

# Valéry et les reflets du Moi pur : de l'idole à l'icône

Laurent Mattiussi

► **To cite this version:**

Laurent Mattiussi. Valéry et les reflets du Moi pur : de l'idole à l'icône. Les Lettres romanes, Université catholique de Louvain (1947-2009) ; Brepols Publishers (2010-), 2005, LIX (1-2), pp.65-80. hal-00947179

**HAL Id: hal-00947179**

**<https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-00947179>**

Submitted on 14 Feb 2014

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les Lettres romanes, tome LIX, n° 1-2  
Laurent Mattiussi  
Université Jean-Moulin Lyon 3  
Faculté des lettres et civilisations  
laurent.mattiussi@univ-lyon3.fr

### Valéry et les reflets du Moi pur : de l'idole à l'icône

Laurent MATTIUSSI  
Université Jean Moulin — Lyon 3

Le mythe de Narcisse occupe une place déterminante dans l'œuvre poétique de Valéry. D'un simple point de vue quantitatif d'abord, le thème fait l'objet de trois textes, dont deux de grande ampleur : les *Fragments du Narcisse* et la *Cantate du Narcisse*. Outre ces occurrences explicites, il est aussi possible, comme on va le voir, de relever une irradiation secrète du thème dans d'autres poèmes, à commencer par les plus connus. Pour tenter d'élucider ce qui se joue dans la transposition valéryenne du motif narcissique, il faut se référer aux notes des *Cahiers* portant plus ou moins directement sur ce que Valéry nomme le Moi pur. Plusieurs passages des *Cahiers* associent en effet de manière tout à fait explicite la notion de Moi pur et le mythe de Narcisse. « Mon Narcisse [...] est contraste, = la merveille que le reflet d'un *Moi Pur* soit un *Monsieur* ; — un âge, un sexe, un passé, des probabilités et des certitudes. Ou que tout ceci exige ou possède un invariant absolu — exprimé par cette contradiction : Je ne suis pas ce / celui / que je suis. »<sup>1</sup> Valéry retient du mythe sa structure fondamentale : le face à face, l'opposition de l'être originel ou original et de son reflet, de son image, pour mettre en évidence un « contraste » et même une « contradiction » entre les deux, à savoir la conscience intérieure que l'individu prend de lui-même, en tant que Moi pur, comme d'un « invariant absolu », indéterminé, et la conscience qu'il prend par ailleurs de lui-même comme d'un personnage doté de traits contingents, extérieurs à sa nature essentielle.

En tant que « Monsieur » un tel, défini par une identité, un statut social, un tempérament et bien d'autres caractéristiques qui ne lui paraissent pas lui appartenir en propre, l'être humain s'éprouve comme l'union incompréhensible de ce qu'il se sait être vraiment et de ce qu'il ne se sent être que par accident, comme l'union de l'inconditionné et du conditionnel, de l'absolu et du relatif. Aussi lui est-il interdit de déclarer comme Yahvé dans l'épisode du buisson ardent : « Je suis celui qui suis » ou

---

<sup>1</sup> Paul Valéry, *Cahiers*, éd. Judith Robinson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I, 1973 (désormais abrégé *Cahiers I*), p. 128.

« Je suis ce que je suis »<sup>2</sup>. Il y a en tout être humain quelque chose qui refuse la coïncidence des opposés, qui proteste contre le limité et voudrait le rejeter hors de l'être authentique. Cette exclusion est prononcée en lui par la voix du Moi pur, qui résonne intérieurement comme celle de l'infini, comme celle du divin. C'est pourquoi les *Cahiers* posent à plusieurs reprises l'identification du Moi pur avec une entité divinisée. « J'ai perdu mon Dieu il y a longtemps — au moment où je me suis aperçu qu'il était en moi, ce moi que j'ai toujours méprisé. Il était mon recul devant toute chose, pour la saisir sans en être saisi. » Cette expérience singulière de l'absolu au sens premier du terme est aussitôt universalisée. « Au fond de chacun son noyau inconnu, masse d'ombre qui joue le moi et le dieu. »<sup>3</sup> Suivant la même logique, mais à un degré moindre, une autre figure explicite du Moi pur dans les *Cahiers* est l'ange, l'être spiritualisé, intermédiaire entre l'humain et le divin. « Peut-être la conscience de soi fait-elle un "ange" ? En tout cas, elle détache le moi de son quelqu'un. La réaction de répulsion et négation qui émet le *moi pur* est caractéristique chez... moi. »<sup>4</sup> Cette association du motif narcissique et de la figure angélique a un précédent chez Mallarmé, dont il convient aussi de tenir compte.

Le vers 29 des *Fenêtres* réinterprète le modèle mythique ancien : « Je me mire et me vois ange ! »<sup>5</sup> On pourrait appliquer à la vitre de la fenêtre les métaphores par lesquelles Hérodiade désigne son miroir : « sévère fontaine », ou encore : « Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée »<sup>6</sup>. L'allusion au mythe de Narcisse est assez nettement perceptible. Le Narcisse de Mallarmé dirige cependant son regard vers le miroir magique de la vitre pour y voir, non le reflet de sa contingence physique, qui ne saurait manquer d'y apparaître, mais la figure angélique qu'elle recèle et qui ne peut s'y manifester par les voies ordinaires de la visibilité. Est-il possible de se voir ange autrement que par la magie de la fenêtre, métaphore du discours poétique ? « L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête. »<sup>7</sup> Est-ce à dire que la fameuse pensée de Pascal s'applique à la figure mythique de Narcisse ? Non seulement le personnage est fils d'une nymphe, donc de filiation en partie divine, mais sa beauté exceptionnelle peut avoir quelque chose de surhumain. Cette autre remarque de Pascal ne saurait donc convenir exactement à Narcisse : « il voudra s'élever au-dessus de l'humanité, et il n'est qu'un homme, au bout du compte, c'est-à-dire capable

---

<sup>2</sup>Exode, 3, 14.

<sup>3</sup> Paul Valéry, *Cahiers*, éd. Judith Robinson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. II, 1974 (désormais abrégé *Cahiers II*), p. 569.

<sup>4</sup>*Cahiers I*, p. 191.

<sup>5</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I, 1998, p. 10.

<sup>6</sup> Stéphane Mallarmé, *Hérodiade, Scène*, v. 50 et v. 45, *Œuvres complètes*, vol. I, *op. cit.*, p. 19.

<sup>7</sup> Blaise Pascal, *Pensées*, éd. Brunschvicg, Paris, Hachette, 1976, n° 358, p. 493.

de peu et de beaucoup, de tout et de rien : il est ni ange ni bête mais homme. »<sup>8</sup> Narcisse ne prétend pas « s'élever au-dessus de l'humanité » ordinaire puisque, de fait, il la dépasse déjà. Narcisse ne prétend pas faire l'ange. Dans une certaine mesure, il est ange et, au fond, rien n'interdit de supposer qu'en cette image fascinante qu'il découvre dessinée devant lui à la surface des eaux il aime sa nature angélique. Dans une telle hypothèse, il serait quelque peu injuste de reprocher à Narcisse de s'adorer lui-même, car peut-être adore-t-il aussi, et même d'abord, ce qui en lui passe l'homme, la divine beauté présente en lui et dont ses traits portent la trace lointaine. Telle est du moins une interprétation possible du mythe, que pourrait suggérer Valéry dans ses poèmes du Narcisse.

Valéry reprend pour la première fois le mythe de Narcisse dans *Narcisse parle*, poème recueilli dans *l'Album de vers anciens*<sup>9</sup>. La première strophe sera pour l'instant laissée de côté, afin d'être examinée ultérieurement. Elle ne prend en effet tout son sens que rétrospectivement, après une lecture complète du poème. D'après le mythe, Narcisse tombe amoureux de sa propre image, reflétée par les eaux d'une source. Sur ce canevas élémentaire, Valéry brode plusieurs motifs supplémentaires qui compliquent considérablement les données initiales du mythe. En premier lieu, la scène se passe la nuit, de sorte que l'eau ne pourrait pas renvoyer au personnage son reflet si elle n'était éclairée par la lune (v. 8-9) :

Et la lune perfide élève son miroir  
Jusque dans les secrets de la fontaine éteinte.<sup>10</sup>

En vertu de ce raccourci, ce n'est pas seulement, comme on s'y attendrait, la lumière de la lune qui rend possible la réflexion mais la lune elle-même qui fait office de « miroir », comme si en définitive elle se substituait à l'eau pour remplir cette fonction. Le résultat de cette substitution est énoncé au v. 24 : « Voici dans l'eau ma chair de lune et de rosée »<sup>11</sup>, s'exclame Narcisse. L'acte de se contempler dans l'eau aboutit si ce n'est à une transmutation, du moins à une sublimation, grâce au jeu de l'écriture. Le corps s'idéalise en se dédoublant et adopte la nature lumineuse du réceptacle dans lequel se forme son image. Ainsi apparaît-il constitué à la fois de lumière nocturne et de cette eau raréfiée qu'est la rosée. Sa réflexion dans l'eau éclairée par la lune confère à Narcisse un corps de gloire, un corps qui participe d'une altitude céleste. Il y a là le premier signe d'un passage, d'une transition vers un au-delà, qui reste indéterminé mais qui s'indique à l'horizon du poème.

---

<sup>8</sup>*Ibid.*, n° 140, p. 397.

<sup>9</sup> Paul Valéry, *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I, 1957 (désormais abrégé *Œuvres I*), p. 82-83.

<sup>10</sup>*Œuvres I*, p. 82.

<sup>11</sup>*Ibid.*

Le second thème superposé au mythe originel est celui d'une mort qui n'échoit pas à Narcisse au terme de son aventure comme une punition mais qui se trouve d'emblée inscrite dans le miroir lui-même. La mort n'est pas le résultat d'une longue station interdisant de remplir les nécessités de la vie ; elle est liée à la vision par un lien essentiel. C'est la possibilité même du reflet qui est mortelle (v. 14-17) :

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 !<sup>12</sup>

Les deux expressions corrélatives de cette strophe : « éclat fatal et pur », « mortel azur », suggèrent un milieu divin dont l'homme ne saurait soutenir la vue sans mourir, parce qu'il excède ses limites. L'eau n'est pas un miroir neutre, elle est « l'eau magicienne » (v. 12), comme les fenêtres de Mallarmé, habitée par une mystérieuse puissance de dépassement, dangereuse dans la mesure où elle soustrait Narcisse à sa condition ordinaire et l'introduit dans un domaine où son individualité humaine est vouée à se dissoudre.

Aussi bien le nécessaire dédoublement compris dans la notion de reflet est-il ici fortement accentué (v. 20-23) :

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 !<sup>13</sup>

Tout dans le poème tend à atténuer le narcissisme coupable de Narcisse. En premier lieu, il se confirme que le reflet aperçu par Narcisse est étranger à la matérialité corporelle de l'être humain, puisque ce reflet emprunte sa substance à la luminosité ambiante. En second lieu, le reflet de Narcisse s'éloigne suffisamment de l'original pour être désigné par l'expression « un fiancé ». Par là est introduit un degré d'altérité bien supérieur à celui qui est compris dans la simple notion de reflet. Enfin, l'objet du désir apparaît aussi repoussant qu'attirant puisqu'il est « glacé ». Ce n'est pas sous la figure d'un ange resplendissant que Narcisse se voit dans l'eau mais sous les traits d'un « démon ». Le terme est évidemment à prendre en son sens ancien, ambivalent : la religion grecque connaît de bons et de mauvais démons. À ce stade, il est peut-être encore trop tôt pour choisir entre le bénéfique et le maléfique. Comme dans toute forme de sacré, à la fois *tremendum* et *fascinans*, selon Rudolf Otto, les deux aspects

---

<sup>12</sup>*Ibid.*

<sup>13</sup>*Ibid.*

antagonistes sont d'ailleurs inséparables<sup>14</sup>. Quoi qu'il en soit, un mouvement se dessine ici encore plus nettement, qui n'est peut-être pas celui d'une transcendance mais celui du moins d'une « excendance », pour emprunter à Levinas<sup>15</sup> un terme tout à fait suggestif, ou d'un « surcroît », pourrait-on sans doute aussi dire à la manière de Jean-Luc Marion<sup>16</sup>. C'est à ce dernier que l'on se propose d'emprunter ses analyses sur le couple idole-icône pour tenter d'élucider les ambiguïtés à l'œuvre dans la figure de Narcisse, telle qu'elle est revisitée par Valéry, de mettre en évidence, tel qu'il s'esquisse dans les poèmes du Narcisse, le passage du corps reflété comme image, comme idole du moi ordinaire, à l'ange intérieur comme figure du Moi pur, indiquée par l'évanescence iconique du reflet.

« Et tout, autour de moi, dit l'Hérodiade de Mallarmé, vit dans l'idolâtrie / D'un miroir »<sup>17</sup>. Narcissisme et idolâtrie ont en commun d'être ordinairement perçus comme deux modalités perverses de l'adoration. Qui voudrait imaginer à l'idolâtre son pire visage pourrait être enclin à lui prêter celui de Narcisse. Sur l'échelle de l'idolâtrie, Narcisse semble se situer au plus bas degré. Narcisse ne se contente pas d'ériger un être humain au rang d'idole, susceptible d'être adorée à l'instar d'une divinité. Il a l'audace d'adorer sa propre personne, de se faire, à ses propres yeux, idole de lui-même, lui qui pourtant n'a selon toute apparence qu'un titre modeste au rang divin. Perdu dans la vision abyssale de sa propre beauté, Narcisse se comporte à la ressemblance du divin. Il est en effet un privilège divin, qui consiste à se contempler soi-même. L'être parfait ne peut se complaire que dans le parfait et il ne sort de lui-même en créant un univers que pour concourir à cette éternelle glorification de soi. On pourrait aussi être tenté de reconnaître dans l'autonomie de Narcisse, qui par la pure vision de soi se suffit à lui-même, un équivalent de l'ataraxie stoïcienne ou de l'autarcie épicurienne. Plus probablement, cette passion que le personnage dirige vers sa propre personne est une déviation par rapport à l'idéal antique du sage se voulant ou se rêvant indépendant de tout, comme l'absolu. Il n'en convient pas moins de souligner l'ambiguïté qui habite la figure de Narcisse, encore humain, déjà un peu divin et perdu dans ce quelque chose en soi de divin.

La mésaventure de Narcisse traduit d'emblée une dimension essentielle que Jean-Luc Marion décèle dans l'idolâtrie. La limite de l'idole ne réside pas d'abord dans sa nature la plus immédiate : être un réceptacle fait de main d'homme pour accueillir le divin, car, s'il en était ainsi, tout temple, tout objet sacré, tout rite seraient d'essence

---

<sup>14</sup> Cf. Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être* (Librairie Arthème Fayard, 1982), Paris, PUF, coll. « Quadrige », deuxième édition augmentée, 2002, p. 24, sur « l'émoi, terrorisant autant que ravissant », suscité par l'idole.

<sup>15</sup> Emmanuel Levinas, *De l'évasion* (1935. Fata Morgana, 1982), Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1998, p. 98.

<sup>16</sup> Jean-Luc Marion, *De surcroît*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2001.

<sup>17</sup> Stéphane Mallarmé, *Hérodiade*, Scène, v. 114-115, *Œuvres complètes*, vol. I, *op. cit.*, p. 21.

idolâtrique. La limite de l'idole n'est pas non plus de donner forme au divin, qui est sans forme, car, en tant qu'être sensible, l'homme ne peut pas se passer de représentations, quelles qu'elles soient. La limite de l'idole, selon Jean-Luc Marion, est de conférer au divin un visage humain, trop humain.

Dans l'idole, l'expérience humaine du divin précède le visage que ce divin y prend. [...] Le propre de l'idole tient donc en ceci : le divin s'y fixe, à partir de l'expérience qu'en fait l'homme [...]. Dans l'idole, le divin prend sans aucun doute le visage effectif d'un dieu. Mais ce dieu tient sa forme des traits que nous lui avons façonnés, conformément à ce que nous éprouvons effectivement, en fait de divin. [...] . L'idole nous renvoie, dans le visage d'un dieu, notre expérience du divin. L'idole ne nous ressemble pas, mais elle ressemble au divin que nous éprouvons, et le rassemble en un dieu, pour que nous puissions le voir.<sup>18</sup>

En ce sens, l'idole est d'essence narcissique : « elle me renvoie, comme un miroir, ajoute Jean-Luc Marion, l'expérience que j'ai faite du divin »<sup>19</sup>. S'il est exact que Narcisse, comme il en donne l'impression, fixe son désir entier sur le reflet tout en surface de son propre visage, qu'il y concentre l'absolu, alors il réduit le divin à cette idole que constituerait en un premier temps le visage reflété. Pourtant, Narcisse n'est pas complètement fautif, si ce visage qu'il contemple est l'appel que lui adresse le divin, un pont vers l'absolu. Un pont est fait pour être franchi et non pas pour que l'on y demeure. Narcisse ne doit pas s'agglutiner au visage reflété dans l'eau, aussi beau fût-il. Ce visage, il doit le traverser<sup>20</sup>. Il doit éprouver la disproportion inévitable d'un simple visage humain à l'absolu divin, ou plutôt il doit orienter son regard de manière à voir le visage reflété comme une icône du divin Moi pur.

Narcisse est-il idolâtre ? Accorde-t-il un prix excessif à cette image physique qu'il aperçoit de lui-même, au point d'oublier que la beauté physique ne vaut que d'être le signe d'une beauté au delà de toutes les formes ? À supposer que cela soit, Narcisse bénéficierait des circonstances atténuantes que Jean-Luc Marion trouve à l'idolâtre, lorsqu'il énonce ce qu'il appelle « une réserve non sur l'idole, mais sur la critique trop facile qu'on en donne communément. » Cette « réserve » sur la condamnation hâtive de l'idolâtrie s'explique en ces termes :

L'idole ne personnifie pas le dieu, et par conséquent ne trompe pas l'adorateur qui n'y voit pas le dieu en personne. Bien au contraire, l'adorateur se sait l'artisan qui,

---

<sup>18</sup> Jean-Luc Marion, *L'Idole et la distance* (Éditions Grasset et Fasquelle, 1977), Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1991, p. 20-21.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>20</sup> Cf. Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être*, op. cit., p. 19 : la limite de l'idole est d'« arrêter le regard ». Le motif narcissique est plus perceptible p. 21 : « L'idole, comme miroir invisible, fixe au regard son point d'arrêt, et lui mesure sa portée. »

de métal, de bois ou de pierres, a travaillé jusqu'à offrir au dieu une image à voir (ειδωλον) pour qu'il consente à y prendre visage. Le divin ne produit pas l'idole, et ne se produit pas comme une idole. L'adorateur a parfaitement conscience que le dieu ne coïncide pas avec l'idole. Qu'y adore-t-il donc ? Le visage que veut bien y trouver le dieu, ou plutôt le divin. Plus exactement, peut-être, ce que l'homme, dans la cité ou la communauté, éprouve comme divin, comme le divin qui précède tout visage et toute image. Religieux, l'homme le devient en ménageant un visage au divin : il prend sur lui de façonner le visage, puis demande au divin de l'investir, aussi radicalement que possible, pour y devenir son dieu.<sup>21</sup>

L'idole est un support, elle n'enferme pas le dieu. L'idolâtre ne l'est pas au point d'adorer le matériau de l'idole. Ce n'est donc pas la représentation sensible qui est contestable dans l'idole car, s'il en était ainsi, l'icône, autre support matériel d'une contemplation, serait aussi condamnable. Si Narcisse est idolâtre, ce n'est pas de découvrir en sa propre image une dimension divine, mais de donner son propre visage au « divin qui précède tout visage et toute image ». Il est possible que, faute de mesurer cette préséance, Narcisse omette de passer son chemin. Le mythe le montre en tout cas se figeant devant cette représentation de soi qui le capture dans son piège fatal, mais la poésie de Valéry recule dans les lointains l'objet de la mortelle fascination qui retient Narcisse, car le Moi pur est cet objet captivant.

Une formule de Valéry suggère la distance du Moi pur, nécessairement en retrait par rapport à toutes ses représentations idolâtriques : « Divinisation du possible psychique »<sup>22</sup>. Jacques Derrida va jusqu'à comparer le Moi pur avec « le Dieu d'une théologie négative »<sup>23</sup>. Sans visage, sans attributs, le Moi pur, comme le Dieu de la théologie négative, ne se donne en effet à pressentir que dans le refus radical de toute détermination : « tout "sentiment" est étranger, adventice, [...] par rapport à l'idéal de refus universel et de possession du temps par ce refus — qui est le vrai Moi pur — le *dieu du moi*. »<sup>24</sup> Le n° XVI des *Analecta* est encore plus explicite. « Le Moi fuit toute chose créée. Il recule de négation en négation. On pourrait nommer "Univers" tout ce en quoi le Moi refuse de se reconnaître. »<sup>25</sup> Le divin Moi pur est l'essence la plus intime de l'être humain, son origine la plus radicale. En tant que tel, il est invisible et insaisissable, il est reculé en deçà de toutes les caractéristiques individuelles. « *Rien de*

---

<sup>21</sup> Jean-Luc Marion, *L'Idole et la distance*, op. cit., p. 19-20.

<sup>22</sup> *Cahiers I*, p. 131.

<sup>23</sup> Jacques Derrida, « Qual Quelle », in *Marges de la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 335.

<sup>24</sup> *Cahiers II*, p. 376.

<sup>25</sup> Paul Valéry, *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. II, 1960 (désormais abrégé *Œuvres II*), p. 712.



*plus IMPERSONNEL que ce MOI.* »<sup>26</sup> Le recours au mythe de Narcisse est justement dès lors une tentative pour figurer le Moi pur en tant que rapport vide de soi à soi, indépendant de tout contenu : « Le Moi [...] est identité pure — Pas de qualités, pas d'attributs. »<sup>27</sup> Pour se convaincre de sa consistance, le Moi pur exige de se donner une image extérieure et il commence par demander cette manifestation sensible de lui-même au miroir de l'extériorité corporelle. « L'homme intérieur [...] ne sachant plus ce qu'il est [...] appelle à son aide *l'homme vu du dehors*. Le plus profond sans visage et sans forme appelle le passant, l'unité et la solidité sensibles de l'homme. Il lui demande : [...] Rappelle-moi que je suis fini et debout comme toi. [...] Reflète-moi mon tout. »<sup>28</sup> On ne peut manquer de souligner l'expression capitale qui désigne ici le Moi pur : « le plus profond sans visage et sans forme ». Cette expression convient au divin inassignable qui, selon Jean-Luc Marion, s'offre dans l'icône, par opposition au divin déterminé que l'idole représente.

La tentative narcissique du Moi pur pour se donner une image charnelle ou même psychique de soi est toutefois très risquée car la disproportion est difficilement réductible entre le sans visage absolu qui voudrait trouver sa manifestation au dehors et le reflet idolâtrique limité, inapte à le contenir, prétendant conférer un visage humain à ce qui en est dépourvu. Quel dehors peut être adéquat à pareil dedans, qui, dans tous les cas, le débordera ? Valéry, on l'a vu, tient l'être humain pour une « contradiction » entre une intériorité radicale, pure, indépendante, échappant à toute appréhension, divinement tautologique, et une extériorité contingente, psychologique autant que physique, dont le lien avec le Moi pur est incompréhensible.

*Narcisse* — La confrontation du Moi et de la Personnalité. Le conflit du souvenir, du *nom*, des habitudes, des penchants, de la forme mirée, de l'être arrêté, fixé, inscrit — de l'histoire, du *particulier* avec — le centre universel, la capacité de changement, la jeunesse éternelle de l'*oubli*, le Protée, l'être qui ne peut être enchaîné, le mouvement tournant, la fonction renaissante, le moi qui peut être entièrement nouveau et même multiple<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup>*Cahiers* II, p. 315 (c'est Valéry qui souligne).

<sup>27</sup>*Cahiers* II, p. 317.

<sup>28</sup>*Cahiers* II, p. 341. On songe aux termes dans lesquels Mallarmé relate sa propre épreuve du miroir, transposée dans *Igitur* : « j'ai encore besoin [...] de me regarder dans cette glace pour penser, et [...] si elle n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant. C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel » (Stéphane Mallarmé, lettre à Henri Cazalis du 14 mai 1867, *Œuvres complètes*, vol. I, *op. cit.*, p. 714). Cf. le passage précité de *Cahiers* II, p. 315 (note 26).

<sup>29</sup>*Cahiers* II, p. 284-285.

Un peu plus loin, cette expérience tragique est résumée en ces termes : « Le miroir fait voir au Narcisse quelque chose de particulier étroitement, essentiellement, inexplicablement lié à quelque chose d'universel, ou qui se croit telle. »<sup>30</sup> Ce que Valéry nomme ci-dessus « la forme mirée » ou encore « l'être arrêté, fixé » ne saurait renvoyer au « centre universel » qui le fonde que sous la modalité de l'idole. Un autre passage le suggère, qui déplace légèrement l'opposition, située cette fois non plus entre le dedans et le dehors mais entre le moi et l'âme, c'est-à-dire le psychisme.

L'âme et le moi sont contradictoires. L'âme n'est au fond que la personnalité, c'est-à-dire un être de fortune, un résultat de toute expérience, empirique — constitué en idole — cependant que le moi (comme je l'entends —) je le regarde comme une propriété fondamentale de la conscience — un point virtuel auquel toute conscience est relative et réciproquement.<sup>31</sup>

On notera que l'idole est bien ce qui, apparaissant, ne parvient pas à donner visibilité à l'invisible. La divinité blanche du Moi pur semble devoir rendre impossible son portrait en Narcisse. Elle semble commander que le reflet désiré lui soit refusé.

Le Narcisse de Mallarmé esquisse pourtant un mouvement d'« excendance » dans *Les Fenêtres*, car le poème ne fait pas du visage reflété dans la vitre un point d'aboutissement mais un point de départ. Le divin ne vient pas se fixer dans cette image pour y prendre visage. C'est l'inverse : le visage humain s'y prolonge indéfiniment pour tendre vers une figure, celle de l'ange, invisible, inaccessible, mais qui mystérieusement s'indique dans la transparence aquatique du verre. Selon l'opposition établie par Jean-Luc Marion, le visage narcissique des *Fenêtres* ne reste pas idolâtrique, il se fait iconique en tant qu'il rend visible la manifestation de l'ange.

L'icône recèle et décèle ce sur quoi elle repose : l'écart en elle du divin et de son visage. Visibilité de l'invisible, visibilité où l'invisible se donne à voir comme tel, l'icône renforce l'une par l'autre. L'écart qui les rassemble dans leur irréductibilité même constitue, à la fin, le fonds de l'icône. La *distance*, qu'il ne s'agit surtout plus d'abolir, mais de reconnaître, devient le motif de la vision, au double sens d'un motif : une motivation, et un thème figuratif. [...] L'icône manifeste, en propre, la distance nuptiale qui marie, sans les confondre, le visible et l'invisible, c'est-à-dire, ici, le divin et l'humain. Cette distance, l'idole s'efforce de l'abolir par la disponibilité du dieu mis à demeure dans la fixité d'un visage. Cette distance, l'icône la préserve et la souligne dans l'invisible profondeur d'une figure indépassable et ouverte.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup>*Cahiers* II, p. 302.

<sup>31</sup>*Cahiers* II, p. 283-284.

<sup>32</sup> Jean-Luc Marion, *L'Idole et la distance*, *op. cit.*, p. 23-24.

Le vers de Mallarmé : « je me mire et me vois ange ! » tente justement de dire cet impossible de l'écart, de la distance entre deux pôles incompatibles et pourtant maintenus ensemble : l'humain et l'angélique, qui est déjà une approximation du divin, une étape déterminante dans le chemin de l'homme vers le divin. Sans préjuger de ce qu'il faut entendre par la notion de « divin » chez Mallarmé, sans gloser le terme de « mysticité », dont le v. 30 des *Fenêtres* fait une caractéristique essentielle de « l'art », on pourra tenter de montrer que les poèmes de Valéry sur la figure de Narcisse invitent le lecteur à parcourir une trajectoire qui conduit du Narcisse idolâtrique évoqué par le mythe à l'ange iconique<sup>33</sup> suggéré par Mallarmé.

Si l'on s'en tient à la structure essentielle du mythe, à savoir la fascination du personnage pour son reflet, on constate que cette structure est à la fois conservée et détournée par Valéry dans son *Narcisse parle*. Le phénomène est nettement perceptible dès la première strophe car si Narcisse s'est bien perdu dans la contemplation de son double, ce n'est pas exactement de sa propre image corporelle qu'il s'est épris mais des « lys » ou plutôt s'il s'aime lui-même, c'est à travers cette figure de soi que lui renvoient les lys.

Ô 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.<sup>34</sup>

Narcisse paraît certes habité par la nostalgie d'une forme physique mais non de la sienne, puisque c'est en la « nudité » des lys qu'il a reconnu la plus pure manifestation de ce qu'il est. La nudité des lys est une métaphore de leur blancheur. Cette blancheur peut renvoyer à la délicatesse immaculée d'un corps. Plus probablement, elle est elle-même l'image d'une réalité intérieure<sup>35</sup>. Il y a tout lieu de penser que cette nudité est d'abord spirituelle. Cette hypothèse pourrait se trouver confirmée du fait que Narcisse, en outre, selon cette déclaration inaugurale, ne se rend pas à la rencontre de lui-même mais qu'il se dirige « vers » la Nymphes qui est la divinité de ces eaux, pour lui offrir ses larmes en sacrifice.

La transparence interne du liquide lacrymal rejoint ainsi la transparence externe de l'eau. Exprimées du corps, les larmes en sont l'expression quintessenciée ; elles en sont comme l'esprit. Cette osmose du dedans et du dehors est un échange d'abord spirituel. Que les « larmes vaines » de Narcisse se déversent dans le « pur

---

<sup>33</sup> Les belles analyses de Jean-Luc Marion permettent de penser cette transition de l'idole à l'icône, en tant qu'elles constituent « deux modes d'appréhension du divin dans la visibilité » (*Dieu sans l'être, op. cit.*, p. 18).

<sup>34</sup> *Œuvres I*, p. 82.

<sup>35</sup> On pourra encore songer à l'Hérodiade de Mallarmé : « Les pâles lys qui sont en moi » (*Hérodiade, Scène, v. 19, Œuvres complètes, vol. I, op. cit.*, p. 18).

silence » indique suffisamment que ce passage est du vide au vide, du rien au rien : c'est le sens étymologique de *vain* (*uanus*). Selon la « note et digression » qui accompagne *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, la conscience est « différente du néant, d'aussi peu que l'on voudra »<sup>36</sup>. En d'autres termes, la conscience est un quasi rien, cela même justement qui se joue dans la transfusion du vide au vide suggérée par le poème *Narcisse parle*. Le quasi rien de la conscience s'indique dans la figure « incertaine » (v. 39) et insaisissable, à la limite de l'évanescence, que Narcisse ne parvient pas à retenir. Loin de la disqualifier, le néant de la conscience l'élève au contraire au-dessus de tout, la divinise. « Évanouissez-vous, divinité troublée ! » s'exclame Narcisse lorsqu'il sent que, l'obscurité venue, son reflet va disparaître (v. 56). Lorsque Narcisse offre « au pur silence » ses « larmes vaines », cette offrande est bien une dénégation du monde, de son épaisseur concrète. C'est aussi une dénégation du corps, de sa présence tangible. Le Narcisse de Valéry est certes amoureux de lui-même mais ce lui-même qu'il adore ne se réduit pas au reflet de son apparence physique. Dans le « logbook de Monsieur Teste », on lit une déclaration semblable à un aveu que Valéry laisserait échapper : « j'ai fait une idole de mon esprit »<sup>37</sup>. La jeune Parque dit en un sens analogue : « L'esprit n'est pas si pur que jamais idolâtre [...] »<sup>38</sup> C'est de son esprit que Narcisse risque de se montrer l'idolâtre ou encore de sa conscience mais c'est aussi contre ce risque d'idolâtrie que s'élèvent les poèmes du Narcisse.

Tout le travail de la poésie consiste en effet à transformer l'idole en icône, à transfigurer le reflet sensible de sorte que vienne l'habiter aux yeux du lecteur la présence d'une transcendance intérieure ou plutôt peut-être, on l'a vu, d'une « excendance », d'un « surcroît », que vienne y résonner silencieusement un appel au dépassement de l'être individuel. Au sens étymologique, l'idole est simple reflet, image immédiate. Valéry réactualise ce sens étymologique à la fin du *Cimetière marin*, lorsque sont évoquées les « mille et mille idoles du soleil », réfractées par les vagues à la surface de la mer<sup>39</sup>. Le poème ne se contente cependant pas de cette vue triviale. Son mouvement consiste à remonter de l'idole jusqu'au Principe qui la fonde. Le soleil se donne alors comme le modèle de la conscience éternellement repliée sur elle-même dans un pur rapport de soi à soi. Aussi le poète peut-il lancer au Principe solaire cette exhortation : « Regarde-toi ! »<sup>40</sup>. Le soleil est de toute évidence le Narcisse suprême, lui qui, de toute éternité, se mire dans la mer. Cette dernière, à son tour apparaît, quoique plus indirectement, par le biais de la métaphore, comme une autre figure de Narcisse épris de soi-même :

---

<sup>36</sup>*Œuvres* I, p. 1224.

<sup>37</sup>*Œuvres* II, p. 37.

<sup>38</sup>*Œuvres* I, p. 98.

<sup>39</sup>*Œuvres* I, p. 151. Jean-Luc Marion n'omet pas de rappeler ces vers (*Dieu sans l'être, op. cit.*, p. 22).

<sup>40</sup>*Œuvres* I, p. 148.

Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,  
 Qui te remords l'étincelante queue  
 [...].<sup>41</sup>

Ce cercle refermé sur lui-même de l'hydre amoureuse de sa propre chair et se mordant la queue est une figure de l'absolu, comme la jeune Parque, « l'âme, ivre de soi », est la « vierge à soi-même enlacée », à la fois « idole » et « femme absolue »<sup>42</sup>. Or c'est en cette figure scandaleusement, peut-être, mais suprêmement narcissique que le poète se reconnaît :

Ô pour moi seul, à moi seul, en moi-même,  
 Au près d'un cœur, aux sources du poème,  
 Entre le vide et l'événement pur,  
 J'attends l'écho de ma grandeur interne,  
 Amère, sombre et sonore citerne,  
 Sonnant dans l'âme un creux toujours futur !<sup>43</sup>

Le modèle sonore de l'écho se substitue certes en ces vers magnifiques à celui, visuel, du reflet mais la structure narcissique n'en est pas moins évidente ici, avec le trait caractéristique de l'inflexion que lui imprime Valéry : la transition du rien au rien, du « vide » à « l'événement pur », par l'intermédiaire de cette eau intérieure, « amère » comme les larmes de Narcisse, comme l'unique larme de la jeune Parque, qui s'écoule vainement au dehors dans l'amertume des eaux marines.

L'effacement de l'être, dans ce passage asymptotique au rien, au « vide », au « creux, au « pur », est le signe indubitable que le poète surmonte la tentation idolâtrique pour se faire iconique. Si la mer, on vient de le voir, est une figure de Narcisse, c'est pourtant à elle que le poète s'adresse pour conjurer le spectre de l'idolâtrie : « Chienne splendide, écarte l'idolâtre ! »<sup>44</sup>. Le miroir est le lieu même de l'ambiguïté, de la décision, de la *crisis* entre idole et icône car il n'est pas tout à fait exact d'affirmer que Narcisse se contemple dans le miroir aquatique. Il y contemple plutôt, on l'a vu, une évanescence de soi, une image insaisissable, prompte à lui échapper et, de plus comme dématérialisée :

Voici mes bras d'argent dont les gestes sont purs !...  
 [...]  
 Et je crie aux échos les noms des dieux obscurs !...<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup>*Œuvres* I, p. 151.

<sup>42</sup>*Œuvres* I, p. 107, 97, 110.

<sup>43</sup>*Œuvres* I, p. 149.

<sup>44</sup>*Ibid.*

<sup>45</sup>*Narcisse parle, Œuvres* I, p. 82.

L'épuration de soi par l'épreuve du miroir conduit à un épanchement en direction du divin, épanchement narcissique toujours, puisque un appel est lancé à l'écho par Narcisse impuissant à fixer et à retenir l'image sublimée de lui-même que lui présentent les flots trop mobiles. Le cri de Narcisse est voué à lui revenir, comme son regard, mais non sans avoir atteint dans un lointain insondable quelque transposition divinisée de lui-même.

Le paradoxe de Narcisse, chez Valéry, est que Narcisse ne se voit pas, qu'il ne parvient pas à se voir, qu'il éprouve la plus grande peine à scruter dans son reflet ce qu'il voudrait y reconnaître de lui-même, d'où l'exclamation qui ouvre les *Fragments du Narcisse* : « Que tu brilles enfin, terme pur de ma course ! »<sup>46</sup>. Tout donne à penser que ce terme entrevu d'emblée mais non possédé est, comme dans *Les Pas*, la « Personne pure, ombre divine »<sup>47</sup>. En tout cas, il n'est pas « la chair », fût-elle « lumineuse », car elle-même « n'est ici qu'ennui »<sup>48</sup>. Est-ce à dire que Narcisse n'est pas épris de sa propre beauté ? Nullement, car Valéry célèbre partout magnifiquement la beauté du corps et du monde, particulièrement dans les poèmes du Narcisse. « Beau Corps, claire Idole de l'Onde », s'exclame le héros, dans la *Cantate du Narcisse*<sup>49</sup>. Dans les *Fragments du Narcisse*, résonne une parole semblable :

Ô mon bien souverain, cher corps, je n'ai que toi !  
[...]  
Douce et dorée, est-il une idole plus sainte,  
[...] ?<sup>50</sup>

Le corps reflété est une idole, une image, comme celle du soleil dans *Le Cimetière marin*. Le mot « idole » est une fois de plus pris d'abord dans son sens étymologique et il semble ici dépourvu de connotation péjorative, surtout caractérisé par le qualificatif « sainte ». Peu après, le discours de Narcisse sur sa propre image introduit cependant une réserve capitale :

Ô mon corps, mon cher corps, temple qui me sépare  
De ma divinité<sup>51</sup>

Idole ou temple, le corps est réceptacle du divin, dont il apparaît d'ailleurs ici qu'il est purement intérieur. En témoigne l'expression à laquelle Narcisse recourt pour le

---

<sup>46</sup>*Œuvres* I, p. 122.

<sup>47</sup>*Œuvres* I, p. 120.

<sup>48</sup>*Œuvres* I, p. 124.

<sup>49</sup>*Œuvres* I, p. 420.

<sup>50</sup>*Œuvres* I, p. 128.

<sup>51</sup>*Œuvres* I, p. 129.

désigner : « ma divinité ». En tant qu'idole ou temple, le corps est instrument de médiation entre l'humain et le divin mais aussi obstacle. De ce fait, le corps, par la grâce de la poésie, est en passe de devenir iconique, de refléter la divinité du Moi pur, dans la mesure même où le visage de Narcisse éloigne le divin autant qu'il le rapproche. En tant qu'icône, le visage ne présente pas le divin, il l'indique, il ouvre le chemin qui conduit vers le divin. La conscience de la séparation introduit ainsi une « distance », au sens de Jean-Luc Marion, entre le visage que le divin Moi pur se donne en son idole ou en son temple corporels et le sans visage absolu qu'il est.

Il convient à présent de revenir aux *Fragments du Narcisse*. En se penchant sur la source, ce n'est pas de son visage humain que le héros attend le reflet, le texte est formel à cet égard :

L'âme, jusqu'à périr, s'y penche pour un Dieu  
Qu'elle demande à l'onde [...]...<sup>52</sup>

Deux conditions sont requises pour que « l'âme » ou le « Dieu », on ne saurait dire : se donne à voir — c'est impossible — mais s'indique. En premier lieu, la source est la demeure des nymphes, êtres divins, « de l'incorruptible altitude hantées »<sup>53</sup>. La source est un espace d'« excendance ». En second lieu, Narcisse adresse aux nymphes une étrange prière, par laquelle il semble leur déléguer la tâche de contempler son visage, c'est-à-dire de le rêver :

Gardez-moi longuement ce visage pour songe  
Qu'une absence divine est seule à concevoir !  
Sommeil des nymphes, ciel, ne cessez de me voir !

Rêvez, rêvez de moi !<sup>54</sup>

Le visage intérieur est une « absence divine » de visage, un pur vide que seule une autre « absence divine » peut donc contempler. « Le "moi" est peut-être une fiction », écrit Valéry<sup>55</sup>, qui a lu Nietzsche. S'il en est ainsi, si le Moi pur est dénué d'existence effective, on comprend qu'il ne puisse être, à la rigueur, que rêvé. Loin de rabaisser le Moi, son caractère fictif l'élève, car il s'en trouve éloigné d'autant du réel et donc plus proche de ce Rien, de ce Pur, à quoi, si l'on veut bien y prendre garde, s'identifie, *d'un certain point de vue*, le Dieu de la théologie négative.

---

<sup>52</sup>*Œuvres* I, p. 123.

<sup>53</sup>*Ibid.*

<sup>54</sup>*Œuvres* I, p. 122.

<sup>55</sup>*Cahiers* II, p. 294.

La tragédie de Narcisse revient ainsi à l'impossibilité du mariage, à l'impossible coïncidence du Moi pur avec ce « fiancé » idolâtrique aperçu dans les eaux. Le Moi pur ne peut pas épouser le moi contingent qui lui est associé et il risque bien, plus généralement, de ne pas pouvoir épouser quoi que ce soit d'autre au dehors, sinon peut-être ce qui serait de l'ordre de la fiction, esthétique ou littéraire.

Si tu veux, ma Raison, je dirai —, (tu me laisseras dire) — que mon Âme qui est la tienne aussi, se sentait comme la forme *creuse* d'un écrin, ou le creux d'un moule, et ce vide *s'éprouvait* attendre un objet admirable — une sorte d'épouse matérielle qui ne pouvait pas exister — car cette forme divine, cette substance complète, cet Être qui n'était que Non-Être, et comme l'Être de ce qui ne peut Être — exigeait justement une *matière* impossible, et le creux vivant de cette forme *savait* que cette substance manquait et manquerait à jamais au monde des corps — et des actes...

Mon œuvre était *cela*.

Labeur, souffrances, événements, douceurs ou glaives d'une vie, espoirs surtout, mais désespoirs aussi, nuits sans sommeil, amis charmants, femmes réelles, heures, jours, — siècles soudains, sottises faites, mauvais moments... ah — tout cela, et tant d'années — il fallait, il fallut tout cela, et le dégoût ou le dédain ou le regret ou le remords, et le mélange et le refus de tout cela pour que se creuse dans la masse d'existence et d'expériences confondues et fondues = ce noyau, merveille, à coups de *négations* finalement chef-d'œuvre insupportable et le triomphe de l'impossible pur !... »<sup>56</sup>

L'œuvre poétique offre « l'impossible pur », la survenue d'un Moi pur enfin donné à voir, sculpté par l'élimination patiente du contingent, du hasard, dirait Mallarmé. Elle offre ce « chef-d'œuvre insupportable », dont la vue ne peut être que difficilement soutenue. « Ô DANGEREUSEMENT de son regard la proie ! » Ce vers de *La Jeune Parque*<sup>57</sup> suggère que la source divine rend mortel un certain regard de Narcisse. Par ce regard en effet, Narcisse traverse l'idole de soi, en mesure les limites et se trouve appelé à la négation radicale de ce qui le constitue comme un être relatif.

Le Moi pur est « Ange = Étrange, estrange = étranger... bizarrement à ce qui est, et à ce qu'il est. »<sup>58</sup> La tragédie de Narcisse, c'est-à-dire la tragédie du Moi pur, est le divorce de soi à soi, dont une conséquence est l'extrême improbabilité de se voir ange. « La *Nature Angélique*. — Qu'entends-tu par ces mots ? Ce qui est *pur en soi* — qui touche à tout, et n'est par rien touché »<sup>59</sup>. Le Moi angélique ne peut pas se reconnaître

---

<sup>56</sup> Cité par Jean Levaillant, éd. de *La Jeune Parque*, coll. « Poésie/Gallimard », 1974, p. 14 (c'est Valéry qui souligne).

<sup>57</sup> *Œuvres* I, p. 101.

<sup>58</sup> *Cahiers* I, p. 131.

<sup>59</sup> *Cahiers* I, p. 160.



dans un reflet qui justement ne le reflète pas, comme le suggère l'un des derniers textes écrits par Valéry, *L'Ange*. « Une manière d'ange était assis sur le bord d'une fontaine ». Ce Narcisse angélique s'y contemple et ce qu'il découvre, dans une inversion radicale des *Fenêtres*, le désole. « Il se mirait, et se voyait Homme, et en larmes »<sup>60</sup>. Le Moi pur ne saurait trouver l'incarnation qu'il recherche dans une paradoxale autoréférence à ce lui-même qu'il n'est pas : le reflet de l'individualité contingente qui lui est associée. Il trouvera une manifestation digne de sa divinité non dans pareille idole mais dans une icône, matière imbuée d'absolu, apte à déceler la splendeur que Narcisse recèle, sans enfermer l'absolu dans un visage trop humain.

« Le Narcisse — la Pensée trouve un monsieur dans le miroir », c'est-à-dire une individualité, déplore Valéry<sup>61</sup>. Dans la poésie de Valéry, le reflet de Narcisse lui est cependant donné par une source qui est l'espace magique et divin de la Nympe et non un miroir trivial, offrant la reproduction mécanique du sensible. Ainsi devient possible le dépassement de l'idole en icône. Alors, ce n'est justement pas Monsieur Narcisse, un portrait de Narcisse en idole, que le héros fictif de Valéry reconnaît dans son reflet, mais un signe où se déchiffre une inassignable distance :

Ô semblable !... Et pourtant plus parfait que moi-même,  
Éphémère immortel [...] !<sup>62</sup>

Le reflet, ici, n'est pas copie mais déplacement. Il introduit entre l'original sensible qui devrait se projeter sur les eaux et la forme improbable qui s'y esquisse un écart incompréhensible. Dans cet écart jaillit le magnifique oxymore : « éphémère immortel », à la fois figuration de l'éternel dans le périssable et surélévation du contingent à l'altitude de l'absolu. Cette figuration et cette surélévation sont rendues possibles par l'art, par le poème. Pour Valéry, comme pour le Mallarmé des *Fenêtres*, « la vitre », le miroir de Narcisse, est bien « l'art », est bien « la mysticité ». Dans ce miroir mystique de l'art, s'inscrit la distance qui transfigure la *mimesis* idolâtrique en invention iconique. Dans son refus de l'idole et sa quête de l'icône, le Narcisse de Valéry se révèle en définitive tout le contraire d'un Narcisse : « je me sens un certain *moi* étranger par essence à tout ce que je suis »<sup>63</sup>. Cette distance de soi à soi, du Moi le plus intérieur au moi le plus contingent, s'évanouirait sans le rapport exclusif de soi à soi qui fonde le Moi pur et qui le soustrait à tout, l'écarte de tout, y compris de sa propre individualité. « C'est peut-être pourquoi [...] je déteste les événements, lesquels me contraignent à *m'épouser* »<sup>64</sup>. Le Moi pur est ce qui par essence refuse l'agglutination

---

<sup>60</sup>*Œuvres* I, p. 205.

<sup>61</sup>*Cahiers* II, p. 308.

<sup>62</sup>*Œuvres* I, p. 125.

<sup>63</sup>*Cahiers* I, p. 191.

<sup>64</sup>*Ibid.*

narcissique. « Se dégager — N'être pas seulement celui qu'on fut. »<sup>65</sup> Narcisse parvient à « se dégager » de sa propre étreinte, il réussit à se libérer de l'emprise mortelle dont le menace son reflet idolâtrique, parce qu'il sait que ce qu'il désire voir excède toute forme sensible, à moins que les formes esthétiques offertes par la poésie ne parviennent à en proposer l'icône.

L'idole, où l'accent porte sur l'humain, trop humain, est le leurre d'un mariage sans réserve entre l'humain et le divin apprivoisé, humanisé. L'icône, elle, donne à voir cet « impossible pur » à quoi se réfère le texte précité de Valéry : le mariage de l'humain et du divin dans la disproportion inévitable qui les maintient à distance. « L'icône [...] tente de rendre visible l'invisible comme tel, donc de permettre que le visible ne cesse de renvoyer à un autre que lui-même, sans que cet autre ne se reproduise pourtant jamais en lui. »<sup>66</sup> Le divorce entre l'absolu intérieur du Moi pur et ses figurations possibles serait une fatalité sans l'art mais le travail de l'écriture vise justement à opérer une transition du moi banal, quotidien, individuel, sensible, au Moi pur conçu comme pur foyer virtuel, puissance de négation et d'exclusion, revendication d'absolu écartant tout le donné limité, personnel et factuel. Quoi que Valéry entende par le divin, et qui demeure présentement en question, la possibilité, suggérée par sa poésie, de conférer deux statuts différents, idolâtrique et iconique, au reflet où se contemple Narcisse est liée à ce passage du moi au Moi pur. La présence invisible du Moi pur dans l'image visible où Narcisse ne parvient pas à se reconnaître tout entier, sauf à la percevoir comme le signe déréalisé et idéalisé de sa divinité intérieure, confère une dimension iconique à ce qui, autrement, ne serait rien de plus qu'une insuffisante idole de soi.

---

<sup>65</sup> *Cahiers I*, p. 131.

<sup>66</sup> Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être*, op. cit., p. 29.