

**NARCISSE CHEZ PAUL VALÉRY ET CHEZ ANDRÉ GIDE :
POÉSIE ET SOLITUDE¹**
**NARCISSUS IN PAUL VALÉRY'S AND ANDRÉ GIDE'S WORKS:
POETRY AND SOLITUDE**

Rodrigo de Oliveira Lemos²

Résumé: *Le mythe de Narcisse est présent aux débuts des œuvres de Paul Valéry et d'André Gide. Nous tâcherons dans cet article de saisir la signification de ce mythe chez ces deux écrivains du XX^{ème} siècle à partir d'une comparaison avec la version du mythe chez Ovide (dans Les Métamorphoses); Narcisse n'est plus l'être fautif, puni pour son orgueil chez Ovide; il devient un symbole de l'attitude poétique chez Gide et chez Valéry. À partir de ce constat, nous aurons l'occasion de discuter sur le statut de l'individu et de son rapport à la société d'après la théorie de la sortie de la religion de Marcel Gauchet, ainsi que sur son importance pour la conception moderne du poète et de l'individu telle qu'elle se reflète dans les versions de Gide et de Valéry du mythe de Narcisse.*

Mots-clé: Narcisse, André Gide, Paul Valéry

Abstract: *The myth of Narcissus is found in both Paul Valéry's and André Gide's early works. This article provides a comparison of the meanings of this myth in the works of these two French writers of the 20th Century and in Ovidius's version of the same myth as it appears in his work The Metamorphoses. Instead of the being worthy of reproach, whose pride is punished, that we see in Ovidius's version, in Valéry's and Gide's texts, Narcissus becomes the symbol of the poetical attitude. In order to understand this, the status of the individual and his relationship to society is discussed according to Marcel Gauchet's theory of the exit from religion, as well as its importance for modern conceptions of the poet and of the individual as they appear in Gide's and Valéry's versions of the myth of Narcissus.*

Keywords: Narcissus, André Gide, Paul Valéry

Au début des années 1890, André Gide (1869-1951) et Paul Valéry (1871-1945), alors au début de leur carrière, se retrouvaient souvent auprès d'un tombeau, lors de leurs déambulations dans le Jardin des Plantes de Montpellier. *Placandis Narcissae manibus* («pour apaiser les mânes de Narcissa»); voilà l'inscription latine que l'on y lisait en guise d'épithaphe (VALÉRY Paul, *apud* HITIER Jean, 1957, p. 1559). D'après une tradition locale, ce serait là le sépulcre de la fille d'Edward Young (le poète de *Nights*), Narcissa,

¹ Article élaboré à partir d'une conférence intitulée: "Le Mythe de Narcisse dans le symbolisme français: Gide et Valéry", présentée le 22 mars 2017 à l'Universidad de Antioquia et à l'Universidad Católica de Oriente, en Colombie.

² Doutor em Letras pela UFRGS. Atualmente é professor adjunto do Departamento de Educação e Humanidades, Francês, na UFCSPA.

décédée avant d'atteindre l'âge adulte ; protestante, elle n'avait pu être inhumée dans le cimetière de la ville. Cette inscription sur le sépulcre de Narcissa servira d'inspiration à des développements que connaîtront l'œuvre poétique de Gide et celle de Valéry, du fait qu'elle renvoya les deux poètes au mythe de Narcisse. Celui-ci surgit chez Gide dès sa première œuvre signée: *Le Traité du Narcisse (Théorie du Symbole)*, essai de 1892 dédié significativement à Paul Valéry et dont l'impact fut immédiat sur quelques poètes et écrivains de la nouvelle génération. Gide rapportera dans son *Journal* l'enthousiasme de Pierre Louÿs pour le texte : «Il dit que c'est là son *Credo*» (GIDE André, *apud* THIERRY Jean-Jacques, 1958, p. 1458); quant à Paul Claudel, il en fait l'éloge dans une lettre à l'auteur: «j'ai trouvé un grand plaisir aussi à étudier votre style, où les mots et les phrases s'assemblent [...] par une sorte d'attraction humide, de circulation secrète qui anime tout l'ouvrage» (CLAUDEL Paul *apud ibidem*).

Valéry subit également l'impact du mythe de Narcisse qui fait à cette époque l'entrée dans sa poésie où il connaît une longue et complexe trajectoire. Il l'accompagne tout au long de sa vie, depuis le premier sonnet consacré à ce thème, en 1890, jusqu'à «L'Ange», poème en prose sur lequel Valéry travailla de 1921 jusqu'en 1945³.

Les versions du mythe de Narcisse chez Valéry et chez Gide se situent dans une importante lignée d'écrivains et de poètes français qui se sont penchés sur la figure du jeune Bétien, une tradition qui remonte au Moyen Âge. À sa source, on retrouve *Les Métamorphoses* d'Ovide auxquelles il est intéressant de retourner afin de bien cerner les modulations sémantiques de la figure de Narcisse chez Gide et Valéry.

Narcisse chez Ovide : l'orgueil condamné

³ Un sonnet fut composé en 1890 dont la première version prête à des discussions critiques. Un poème en prose et le plan d'une «symphonie poétique» datent sans doute de cette époque. C'est ce sonnet de 1890 qui fut développé et 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) 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 dans 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 Bétien 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.

Il serait peu de dire que *Les Métamorphoses* ont été fondamentales pour la présence des mythes grecs dans la littérature occidentale ; notre mémoire des héros et des dieux grecs et latins se confond souvent avec les récits de leurs aventures dans le *magnum opus* ovidien. Il ne saurait en aller différemment du mythe de Narcisse. Plutôt que la version du mythographe grec Conon (contemporain d'Ovide) dans ses *Diegeseis* ou que celle du géographe Pausanias, c'est la variante qu'Ovide offre de ce mythe qui sert 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*, consacré à la Béotie, l'épisode de Narcisse occupe 171 des 12.000 hexamètres de l'ouvrage (v. 339-510)⁴ dans la continuité du récit portant sur le devin Tirésias; en effet, tout l'épisode de Narcisse peut être compris comme une preuve de son pouvoir de vaticination (KEITH Alison, 2002, p. 253).

C'est Tirésias qui 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). Ovide prouvera par son récit que Tirésias dit vrai. Narcisse deviendra un garçon dont la beauté envoûte des jeunes hommes et des jeunes filles, mais ceux-ci se voient repoussés par son orgueil. C'est là un trait fondamental du récit ovidien. Au point de vue narratif, l'épisode se fonde sur le cycle de la faute et de l'expiation, un cycle somme toute familier à la tradition de la tragédie que les Latins avaient connue. Et la faute de Narcisse, sa *hybris*, c'est bien sa froideur, l'orgueil (la *dura superbia*) que son beau corps (sa *tenera forma*) recèle (v. 3.354): «*sed fuit in tenera tam dura superbia forma*» C'est cette *dura superbia* qui poussera Narcisse à rejeter cruellement Écho dans ces termes (3.390-3.392): «*ille fugit fugiensque: 'manus complexibus aufer! / «Ante» ait «emoriar, quam sit tibi copia nostri';/ rettulit illa nihil nisi 'sit tibi copia nostri!'*»⁵.

Car Ovide, en virtuose de la narration, entremêle le récit de Narcisse à celui d'Écho. Ce fait est lourd de conséquences pour la signification du mythe chez Ovide, car le contraste entre Narcisse et Écho n'a pas pu lui passer inaperçu: Écho est la nymphe qui

⁴ Nous nous référons dans cette étude à la version présente sur le site de l'Université Catholique de Louvain, dans une nouvelle traduction annotée de A.-M. Boxus – J. Poucet: <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met00-Intro.html> (consulté le 19 avril 2017 à 23h). Nous situons les citations dans le texte le numéro de chaque vers.

⁵ «Mais lui, il s'enfuit et dans sa fuite dit: 'Enlève tes mains/ qui me serrent! Je mourrai avant que tu ne disposes de moi';/ elle ne put que répondre: 'que tu ne disposes de moi'!». Toutes les traductions des *Métamorphoses* présentes dans ce travail sont issues de la traduction d'A.-M. Boxus et de J. Poucet que nous avons citées ci-dessus.

distrayait Junon par des récits pendant que les maîtresses de Jupiter prenaient la fuite lorsque l'épouse divine les surprenait couchées auprès du dieu; punie par la déesse jalouse en réponse à sa loquacité qui la trompait, elle ne se sert de sa voix que pour répéter, dans une phrase, les derniers mots d'autrui. Sa passion malheureuse pour le garçon entraînera son lent dépérissement et la perte de sa forme humaine.

Narcisse et Écho sont tous les deux pris au piège d'une relation conflictuelle avec ceux qui les entourent; Narcisse se passe de l'autre dans une suffisance absolue, Écho ne fait renvoyer à l'autre que du même. Leur rencontre est l'échec amoureux par excellence. L'une ne peut que tout donner, l'autre ne veut pas recevoir ce qu'elle a à lui abandonner. Ovide exploite ce paradoxe pour en tirer des effets littéraires comme les dialogues entre la nymphe et Narcisse: il ne fait que la fuir, elle est condamnée à ne pouvoir que s'offrir de plus belle, dans un jeu de miroirs.

Le deuxième moment du récit est celui du châtement. Un amant malheureux demande le châtement de Narcisse à Némésis: «*Sic amet ipse licet, sic non potiatur amato!*»⁶ (v. 3.405). La déesse ne manquera point d'y répondre. Le lecteur moderne pourrait avoir l'impression que la faute de Narcisse réside dans son amour propre. Or, lorsque sa froideur provoquait des ravages chez ses soupirants, il ne se connaissait même pas – il ne s'était jamais vu. Narcisse n'était point conscient de sa propre beauté: arrivé au bord de la fontaine où son drame amoureux va se dérouler, il prend la forme qui s'y profile non pas pour la sienne propre, mais plutôt pour celle d'un autre. C'est seulement au long d'un monologue, qui est aussi un triomphe de l'art poétique ovidien, qu'il fait la découverte de soi («*Iste ego sum*», v. 464) et de son impasse non résoluble (v. 465-467): «*Quid faciam? Rogem, anne rogem? Quid deinde rogabo?/ Quod cupio mecum est; inopem me copia fecit./ O utinam a nostro secedere corpore possem!*»⁷.

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, comme l'avait fait Écho à son égard. Écho écoute ses pleurs, elle prête sa voix aux plaintes du garçon. Reçue aux enfers, son âme se contemple sans cesse sur les eaux du Styx, le fleuve qui trempe les domaines de

⁶ «Puisse-t-il tomber amoureux lui-même, et ne pas posséder l'être aimé !».

⁷ «Que faire? Me laisser implorer ou implorer? Que demander, du reste?/ L'objet de mon désir est en moi: ma richesse est aussi mon manque./ Ah ! Que ne puis-je me séparer de mon corps!»

Pluton, et, venues préparer le bûcher funèbre pour leur frère, les Dryades et les Naïades ne trouvent qu'une fleur à la place du corps de Narcisse.

L'épisode de Narcisse n'est pas étranger à une certaine préoccupation morale. Le profil de Narcisse est celui d'un condamné, d'un être dont le comportement fautif entraîne à juste titre la sanction divine. C'est sans doute comme une manifestation de cette punition que l'on peut comprendre la ressemblance du trépas de Narcisse et de 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 sa froide beauté avait causée – tous les deux perdent leurs caractéristiques humaines. N'est-il pas permis de reconnaître là «la machine infernale» qui mène inexorablement de la faute à l'expiation dans les tragédies grecques?

Narcisse chez Gide, figure du détachement

Ce n'est pas au premier chef par rapport au texte ovidien, mais plutôt par rapport à celui de Virgile que Gide situera dès l'épigraphe son *Traité du Narcisse (Théorie du Symbole)*, plus spécialement aux *Bucoliques* (comme c'est aussi le cas dans deux de ses œuvres postérieures, *Paludes* et *Corydon*). Le traité est dédié à Paul Valéry, et l'on voit là non seulement une référence biographique aux rencontres de Montpellier, mais un clin d'œil ironique à cet écrivain qui ne cessera de faire l'éloge des puissances de l'intellect. L'épigraphe «*Nuper me in littore vidi*» («Il y a peu, je me vis dans l'eau») reprend les mots qui sont employés par le berger Corydon, dans la deuxième bucolique de Virgile, dans sa tentative de plier à sa passion l'indifférence d'Alexis, son bien-aimé. Ce Corydon de Virgile est et n'est pas Narcisse; lui aussi découvre sa propre beauté sur l'eau, mais il en fait cadeau à Alexis (qui, lui, fait preuve d'une froideur qui ne va pas sans rappeler celle de Narcisse).

Le texte de Gide est un «traité» dont le dessein est d'établir une «théorie» sur la fonction épistémique du symbole dans l'art. Narcisse y surgit dans la partie initiale et dans la conclusion. Ses libertés par rapport à l'épisode d'Ovide commencent là: «Il n'y a plus de berge ni de source; plus de métamorphose et plus de fleur mirée; – rien que le seul Narcisse, donc, qu'un Narcisse rêveur et s'isolant sur des grisailles» (GIDE André, 1958,

p. 3).

Ce dépouillement du mythe de Narcisse, dépourvu de métamorphose et de fleur mirée, se fait au profit d'une sorte de spiritualisation, d'une sublimation de la passion narcissique, non plus dirigée aux appâts charnels du garçon, mais à cette réalité sublime qu'est son *âme* («Il veut connaître enfin quelle forme a son âme; elle doit être, il sent, excessivement adorable, s'il en juge par ses longs frémissements», *idem*). Narcisse part à la recherche d'un miroir, le 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» (*idem*). Il ne tarde point 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», il sent éclore en lui le rêve du Paradis (*idem*).

Le Traité du Narcisse se construit sur un grand syncrétisme où l'on reconnaît des échos ovidiens, des réminiscences de Platon, des emprunts à la tradition germanique, outre l'incontournable référence vétérotestamentaire, comme si Gide, ne croyant à aucun mythe, croyait à tous⁸. Le Paradis dont il est question dans le traité est un monde idéal platonicien, un paysage d'abstractions, un jardin de l'intellect où les floraisons de l'esprit purifient l'air avec leur parfum supérieur. Ce monde idéal platonicien est à l'opposé du monde sensible, déchu et transitoire, symbolisé par le fleuve du temps. La race humaine se trouve astreinte à ce monde sensible du fait de la faute d'Adam (sans Ève et sans serpent!), qui brisa un rameau d'Yggdrasil (l'Arbre de la tradition germanique qui joue un grand rôle dans le *Götterdämmerung* de Wagner). Pourtant, ces formes sensibles ne sont pas que des ombres sur le mur de la caverne ; «Le Paradis n'est point quelque lointaine Thulé. Il demeure sous l'apparence» (GIDE, *op. cit.*, p. 7); elles sont le moyen d'une révélation du monde idéal dans notre monde.

Il incombe alors au Savant et au Poète de révéler les vestiges de la perfection édénique que les phénomènes, en tant que reflets avilis de la forme pure, recèlent. Le Savant procéderait à cette opération par l'induction, le Poète, par l'intuition symbolique. A

⁸ George Steiner attire l'attention sur la tentative commune à certains écrivains (il pense notamment à Goethe dans le *Second Faust*) de se forger une mythologie personnelle à partir d'un amalgame de références à de mythologies diverses. Ce serait là une réaction à la mort de la mythologie antique comme croyance structurante de la société; nous aurons l'occasion de revenir sur cette idée ultérieurement dans ce travail (STEINER George, 1993, p. 316).

cet effet, le Poète doit surmonter l'orgueil qui empêche la connaissance des formes pures, la tentation du symbole de 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» (*idem*). Il doit éviter la tentation narcissique par le silence, la fuite des choses, l'évasion du temps. Le poète est celui qui «s'enveloppe d'une atmosphère de lumière au-dessus de la multitude affairée» (*ibidem*, p. 10).

C'est cet apprentissage que Narcisse fera à la fin du texte. 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 se doit de ne pas essayer d'avoir ce qu'il chérit. Que lui reste-t-il? La contemplation. Narcisse prend distance de son image et devient un simple spectateur des reflets trompeurs qui coulent sans cesse sur la surface du fleuve du temps. Il se fait figure du détachement.

«Fragments du Narcisse» de Valéry : la recherche de la pureté

Quant à Valéry, nous avons vu qu'il retourna au mythe de Narcisse tout au long de sa vie. «Fragments du Narcisse» (1926)⁹ est peut-être, parmi les nombreux textes que Valéry consacra à ce sujet, celui où son approche est portée le plus loin. Elle bénéficie d'une longue maturation du poète dans les trente ans qui s'écoulèrent depuis les rencontres avec Gide au Jardin des Plantes de Montpellier et les premières ébauches du sonnet de 1890 (voir note 1).

Quelques couches de signification sont déjà présentes dans le sonnet de jeunesse et dans «Narcisse parle» (1921), deux des textes antérieurs à «Fragments du Narcisse». Il en est ainsi de la conscience de la fragilité de l'objet de l'amour narcissique; dans «Fragments du Narcisse», le héros s'exclame à l'égard de son reflet:

*«Mais ne vous flattez pas de le changer d'empire.
Ce cristal est son vrai séjour ;
Les efforts mêmes de l'amour
Ne le sauraient de l'onde extraire qu'il n'expire...»*

⁹ Nous nous référons dans cette étude à la version présente dans VALÉRY Paul, 2008. Nous situerons les citations dans le texte en suivant le numéro des vers.

On voit là un écho de la phrase «*exigua prohibimur aqua*» («une mince couche d'eau nous sépare», v. 450) que Narcisse adresse à son reflet chez Ovide, exprimant la conscience qu'a le héros de ce qu'une barrière à la fois infranchissable et frêle le sépare de ce qui comblerait son désir. La conscience de cette fragilité qui fait que, touché par la moindre feuille (pour ne pas dire ses propres lèvres), le reflet disparaît est d'autant plus angoissante que l'attrait de cet être intouchable est irrésistible (v. 128-136):

*«Qu'as-tu?
Ma plainte même est funeste?...
Le bruit
Du souffle que j'enseigne à tes lèvres, mon double,
Sur la limpide lame a fait courir un trouble!...
Tu trembles!... Mais ces mots que j'expire à genoux
Ne sont pourtant qu'une âme hésitante entre nous,
Entre ce front si pur et ma lourde mémoire...
Je suis si près de toi que je pourrais te boire,
Ô visage!... Ma soif est un esclave nu...»*

La formule est frappante, c'est là un «démon désirable et glacé» (v. 23), qui lui signale le bonheur incomparable de l'autosuffisance dans son inépuisable Moi (v. 141-145):

*«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! »*

La tentation de Narcisse chez Valéry n'est autre que celle de la jouissance physique, mais surtout celle de la découverte d'une perfection de soi impossible à rejoindre (v. 122): «Ô semblable!... Et pourtant plus parfait que moi-même». Voilà l'assimilation de l'attrait charnel à une recherche de l'esprit, à une aspiration intellectuelle d'une perfection, d'une pureté qui ne saurait s'identifier aux figures du monde qui se situent à l'extérieur de la source. C'est ce que traduit la récurrence, dans le poème, du mot «pur», qui est au cœur de la pensée de Valéry; à ce titre, renvoyons à l'observation du critique Albert Henry qui met en garde contre la tentation d'accorder à ce terme toute signification précise; la pureté, pour Valéry, est 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» (HENRY Albert, s/d, p. 155). Dans «Fragments du Narcisse», le protagoniste l'accorde surtout à l'objet de son amour; il est le «terme pur de [s]a course» (v. 1), il est «plus pur que

d'une femme et non formé de fruits...» (v. 290).

Les appâts de Narcisse, quoiqu'intangibles, sont encore préférables aux charmes d'autrui, comme ceux de ces couples qui se rencontrent aux bords de la fontaine: leur «amour passe et périt» (v. 171); ils subissent des «malices» (v. 194) et des «mensonges» (v. 195), le prix à payer pour «une ardente alliance expirée en délices» (v. 193). Une telle *ardente alliance* est elle-même moins séduisante que l'on pourrait le croire ; ce sont deux «grands corps chancelants qui luttent bouche à bouche» (v. 185) et qui forment «un monstre qui se meurt» (v. 183) que ces amants qui «se mêl[ent] et se ment[ent]» (v. 183). Narcisse, hautain, proclame, d'autre part, la supériorité de son attrait pour sa propre «essence» (v. 231-234):

*«Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux
Que de ma seule essence ;
Tout autre n'a pour moi qu'un cœur mystérieux
Tout autre n'est qu'absence.»*

Cela nous donne la clé pour interpréter la distance de Valéry par rapport à Ovide en ce qui concerne le mythe de Narcisse. Dans «Fragments du Narcisse», le drame du personnage est soustrait à l'empire des dieux qui demeurent muets à ses appels dans la partie III du poème. Qui plus est, Narcisse n'est plus une figure d'opprobre, mais un symbole, et son désir n'est plus une concupiscence, mais une recherche d'idéal. Cela est d'autant plus frappant qu'il en va de même chez Gide; Narcisse est d'abord curieux non pas de son corps mais de son âme... Ce changement est dû au fait que Gide et Valéry distinguent dans la solitude de Narcisse le symbole d'une certaine inclinaison de l'âme vers le recueillement et la recherche d'idéalité, en fait d'une *attitude poétique* qui nécessite une prise de distance envers autrui permettant l'instauration d'un nouveau rapport au monde et au langage.

Chez Gide, Narcisse devient poète quand il dépasse sa passion en faveur du détachement. Chez Valéry, c'est aussi l'idée de la poésie, notamment de la poésie pure, qui est indirectement évoquée. Nous avons signalé que l'amour de Narcisse pour l'image inatteignable sur la fontaine symbolise l'aspiration à une pureté étrangère à la nature. Or, dans ses écrits critiques, Valéry conçoit la poésie comme la recherche précisément de cette pureté, d'une beauté détachée de toute figure du monde, de tout sentiment, de tout souci

didactique¹⁰. Il faut alors se demander comment s'est produite cette inversion qui fait du protagoniste d'une faute et d'un châtement dans le récit d'Ovide le symbole d'une disposition, morale aussi bien qu'intellectuelle, envers le monde et le langage.

Cela est d'autant plus surprenant que la tradition concernant Narcisse dans les lettres françaises a pu être fortement moralisatrice, depuis l'apparition du mythe dans la littérature française en 1160, avec *Narcisse et Dané, le lai de Narcisse*. D'une manière générale, les écrivains médiévaux accordent au mythe un sens moralisant, d'*utilitas* (BAUMGARTNER Emanuèle, 2007), d'une mise en garde contre les dangers de l'orgueil et de la passion. Plus tard, dans un autre moment historique où le mythe de Narcisse est souvent associé à des préoccupations morales, le siècle des Lumières revêtit d'un sens moralisant la fable de Narcisse, non pas à partir de la problématique amoureuse, mais des conflits sociaux à l'ordre du jour. Narcisse surgira par exemple dans l'œuvre d'un Rousseau, *Narcisse ou l'amant de lui-même*, comédie de 1742 (ROUSSEAU Jean-Jacques, 1865, p. 100-128), ou dans *Narcisse ou l'isle de Vénus* (1769), poème de Jacques de Malfilâtre (MALFILÂTRE Jacques Clinchamps, 1825, p. 1-98), pour figurer la vanité des coquettes, des muscadins et des petits-mâtres qui voltigent autour de la vieille aristocratie et qui en copient, en les affectant, les mœurs; c'est là toute une critique, morale aussi bien que sociale, des vices de l'Ancien Régime finissant. Dans ces textes du XVIII^{ème} siècle, l'amour de soi de Narcisse n'est plus le châtement, comme chez Ovide, mais la faute elle-même. Il y a donc un contraste entre les Narcisses de Rousseau et de Malfilâtre, symboles de la vanité, avec les Narcisses de Gide et de Valéry, héros de la vie intérieure. Que s'est-il passé entretemps ?

De la société des dieux à la société des individus

Le mythe est bien loin d'être une forme vide que l'on remplit d'un contenu. Son sens se produit dans la relation qu'il entretient avec les faits sociaux et psychologiques qui l'entourent (les idées, la sensibilité, les usages). Dans le cas de Narcisse, le sens de cette

¹⁰ C'est dans des termes qui ne sont pas étrangers à l'opposition entre la pureté et le monde telle qu'elle surgit dans «Fragments du Narcisse» que Valéry caractérise la poésie pure: «c'est une limite du monde qu'une vérité de cette espèce [la poésie pure]; il n'est pas permis de s'y établir. Rien de si pur ne peut coexister avec les conditions de la vie. Nous traversons seulement l'idée de la perfection comme la main impunément tranche la flamme; mais la flamme est inhabitable, et les demeures de la plus haute sérénité sont nécessairement désertes» (VALÉRY Paul, 1957, p. 1275).

forme n'aurait pu passer inchangé par le bouleversement majeur que fut la naissance de l'individu moderne. Il n'est pas notre dessein d'en faire l'histoire dans ces pages. Remarquons tout de même que ce processus fut nommé par Marcel Gauchet la *sortie de la religion*. Qui dit sortie de la religion ne dit pas fin des religions – loin de là. La sortie de la religion correspond à la conversion de la société de l'ordre hétéronome à l'autonomie. Le nom dit tout. L'hétéronomie implique que le *nomos* (la loi) vient d'ailleurs, «d'en haut», qu'il s'impose comme une altérité (*hétéros*) à l'individu auquel il s'adresse. Ainsi, la société impose sa loi à l'individu, mais la loi de la société est elle-même expression d'un ordre transcendant.

La religion dans ce sens, telle que la tient Gauchet, a peu à voir avec notre conception moderne – devrait-on dire autonome? – de la religion, qui la fait dépendre de la croyance individuelle. Il s'agit plutôt d'un mode de structurer la société. Celle-ci reposerait, dans l'ordre hétéronome, sur «la supériorité radicale attribuée au fondement surnaturel de l'ordre présidant à l'existence collective» (GAUCHET Marcel, 2017, p. 183). Une expression de cette supériorité radicale est précisément la domination des dieux sur les hommes qui marque la mythologie de nombreuses sociétés pré-modernes.

Toujours est-il que cette supériorité ne se restreint point à un fait de représentation. Elle a des conséquences sur le corps social qu'elle modèle comme «une chaîne de dépendances hiérarchiques diffusant et répercutant du haut en bas de l'édifice social la dépendance de l'ordre humain envers son fondement divin» (*idem*). Cela du fait que la dignité métaphysique fait pendant à la dignité sociale, la société elle-même étant le miroir même de l'ordre transcendant.

Non seulement l'ordre hétéronome est hiérarchisant; il se fonde sur un principe holiste (Gauchet emprunte cette formule à l'anthropologue Louis Dumont dans sa description de la société indienne traditionnelle). Il serait peu de dire qu'il suppose la primauté du tout sur les parties, du collectif sur l'individu; en fait, la partie et l'individu se fondent si intimement dans le tout qu'ils ne sauraient être sans le tout: «chaque être particulier n'existe et ne se définit que par la communauté à laquelle il appartient et par la place qu'elle lui assigne» (*idem*).

L'ordre religieux se caractérise encore par le traditionalisme. Le fondement surnaturel est antérieur au monde, mais le monde tel qu'il se présente aujourd'hui se trouve

subordonné à ce qu'il fut hier, un avant par définition meilleur car plus proche des origines et des ancêtres, dotés que sont ceux-ci d'un rôle d' «insurpassables modèles» (*ibidem*, p. 184). Les coutumes et les usages établis par les anciens règnent en arbitres de la conduite individuelle. C'est comme cela donc qu'agir moralement, dans l'ordre religieux, c'est agir conformément au plan général, métaphysique, mais aussi qu'agir moralement, c'est agir en accord avec la communauté et avec «la place qu'elle [nous] assigne», en accord avec un modèle prétérit.

Chez Ovide, c'est sur fond d'hétéronomie que la *superbia* de Narcisse est une faute méritant un châtement; dans le sens du mot latin, on repère le préfixe «super-» («au-dessus»), comme si Narcisse, intouchable, se mettait *au-dessus* des mortels dont le sort est de pâtir des douleurs et de jouir des délices de l'amour d'autrui. C'est comme s'il se prenait pour un dieu (*au-dessus* des hommes), rompant par là avec la hiérarchie ontologique hétéronome. C'est à partir de là que l'on peut comprendre son châtement par Némésis, central dans l'épisode; Narcisse brise par son orgueil la chaîne de subordinations entre l'homme et les dieux, il contrarie «la divine nature des choses», comme le dit l'empereur Hadrien chez Marguerite Yourcenar (YOURCENAR Marguerite, 1974, p. 127), et les gardiens de la *divine nature des choses* ne peuvent que sévir.

Faute à l'égard des dieux, mépris envers les hommes. Le poids de la collectivité est omniprésent dans le récit d'Ovide. C'est un porte-parole de cette communauté de pasteurs et de nymphes rejetés qui va appeler Némésis à la vengeance avec la complicité du narrateur qui s'unit à l'opinion générale et qui tient la prière de l'amant rejeté pour «juste» («*iustis*», v. 406). Le ressentiment de la communauté des hommes à l'égard de l'individu qui la refuse ne saurait être qu'impitoyable. Narcisse n'assume pas la place que sa communauté lui *assigne*.

C'est également sur fond d'hétéronomie que l'on peut comprendre pourquoi la passion narcissique est le châtement de Narcisse. Il s'agit bien là d'une fureur, d'une étrange folie (Ovide parle de la *novitas furoris* qui le frappe, v. 350) inspirée par les dieux - *quos Jupiter perdere vult dementat prius* («Jupiter d'abord rend fous ceux qu'il veut perdre»), tel va le proverbe. En quoi consiste ce *furor*? En un amour interdit – l'amour interdit par excellence. Interdit certes par son impossibilité physique de s'accomplir, mais interdit aussi dans le sens qu'on dit que Pyrame et Thysbé vivent un amour interdit: parce

qu'il fuit l'ordre hétéronome – l'ordre social dans le cas des deux amants séparés par un conflit de famille, l'ordre naturel dans le cas de Narcisse. Son *furor* est irraisonnable en ce qu'il contrarie ce fait de la nature (ou de la volonté des dieux, c'est la même chose) qui veut que, pour que la vie se répande et se multiplie, les êtres s'aiment entre eux mutuellement, et non pas qu'ils s'aiment eux-mêmes. Sa folie fait pendant à la faute qu'elle est censée expier (la *superbia* par laquelle Narcisse avait déjà renié l'amour de ses semblables).

Nous sommes bien loin de ce sens ovidien de la faute et du châtement avec le Narcisse de Gide et spécialement avec celui de Valéry, composés qu'ils furent sous le climat intellectuel de la fin du XIXe siècle, sous l'empire de la sortie de la religion à un degré déjà avancé après les convulsions révolutionnaires et les progrès du scientisme. Il serait peu de dire que Narcisse ne se veut pas fonction de la communauté; il se fait un honneur de ne pas l'être; d'où, chez Valéry aussi bien que chez Gide, la mise en valeur de sa solitude, de sa distance envers l'autre. Il se veut fondé sur lui-même. Il incarne la volonté d'autarcie de l'individu autonome (terme auquel tend le processus de sortie de la religion). Gide et Valéry ne portent pas une condamnation à cette volonté. Loin s'en faut, ils y distinguent une affirmation de la valeur de soi contre tout et contre tous, hommes et dieux confondus.

Cette affirmation de la valeur de la position narcissique est relativement ambiguë chez Gide. Son Narcisse, on l'a vu, est une figure du poète et du savant, de l'homme de connaissance en somme, distant de la foule. Le Narcisse de Gide est bien Narcisse par l'importance du regard, par ce sens de l'éblouissement devant des images fuyantes et inatteignables qui se profilent sur la source, aussi et surtout de par sa solitude, condition à son ascèse épistémique. Il n'en demeure pas moins que c'est aussi un Narcisse qui a détourné le regard de son image au profit des autres êtres qui peuplent la surface de la source. C'est là un renoncement, et un renoncement qui ramène Narcisse à la figure du sage antique, qui se détache de son moi en faveur d'une réalité qui le transcende. Narcisse à l'envers en somme, expression paradoxale de la non-préférence de soi sur le monde – encore que cet intérêt ne puisse être cultivé que dans l'isolement et que ce monde qui l'intéresse soit curieusement désert de toute présence humaine; il n'est fait que d'arbres, de

nuages et d'oiseaux¹¹.

La valeur positive du Narcisse de Valéry est bien moins équivoque. L'autre est absence non pas parce qu'il est absent (loin de là, les couples amoureux entourent la source), mais parce que, présent, quelque chose lui manque essentiellement. C'est un refus total que celui de son Narcisse qui préfère pâtir pour sa propre beauté intouchable que de se rabaisser à ce qu'il perçoit comme les revers, payés de plaisirs faciles, de l'amour pour ainsi dire vulgaire. Qui plus est, Valéry prend acte de l'incongruité entre cette conception radicale de l'individualité de Narcisse et la conduite de ses semblables, mais il le fait non pas pour légitimer les sentiments de la tribu comme étant la source d'une justice quelconque, mais pour regretter qu'un idéal aussi absolu que la pureté de l'amour narcissique ne puisse subsister dans un monde déchu – dans la *natura* en somme. À la fin du libretto de la *Cantate du Narcisse* (1938), avant de périr et de se transformer en fleur, Narcisse prend congé du monde dans des termes qui mettent ce même monde en accusation (v. 480-485):

«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...»

Entre lui et la nature (c'est-à-dire les dieux, l'ordre hétéronome, ou bien l'ordre tout court), la partie est jouée. L'acte de condamnation des dieux représente le triomphe de la nature

¹¹ Le thème du dépassement de la position narcissique n'est pas restreint, chez Gide, au *Traité du Narcisse*. Dans *Incidences*, au sujet du classicisme, il pouvait écrire: "Le triomphe de l'individualisme et le triomphe du classicisme se confondent. Or le triomphe de l'individualisme est dans le renoncement à l'individualité. [...] 'Un grand artiste n'a qu'un souci: devenir le plus humain possible, - disons mieux: devenir *banal* -', écrivais-je il y a vingt ans. Et chose admirable, c'est ainsi qu'il devient le plus personnel. Tandis que celui qui fut l'humanité pour lui-même, n'arrive qu'à devenir particulier, bizarre, défectueux....'" (GIDE André, 1924, p. 38). Pourtant, la position narcissique exerce sur lui un attrait qui peut expliquer l'ambiguïté de Gide à l'égard de Narcisse épris de son image telle qu'elle apparaît dans le *Traité*, à la fois figure du poète et sa négation. Claudel a repéré cet attrait de Gide et l'a tourné contre celui qui fut autrefois un ami, dans un entretien à Dominique Arban, en 1947: "Gide est fasciné par les miroirs. Son *Journal* n'est qu'une série de poses devant lui-même. D'abord, quand on se regarde, on prend toujours une pose. Son *Journal* est à ce point de vue un monument d'insincérité". Devant cette charge, Dominique Arban prend la défense de l'absent en rappelant Claudel que "[n]ombreuses pages disent cette inquiétude. Je me souviens d'une phrase, oh, à peu près: 'Si j'ai cessé quelque temps d'écrire ce *Journal*, c'est que le fait d'écrire le rendait moins sincère'" (CLAUDEL, Paul; GIDE, André, 1949, p. 250). Gide reconnaît, selon Arban, la tentation narcissique du *Journal* que Claudel lui reproche, mais, comme le Narcisse du *Traité*, fidèle au renoncement du moi au profit de la vérité, il aurait fini par renoncer, du moins pour quelque temps, à l'entreprise de l'écriture de soi.

qui le dépouille de tout attribut humain et qui le transforme en fleur (385-390):

*«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.»*

Cette défaite devant la nature est, en même temps, une victoire devant ses propres exigences; le héros ne capitule point.

Conclusion : Narcisse poète et la cité des hommes

Pourquoi Narcisse est-il la figure du poète chez Gide et chez Valéry? D'abord, bien sûr, parce que, dans cette société de sortie de la religion, le poète est une figure de l'individu seul par excellence, plongeant dans sa propre âme comme dans le miroir. Pourtant, dans cette société d'individus, les lecteurs sont des individus seuls eux-aussi, et les ponts avec le poète sont coupés. Quel grand poème, dans une telle société, vient-il combler les interstices entre ces étrangers, établir entre poète et lecteur un lien? Quel grand récit des hommes et des dieux peut-il leur assigner une place dans la hiérarchie des êtres? Quelle parole jette-t-elle un pont entre ces monades, sinon celle qui pourvoit aux besoins vitaux et quotidiens du commerce, de la politique, de la distraction¹²?

Cette solitude et cette plongée en soi du poète-Narcisse impliquent donc une rupture du moins partielle d'avec la communauté des hommes. «Narcisse parle» et, tout en parlant, Narcisse est seul avec la parole ; Écho, la seule voix autre que la sienne à interrompre son monologue chez Valéry, ne fait que lui renvoyer du même. Le poète parle, et le poète est seul avec la parole dans une salle vide, dans la quête de donner un sens plus pur aux mots de la tribu.

C'est là peut-être le plus lourd héritage du symbolisme qui marqua les débuts de Gide et de Valéry, mais aussi de toute une génération. C'est d'ailleurs Paul Claudel qui va

¹²George Steiner signale, dans le cas de la poésie dramatique, les difficultés du poète à éveiller l'imagination du public une fois que (après le XVII^{ème} siècle) la mythologie servant autrefois de lien entre ces deux pôles est morte ou plutôt remplacée par le mythe de la raison, peu apte à répondre aux exigences de l'art. (STEINER George, *op. cit.*, p. 315) Ce qui est vrai pour l'art dramatique ne le serait-il pas aussi à l'égard de la poésie lyrique?

dramatiser la solitude de la parole poétique dans le monde moderne lors de la quatrième des *Cinq Grandes Odes*. Dans «La Muse qui est la Grâce» (CLAUDEL Paul, 1957, p. 263-277), la Muse invite le poète à l'enivrement de la parole inspirée, à cette parole qui rompt les attentes de ses semblables ; le poète, lui, essaye en pure perte de refuser cette tentation au profit d'une place assurée parmi les hommes. C'est toute l'impasse de la poésie au XX^{ème} siècle qui trouve une expression dans ce choix impossible entre l'éblouissement solitaire de la parole poétique et son divorce grandissant d'avec la cité des hommes.

RÉFÉRENCES

- BAUMGARTNER, Emanuèle. « Narcisse à la fontaine : du « conte » à « l'exemple » ». *Cahiers de recherches médiévales*, n. 9, 2002, Disponible sur le site. URL : <http://crm.revues.org/index70.html>. Consulté le 20 juillet 2017.
- CLAUDEL, Paul. *Œuvre poétique*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957
- CLAUDEL, Paul ; GIDE André. *Correspondance : 1899-1926*. Paris : Gallimard, 1949.
- GAUCHET Marcel. Pourquoi L'Avènement de la démocratie?. *Le Débat*, Paris, n. 183, p. 182-192, janvier-février 2017.
- GIDE, André. *Romans, Récits et Soties, Œuvres Lyriques*. Paris : Gallimard, coll. "Pléiade", 1958.
- GIDE, André. *Incidences*. Paris: Gallimard, 1924.
- KEITH, Alison. Sources and genres in Ovid's *Metamorphoses* I-V. In: BOYD, Barbara Weiden (Org.). *Brill's Companion to Ovid*. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2002, p. 235-269.
- MALFILÂTRE, Jacques Clinchamps. *Poésies*. Paris : Théophile Berquet, 1825, p. 1-98. Disponible à l'adresse : <http://books.google.com/>. Consulté le 14 mars 2009.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*. Une nouvelle traduction annotée de A.-M. Boxus – J. Poucet. Bruxelles : 2009. Disponible sur : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met00-Intro.html>. Consulté le 19 avril 2017.
- STEINER, George. *La Mort de la tragédie*. Traduit de l'anglais par Rose Celli. Paris: Gallimard, coll. "Folio Essais", 1993.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Œuvres complètes*, tome cinquième. Paris : Hachette, 1865, p. 100-128. Disponible sur le site : <http://books.google.com/>. Consulté le 13 mars 2009.
- VALÉRY, Paul. *Œuvres, vol. I*. Paris : Garnier, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.
- VALÉRY Paul. *Poésies*. Paris: Gallimard, coll. "Poésie", 2008.
- YOURCENAR Marguerite. *Mémoires d'Hadrien* ; suivi de *Carnets de notes de Mémoires d'Hadrien*, présenté par Henriette Levillain. Paris : Gallimard, 1974.