

## Les miroirs de Narcisse

Nicole Piétri

Volume 9, Number 4, novembre 1973

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036557ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036557ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Piétri, N. (1973). Les miroirs de Narcisse. *Études françaises*, 9(4), 323–336.  
<https://doi.org/10.7202/036557ar>

# Notes et documents

## LES MIROIRS DE NARCISSE

*Cur aliquid vidi?* Au commencement fut le *je me vois* : l'œil, la surface réfléchissante et l'image. Il suffit d'un plan d'eau — d'un « abreuvoir » ! — et le voyant devient visible. Cela s'appelle *Narcisse* : à la fontaine, dit la légende, la beauté se mire et s'admire et s'aime à en mourir. Légende trop simple que Valéry ne cessera de transformer. Qu'est-ce qu'un miroir ? un reflet ? un regard ? On peut concevoir mille variations autour de ce qui n'est d'abord qu'un « phénomène d'optique ». Pendant près de cinquante ans<sup>1</sup>, le leitmotiv, doublé par le contrepoint que lui donnent les *Cahiers*, court en se modifiant dans l'œuvre du poète, reflétant plus qu'on ne l'imagine les métamorphoses de l'homme. Sans doute la problématique du reflet est, dans les *Narcisses*, moins pure qu'ailleurs, Valéry l'a plusieurs fois souligné : « Ces fragments du *Narcisse* [...] ne sont faits pour exprimer tout ce que suggère la relation de quelqu'un avec son image<sup>1 bis</sup>. » Si le drame spéculaire excède celui de Narcisse, les poèmes qui s'inscrivent sous ce nom en présentent pourtant, dans leur évolution, des moments essentiels.

1. *Narcisse parle* paraît en 1891, les *Fragments du Narcisse* de 1919 à 1922, la *Cantate du Narcisse* en 1938.

1<sup>bis</sup>. Dédicace à L. van Bogaert, citée par P. Walzer, *la Poésie de Valéry*, Slatkine Reprints, 1966, p. 285.

La tradition impose le miroir d'eau, le désir de soi, à peu près absents des *Cahiers* où la glace dure ne renvoie que le reflet peu attirant d'un « Monsieur », et la tentation mortelle. Celle-ci est curieusement l'élément essentiel, et pourtant finalement refusé, des premiers *Narcisses*. Qu'a donc vu Narcisse au fond de la fontaine? Son visage est en pleurs, son « eau morte » est un « glauque tombeau » sur lequel vient s'inscrire une épitaphe : *Placandis Narcissae manibus* <sup>2</sup>. *Narcisse*, c'est d'abord le nom de la mort, un mot dont la rêverie joue et qui change de genre, le fantôme d'une jeune fille jadis enterrée dans un jardin, figure de toutes les mortes dont l'imagination s'empare. Vision bien en accord avec un certain esthétisme funèbre qui se fait jour dans des lettres de 1891 <sup>3</sup>.

*Faut-il ma vie à ton amour, ô spectre cher* <sup>4</sup> ?

Le regard dans l'eau sombre dit la hantise de la mort bien plus que l'infini d'un rêve inscrit dans la nature <sup>5</sup>. Contemplant son « ... image de fleurs humides couronnée... <sup>6</sup> », Narcisse, frère des « tristes lys », est frère aussi de la triste Ophélie, frère des Ombres féminines qu'envoûte, dans les *Vers anciens*, la fontaine au clair de lune. Sa beauté révélée par l'« eau magicienne » est celle de la « vierge de perle et de gaze nacrée » se penchant vers « les cygnes soyeux <sup>7</sup> » :

*Pâles membres de perle et ces cheveux soyeux* <sup>8</sup>  
*... chair d'adolescent et de princesse douce* <sup>9</sup>.

2. Cf. la conférence *Sur les « Narcisse »*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 1559.

3. Cf. *Correspondance Gide-Valéry*, Paris, Gallimard, 1955, p. 44 et 80.

4. *Œuvres*, t. I, p. 1558. Pour Valéry, bien sûr, un « spectre », c'est ce que l'on voit. Mais le mot a une connotation funèbre que le contexte renforce (fatal, mortel, funestes, larmes, triste...).

5. Le Narcisse de Valéry ne ressemble guère à celui de Bachelard (*L'Eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 32-33). Il participe plutôt de ce que celui-ci appelle le « complexe d'Ophélie » (*ibid.*, p. 109-125).

6. *Narcisse parle*, dans *Œuvres*, t. I, p. 82-83.

7. *Même féerie*, *ibid.*, p. 78.

8. *Fragments du Narcisse*, *ibid.*, p. 125.

9. *Narcisse parle*, I<sup>re</sup> version, *ibid.*, p. 1553.

Narcissus, Narcissa, Ophélie? Ou encore Psyché, « délicieuse ainsi qu'une sépulture sous des roses<sup>10</sup> », dont le beau « sourire funèbre », devenu éternel, resplendira seul et éclairera l'univers? Le reflet d'une « princesse morte » flotte dans les ébauches du poème de la contemplation à la fontaine :

*... me voici parmi les dormants nénuphars  
Comme un noyé d'amour sous l'onde morte et close*<sup>11</sup>

Dans l'eau « où toutes choses mirées paraissent plus parfaites qu'elles-mêmes<sup>12</sup> », l'Image se fait attirante comme un *Fiancé* aux gestes purs, qui devient dans l'*Album* un « délicieux démon, désirable et glacé ».

Mais les Narcisses parfois travestis qui rôdent autour de la vasque mortelle ne cèdent pas à sa fascination. L'« appel vers le mourir et vers le Rêve<sup>13</sup> » disparaît bientôt sous des fleurs.

L'« Ombre » venue songer « sur les bases de marbre »  
*... effeuille infinie une rose neigeuse  
Dont les pétales font des cercles sur les eaux...*<sup>14</sup>

Plus impalpables encore les roses que le premier Narcisse lance à son reflet :

*Ô mes baisers jetés à la calme fontaine,  
Roses vaines que vers mon image lointaine  
Épand sur l'eau ma main...*<sup>15</sup>

Le même geste, dans *Narcisse parle*, devient un rite funèbre, souvenir de la rêverie première et des mânes de Narcissa.

*... Effeuille aux mânes du défunt  
Sur ce glauque tombeau la funéraire rose.*

10. *Le Sourire funèbre*, poème en prose inédit, daté de 1892, rêve à la mort de « Psyché » (nom parfois donné à Mme de R...) en des termes qui évoquent à la fois Narcisse et Narcissa. Une ébauche de « symphonie pastorale » sur Narcisse (*Œuvres*, t. I, p. 1586) est surtitrée *le Sourire funèbre*.

11. Brouillons de *Narcisse parle*.

12. *Louanges de l'eau*, dans *Œuvres*, t. I, p. 202.

13. *Œuvres*, t. I, p. 1590.

14. *Féerie*, *ibid.*, p. 78. Ce poème, plusieurs fois repris, comme *Narcisse*, a avec lui une parenté évidente.

15. Ébauche de *Narcisse parle*, *ibid.*, p. 1556.

*Sois, ma lèvre, la rose effeuillant son baiser  
Pour que le spectre dorme en son rêve apaisé.*

Jet de fleurs, offrandes conjurant le spectre, masquent le jet de pierres d'un Narcisse secret. Sur le miroir troublé, brisé, apparaissent les anamorphoses : « Il brisera le miroir d'un jet de pierre et ... des ondes! cycles [...] Au fait de s'être vu plus formose succède celui de se voir en ondes circulaires <sup>16</sup>. »

Le Narcisse miré se déforme sur ces « ondes », se multiplie, se désagrège. Par ce geste « qui brise un calme d'eau fatal », par le jeu de la flûte, triomphe du souffle qui ride le cristal, par la brume du soir qui voile le miroir <sup>17</sup>, c'est l'image spéculaire — le *Fiancé* — qui est voué à une disparition mortelle où s'inverse la fin traditionnelle que Valéry refusera jusqu'en 1938 : « Adieu, Narcisse ... Meurs ! Voici le crépuscule <sup>18</sup>. » La voix demeure, portée à la puissance de la musique, cependant que le reflet s'éteint insensiblement dans un miroir qui s'abolit. Dans le décor et avec les accessoires liés au thème, c'est l'habituelle réaction valéryenne; le recul, le refus de la captation par l'image. Ce qui, sous le même titre *Narcisse parle*, s'inscrit plus brutalement dans les *Cahiers* :

*Qui pourrait supporter son image [...]  
Qui pourrait soutenir un Double ? [...]  
(XV-280)<sup>19</sup>*

Ce dénouement, dans les *Fragments du Narcisse*, se présente d'une façon plus nuancée, comme le montre la distance entre l'affirmation initiale : « Je ne troublerai pas l'onde mystérieuse » et le baiser destructeur de la fin, signe de l'« insaisissable amour » qui « Passe, et dans un frisson, brise Narcisse, et fuit... » La fascination par le double et la tentation d'une chute mortelle essaient parfois de se faire jour :

16. Texte inédit, sans doute contemporain de *Narcisse parle*.

17. La « symphonie pastorale » (cf. note 10) devait s'achever par un « chant funèbre » sur ce thème rituel : « Voilez les miroirs! ».

18. *Narcisse parle*, dans *Œuvres*, t. I, p. 83.

19. Les références renvoient aux tomes et aux pages de l'édition des *Cahiers* par le C.N.R.S., Paris.

*L'âme, jusqu'à périr, s'y penche pour un Dieu  
Qu'elle demande à l'onde...*

*Penche-toi... Baise-toi. Tremble de tout ton être !*

La mort, pourtant, ne devait apparaître que comme une image inverse pour clore le poème de l'être qui se mire. Tel est du moins le « final », destiné au Narcisse de *Charmes*, qui s'esquisse en 1927 dans une note des *Cahiers* : « La nuit dissipe le Narcisse — il ne voit plus ses mains ni son image... Il n'est plus que ses forces et sa pensée. Ce n'est point la mort, mais le symétrique de la mort, son *reflet* car l'âme est *présente*, le corps *absent* » (XII-282). Au-delà de l'intention esthétique, qui préside à l'évidence à ce jeu de reflets, on devine dans cet effacement une litote traduisant le refus d'un visage beau, mais déterminé. Narcisse, parfois, bondit dans la fontaine comme pour briser plus énergiquement son image. « Il trouble le miroir par le bond de sa fin » (III-854), tel le poète mallarméen rêvant d'« enfoncer le cristal<sup>20</sup> » avec l'espoir de « renaître / Autre...<sup>21</sup> »

Et sans doute, dans le poème, on peut être tenté de lire à la lettre les mots « brise Narcisse » où l'agressivité se dissimule à peine. Elle ouvre la voie à un autre projet de final (XXV-115) : « Narcisse, final. Fureur du Narcisse contre son image. Tu n'es que cela ! Quelqu'un ! Un « semblable » ! Même ta beauté n'est que partie. » Dirigée ici contre le seul reflet, la fureur destructrice s'en prend, dans la *Cantate*, à Narcisse lui-même. Pour l'incarner, Valéry emprunte au mythe d'Orphée des nymphes déchainées qui exécutent autour de leur victime la « danse des coups » :

*Tu pleureras*

*Tu saigneras !*

*Chacune son lambeau ! ...*

*Frappe, griffe, cogne ! ... Et tords et mords et crache,*

*Fouette, cingle, pince ! ... Entame, écorche, arrache...*

20. Mallarmé, *les Fenêtres*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 33.

21. *Le Pitre châtié*, *ibid.*, p. 31.

Ces nymphes venues d'un autre dénouement ne sont ici que le déguisement d'une pulsion agressive, la passivité et la complicité surprenantes prêtées à Narcisse le prouvent bien :

*Eh bien, de mon cher corps, j'aime jusqu'aux blessures.*

Contraire à la tradition qui préservait intacte la beauté, cette nouvelle altération du mythe laisse entrevoir un Narcisse battu à mort, démembré, disloqué. Si Valéry esquive finalement cette fin pour rejoindre les données légendaires, cette scène étonnante semble pourtant la libre expression de ce qui, depuis bien longtemps, se disait en sourdine. En 1938, ce n'est plus, comme en 1891, le miroir ou l'image, mais le corps qui est en miettes :

*... la fontaine mire un horrible Narcisse  
Défiguré.*

Défiguré, mais non désespéré. Cette vision d'un Narcisse en lambeaux est peut-être plus proche de la vérité de l'être que la rencontre d'une forme finie, fût-elle parfaite, en laquelle Valéry a toujours refusé de se reconnaître.

Ainsi transformé, même dans la *Cantate* qui en donne la version la plus fidèle, le mythe recueille des préoccupations valéryennes plus qu'il n'y paraissait de prime abord. On le voit plus nettement encore quand on observe que s'opèrent, dans les années 1921-1922, un renversement des thèmes et un changement dans la problématique. Du *Narcisse*, *Charmes* ne livre que des *membra disjecta*. Réunis seulement en 1926<sup>22</sup>, les trois *Fragments* ne forment pas un ensemble cohérent. Le Narcisse des *Vers anciens* et celui de la *Cantate* s'y confrontent comme l'être et son reflet. Au miroir de la fontaine, le premier cherche son âme, et c'est son corps que l'autre y trouve. Reprenant plusieurs passages de *Narcisse parle*, le *Fragment I*, paru en 1919,

22. Le *Fragment I*, paru en 1919 dans la *Revue de Paris*, figure seul dans l'édition de *Charmes* de 1922, où les vers 85 à 110 sont complètement inédits. Les *Fragments II* et *III* paraissent en 1922, l'un dans le *Divan*, l'autre dans la *Nouvelle Revue française*. Ils sont réunis dans l'édition de *Charmes* de 1926.

répète et amplifie le thème du *Fiancé* divin. L'irrésistible attrait et l'inéluctable différence s'y disent tour à tour :

*Ô semblable!... Et pourtant plus parfait que moi-même,  
Éphémère immortel...  
[...]  
... nulle amie ne m'attire  
Comme tu fais sur l'onde, inépuisable Moi!*

Dans l'eau magique, les yeux ne trouvent plus, comme jadis, une image couronnée de fleurs, mais, plus étrangement

*Les yeux mêmes et noirs de leur âme étonnée !*

Dès lors, une autre dimension s'ouvre à la contemplation. La découverte des yeux où se lit l'activité de l'esprit est le mystère de la rencontre spéculaire : « Se mirer, c'est affronter l'être et sa fonction. L'œil étonne le voir » (IV-135). L'autre n'est plus spectre / spectacle : il voit, et Narcisse subit son regard inverse, « L'origine a un point symétrique [...]. Quel est celui-ci ? qui fait voir ce qui voit » (VIII-241). L'homme penché vers l'onde ressemble tout à coup à l'Ouroboros<sup>23</sup>. Mais le poème, écartant l'aporie des *Cahiers*, se borne à évoquer sur la fontaine quelque reflet de l'« âme ». Ce moment d'extraordinaire proximité où la pensée et les émotions ressenties s'inscrivent dans l'œil de la forme mirée est le point extrême de la tentation narcissique. L'expression la plus pure du vertige spéculaire, il faut la chercher dans ce *Fragment* sous sa forme de 1919. Une contemplation dont les larmes sont presque absentes, nul dénouement : il n'y a plus que l'onde, lieu d'une précieuse unité — « Heureux vos corps fondus, Eaux planes et profondes<sup>24</sup>! » — et un Narcisse éperdu qui, par la méditation du reflet, croit découvrir sa vérité que pourrait circonscrire un mot : *Moi!*

23. Il y a dans l'expérience de Narcisse « qui est quelqu'un et ce qui voit ce quelqu'un [...] donc est une simple possibilité de sa faculté de voir » (XXVI-300) une « impossibilité topologique » analogue à celle du serpent qui dévore sa queue.

24. Vers sur lequel commence le *Fragment I* dans l'édition de 1919.



En 1920, dans la vie secrète de Valéry, a lieu un « événement formidable » : « quelque chose d'immense, d'illimité, d'incommensurable » (VIII-762). Le destin de Narcisse n'est-il pas la métamorphose ? Il a pris un instant le visage d'Adonis, et trouvé un autre miroir : « Un couple, au plus haut période de son bonheur, compose une sorte d'écho, ou — ce qui revient au même — un assemblage de miroirs parallèles, — Baudelaire disait : jumeaux<sup>25</sup> ». Il a rencontré « son pareil », la « forme femelle » de son étrange nature. « L'esprit, l'âme et la chair ont été une fois divinement accordés » (VIII-371). La fontaine ne mirera jamais plus l'être d'antan<sup>26</sup>. Quand il y court à nouveau en 1921, Narcisse-Ange y voit un homme en larmes, pleurant un chagrin vécu, « un enfer de regrets et d'amertume » (VIII-371). Cette tristesse infinie dont la cause est alors trop évidente fait, en 1922, glisser un instant sur la fontaine l'ombre des « amants détachés ». Opposée au reflet de ce couple encore trop présent, dont le souvenir rend l'âme « furieuse », l'affirmation de l'amour de soi résonne comme une dénégation :

*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.*

Entre les trois *Fragments*, Valéry a sans doute cherché à établir une unité de ton. Mais la crise de 1921 a marqué un bouleversement trop profond pour que le poème du *Moi*, qui est aussi celui de l'*Égo*<sup>27</sup>, n'en porte pas la trace.

25. *Au sujet d'Adonis, Œuvres*, t. I, p. 485. Adonis, au début du poème (cité par Valéry), rêvant au bord d'un ruisseau « ... ne voit presque pas l'onde qu'il considère ». *Au sujet d'Adonis* fut écrit en 1920 à La Graulet, chez Catherine Pozzi.

26. Les notes des *Cahiers* de 1921-1922 (VIII, *passim*), attestent le lien étroit entre le thème narcissique et la crise affective de l'époque. On rapprochera du texte cité (VIII-371) cette transposition « narcissique » : « Chez lui Narcisse, l'esprit, le cœur, la chair sont liés plus que tout autre » (VIII-450). Ce lien est plus évident encore dans l'*Ange*.

27. Le sigle *Ego* désigne dans les *Cahiers* les notes personnelles. On remarquera que les apparitions de Narcisse sont en liaison avec les crises de l'*Ego*. *Narcisse parle* paraît à l'époque de Mme de R..., les *Fragments II* et *III* lors de la crise avec Catherine Pozzi, la *Cantate* du Narcisse est dédiée à Jean Voilier.

Le croquis d'un profil et diverses notes, en marge du passage consacré aux « amants » dans des brouillons de 1921-1922, montrent comment le texte recueille l'écho des événements de la vie.

Mais il s'agit moins ici de chercher le lien entre le vécu et le drame spéculaire que de voir que celui-ci change alors — littéralement — de sens. La traditionnelle tentation narcissique s'y inverse, ce que dit sans commentaires une note de cette époque : « Le Narcisse sort de la fontaine » (VIII-702). Ce n'est plus l'image qui attire à elle l'homme qui se penche. Le désir appelle une magie plus puissante qui, par les efforts de l'amour, pourrait « de l'onde extraire <sup>28</sup> » le captif. Le regard ne se satisfait plus de contempler sa « forme obéissante », figée et symétrique. Narcisse l'imagine animé de mouvements autonomes, doué de la parole, capable de combler le besoin de toucher et d'entendre que la rencontre au miroir laisse éternellement déçu :

*... ose enfin me répondre...*

*... que tu vives et veuilles [...]*

*Près de moi, mon amour, choisir un lit de feuilles*

*Sortir tremblant du sein de la nymphe au cœur froid [...]*

*Oh ! te saisir enfin...*

Il rêve d'une union qui se consomme avec un double sauvé des eaux :

*Qu'ils sont doux les périls que nous pourrions choisir ! [...]*

*Nos mains s'entremêler, nos maux s'entre-détruire,*

*Nos silences longtemps de leurs songes s'instruire <sup>29</sup>.*

Double trop charnel, double non pareil, dont la *Cantate* dévoile l'imposture, quand le charme de l'appel — « PARLE [...] OSE... » — semble enfin agir :

28. « *Les efforts mêmes de l'amour*

*Ne le sauraient de l'onde extraire qu'il n'expire. »*

Ces vers, ébauchés en 1921, apparaissent pour la première fois dans le *Fragment I* en 1922 (*Charmes*); ils indiquent la captation symétrique, mais identiquement mortelle, de la captation spéculaire. Le *Fragment III* au contraire (voir plus loin), évoque une union dans la vie.

29. Ce langage appartient au registre de l'amour plus qu'à la rhétorique narcissique.

*Ô vierge événement, miraculeux éveil,  
Viens... TOI. Viens te chérir aux bras de ton pareil...*

Cet autre dont le nom ici est toi, reflet sonore de moi à peine déformé comme l'image dans le miroir, apparaît dans son irréfutable différence : « Non pareille, Narcisse...<sup>30</sup> ». On voit dans la *Cantate*, plus nettement que dans les *Fragments*, s'affirmer la déception devant l'échec d'une rencontre où le double serait « à la fois ce que je suis et ce qui me manque » (VIII-501). Pour qui a cru avoir trouvé, la désillusion est intolérable : « D'où d'immenses peines quand l'erreur se dessine » (XXIV-374).

Le retour à la fontaine prend dès lors valeur d'un rite apotropaïque, ultime recours contre les effets dissolvants d'une crise qui semble reproduire le désarroi destructeur de 1891 : « J'ai été fait pour me déchirer » (VIII-797). Il s'agit de restaurer un « Moi » ravagé par une « énergie déchaînée » qui s'en prend inexplicablement à un « corps musculaire » dont elle passe les forces (VIII-467). Cette guerre intime qui se livre dans l'organisme — « Le cœur se serre, la gorge se dessèche, le souffle est suspendu » (VIII-495) —, les retrouvailles au miroir tentent de l'apaiser. Dans le poème, l'invocation au corps succède à la description des amants, atteints d'un « mal de l'âme » qui déchire la chair. Narcisse cherche désormais dans l'eau non un Dieu, mais un corps, comme une image salvatrice en laquelle se referait l'unité :

*Ô mon bien souverain, cher corps, je n'ai que toi !*

C'est, paradoxalement, par ce « mortel » que l'« immortel » est au monde : le corps est le seul lien du moi avec la vie.

*... Toi seul, ô mon corps, mon cher corps,  
Je t'aime, unique objet qui me défends des morts !*

Aussi, la scène spéculaire, là encore inversée, cherche-t-elle son issue vers la vie. Les ébauches le montrent plus nette-

30. « L'être qui sort de l'eau est un reflet qui se matérialise », écrit Bachelard (*op. cit.*, p. 49). Si l'apparition de la nymphe rappelle certains rêves d'émergence (*Celle qui sort de l'onde*, dans *Œuvres*, t. I, p. 1541), l'illusion en est ici bien vite dénoncée.

ment encore : le leitmotiv « brise Narcisse » s'y transforme en « Brise le charme, échappe à ce pâle cristal », et un vœu de deux mots : « *Sortir vivant* », résume le renversement qui s'est opéré. Ce désir, dans le *Fragment III* se traduit par une prière adressée aux dieux :

*Faites, Maîtres heureux, Pères des justes fraudes, [...]*  
*... que tu vives...*

Reprenant le même mouvement, la *Cantate* met en scène un Narcisse qui ne reconnaît d'autre dieu que lui-même :

*Cher CORPS [...]*  
*OSE... Ne suis-je point le dieu plein de tendresse,*  
*L'Esprit qui voit répondre à ses secrets transports*  
*Un corps parfait qu'il choisit pour son corps ?*  
*Où, bel enfant que mon regard caresse,*  
*ÂME je suis, ta puissance maîtresse...*

L'ÂME maintenant veut racheter l'arbitraire, le hasard, si souvent ressenti comme insupportable, d'être liée à une forme déterminée et finie, par un *choix* qui s'achèverait sur l'assomption d'un CORPS glorieux. Le drame de Narcisse prendrait fin ainsi dans un triomphe symbolique sur la mort : l'union de l'âme et du corps — de l'être et de son double spéculaire — dans un instant d'éternité où le temps semble s'être arrêté<sup>31</sup>.

Mais cette tentative d'unité dans la vie et la lumière échoue. L'anti-Narcisse qui fascine, attire à lui et fait vivre son reflet, n'est que le rêve ou le leurre d'un instant, comme put l'être l'union parfaite, l'échange infini avec l'autre qui fut de chair. La tentation repoussée de l'amour offert par la nymphe est comme un ultime écho de l'épisode des amants. Entre le moi et l'autre, la distance est infranchissable, et le miroir semble demeurer le signe de la division, que le Corps s'y voie Âme, ou l'Âme, Corps. Ne livrant ni l'Un ni le Même, il est aussi le lieu de l'impossible permanence. À la limite, il s'abolit, et avec

31. A la même époque, Eupalinos célèbre dans sa prière la réconciliation de l'âme et du corps dans une œuvre qui soit fille de tous deux. C'est une autre forme de l'« échange infini » de l'union parfaite que Narcisse recherche entre soi-même et soi après l'échec d'une vraie relation avec l'autre.

lui l'image, dans la nuit où s'achèvent les trois *Narcisses*. Le déroulement temporel de la *Cantate* paraît nous reconduire au final que *Charmes* empruntait aux vers anciens :

*Ton bien-aimé s'éteint sous les rameaux funèbres.*

Mais Narcisse, cette fois, ne reste plus seul auprès de la fontaine morte, regard immense et ne rencontrant rien. Dans cette pièce, la seule que Valéry mène à son terme, il arrive enfin « ... à l'extrémité de [son] sort précieux ». La métamorphose en fleur, conforme à la tradition, est une donnée vite estompée. Elle n'est que le nom d'un décret mortel, qui semble exaucer un vœu profond<sup>32</sup> :

*Les sombres Maîtres de l'Azur  
Ont voulu que Narcisse meure.*

Narcisse touche à l'instant suprême où un sacrifice exemplaire ferme par une mort voulue le cercle de l'exemplaire amour. « *TO GO TO THE LAST POINT* », écrivait Valéry en 1897 dans le cahier *Tabulae meae tentationum* (I-202). Tentation à laquelle fait écho une note de 1940 : « *Égo*. En somme — je cherchais à me posséder — Et voilà mon mythe... à me posséder pour me détruire — je veux dire pour être une fois pour toutes. [*Δαιμονια Ναρκισσος* Testis] » (XXIII-289). L'explicite référence à Narcisse invite à y chercher le sens du dénouement de la *Cantate*. Devenu la figure idéale de l'accord de soi-même à soi, de son désir avec sa forme, Narcisse contemple dans la fontaine son accomplissement :

*J'aime ce que je suis. Je suis celui que j'aime.*

À ce point du drame, le miroir devient soudain l'instrument de l'unification et de l'achèvement, et non plus celui de la distance. Le destin du héros se scelle dans cette formule qui se referme sur elle-même. La mort, une mort parfaite, y est inscrite. D'où la sérénité de ce final, fort différent de la scène de laceration. L'âme et le corps parviennent à s'unir, mais c'est pour disparaître, dans ce

32. Entendant proférer la loi mortelle, Narcisse affirme : « Ce destin ne sera des pires », vers qui fait écho — écho inverse — au « Pire destin... » de *Charmes*.

moment d'« une fois pour toutes » où la fin du temps tient lieu de l'éternité.

*Adieu, mon Âme, il faut que l'on s'endorme :*

*Le temps finit [...]*

*Et vous, Beau Corps, claire Idole de l'Onde,*

*Voici pour vous le dernier jour du monde.*

Ce Narcisse au « sourire pur » qui s'épouse dans la mort a un reflet inverse : l'Ange<sup>33</sup> en larmes qui prolonge dans l'éternité le drame spéculaire, et se confronte sans fin à l'irréparable faille de l'être. « On eût dit qu'il eût pu s'évanouir<sup>34</sup> », mais Narcisse seul s'abolit devant la fontaine, et rend le miroir à l'infini des possibles. Cependant Valéry ne s'arrête pas au miroir vide, à l'image nulle. « Un astre qui s'y mire est seul à trahir l'Onde. » C'est à cette fin, un moment pour le *Narcisse* de *Charmes* — « Tout le ciel étoilé reflété par l'eau ténébreuse » — que la *Cantate* aboutit. Cette ultime transformation de l'image est comme la figure d'une métamorphose sidérale de Narcisse : après l'évanouissement de l'être, subsiste le cosmos spirituel, parfait « diadème<sup>35</sup> » d'idées virtuelles qui peut se résumer dans le point abstrait de son centre, comme tout le ciel dans un bassin.

Le plan d'eau, sans doute, limite le problème spéculaire à la dualité de l'être et du reflet. Traitant comme trois variables l'œil, l'image et la surface réfléchissante, remplaçant le miroir par une structure optique complexe ou armant l'œil d'un microscope, Valéry, dans les *Cahiers*, pulvérise la trop simple confrontation avec le double. Mais, dans le cours du temps qui devrait conduire l'homme à ses antipodes<sup>36</sup>, la fontaine de Narcisse elle-même — miroir

33. Ebauché en 1921, à l'époque où Valéry travaille aux *Fragments II et III*, *l'Ange* a été publié en 1945. Il fera l'objet d'un autre article.

34. *Œuvres*, t. I, p. 206.

35. Après l'évanouissement de l'Ange, subsisterait seul le « système » des idées, « étincelant comme un diadème », que semble préfigurer le « sourire funèbre » de Psyché, éclairant l'univers (cf. p. 3).

36. Idée fréquemment avancée par Valéry.

magique ou instrument que l'observateur fait méthodiquement varier? — ne cesse de métamorphoser les images qu'elle renvoie. Mouvante, obscurcie, offrant toujours au Moi un autre, elle anéantit toute illusion de fixité, jusqu'au moment, toujours rêvé par Valéry, où le Narcisse insaisissable, qui se brise sur ses ondes, disparaît pour ne plus laisser après lui que le reflet lumineux d'un point <sup>37</sup>.

NICOLE PIÉTRI

37. Ce n'est pas une fleur qui succède à Narcisse, mais un astre, un point lumineux : réalisation idéale d'un rêve d'enfant qui n'a cessé de hanter Valéry, être un « point géométrique » et échapper à toute division (cf. *Correspondance Gide-Valéry*, p. 199).

Nous remercions madame Agathe Rouart-Valéry qui a eu la bienveillance de nous autoriser à consulter et à citer les manuscrits sur lesquels se fonde cet article.