 1945.

VASSEUR Fabien, *Poésies – La Jeune Parque de Paul Valéry (Essai et Dossier)*, Paris : Gallimard, coll. « Foliothèque », 2006.

D'autres études

BARBIERI Giuseppe, "Lo Sguardo di Narcisso: arte e maladita dopo Leon Battista Alberti", consulté le 13 mars 2009 sur le site: www.formazione.it/cs/files/19/download.aspx, p. 147.

BAUMGARTNER Emmanuèle, « Narcisse à la fontaine : du 'conte' à 'l'exemple' », *Cahiers de recherches médiévales*, 9, 2002, [En ligne], mis en ligne le 05 janvier 2007. URL : <http://crm.revues.org//index70.html>. Consulté le 13 mars 2009.

COHEN Jean, *Structure du langage poétique*, Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1966.

COMMELIN Pierre, *Mitologia grega e romana*, traduzido do francês por Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CROCE Benedetto, *La Poesia*, Bari, 1953.

DAUVOIS Nathalie, « Le traitement du mythe chez Ronsard : un exemple, Narcisse », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, volume 16, numéro 1, Paris : 1983, consulté à l'adresse : www.persee.com le 17 juillet 2010 à 11 hrs.

DAVET Yvonne THIERRY Jean-Jacques, « Notice à 'Traité du Narcisse (Théorie du Symbole)', note 1 », in : GIDE André, *Romans, récits et soties, Œuvres Lyriques* Paris: Gallimard : « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 1457-1462.

FARIA Ernesto, *Dicionário escolar latino-português*, Rio de Janeiro: MEC, 1962.

FAVRE Yves-Alain, "Narcisse", in: BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris : Éditions du Rocher, 1988, p. 1043-1048.

FORTES Luiz Roberto Salinas, « Rousseau, o teatro, a festa, o Narcisso », p. 33, consulté sur le site: http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso/pdf/D17_Rousseau_o_teatro_a_festa_e_Narciso.pdf le 20 janvier 2010.

FRIEDRICH Hugo, *Structures de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris : Denoël/Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1976.

GRAMMONT Maurice, *Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris : Delagrave, 1954

GRAVES Robert, *Los mitos gregos*, parte 1. Traduit de l'anglais en l'espagnol par Luís Echavarrí. Madrid: Alianza, 1985.

JOUBERT Jean-Louis, *La Poésie*, Paris: Armand Collin, 1985.

KIEFT Xavier, "L'Entretien de Burman avec Descartes : un malentendu historico-philosophique », *Klésis-Revue philosophique*, n. 11, (note 1), article consulté le 4 juillet

2009 à 17hrs 56 minutes sur le site http://philosophie-en-ligne.fr/klesis/No_11/2/no11-2-_art3_Kieft.pdf

LEMOS Rodrigo de, *Une Étude du miroir dans Délie*, objet de plus haute vertu, Porto Alegre : UFRGS, Trabalho de Conclusão de Curso defendido no Instituto de Letras sob orientação do Prof. Dr. Robert Ponge, 2006.

MICHAUD Guy, *Message poétique du symbolisme*, Paris : Nizet, 1947.

MICHAUD Guy, “Le Thème du miroir dans le symbolisme français”, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 11, numéro 1, 1959.

MORTIER Roland, HASQUIN Hervé (Dir.), *Études sur le XVIII^e siècle*, volume V, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1978. Consulté sur le site : http://digistore.bib.ulb.ac.be/2009/a036_1978_005_f.pdf le 20 janvier 2010.

Nouveau Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Nouvelle édition remaniée et amplifiée du *Petit Robert* par Paul Robert, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris : Le Robert, 2008, p. 1670.

PEYRE Henri, *Qu'est-ce que le symbolisme?*, Paris: Presses Universitaires de France, 1979, p. 39.

RAYMOND Marcel, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris : José Corti, 1947.

TIEGHEN, Philippe van, *Les Grandes Doctrines littéraires en France*, Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

VERNANT Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET Pierre, *Mito e tragédia na Grécia Antiga.* Traduzido do francês por Ana Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia e Maria da Conceição M. Cavalcante. São Paulo: Perspectiva, col. “Estudos”, 2008,

VIALA A., « Préciosité » In : BEAUMARCHAIS J-P de, COUTY Daniel, REY Alain, *Dictionnaire des littératures de langue française, P-Z*, Paris : Bordas,p. 170-174.