HAL
open science

Le Narcisse d'Ovide : Jeux de regards et de voix

P. Brillet-Dubois

To cite this version:

P. Brillet-Dubois. Le Narcisse d'Ovide : Jeux de regards et de voix. Figures de Narcisse, Université Lumière Lyon 2; PU Saint-Etienne, pp.3-23, 2003, Textures, n°9. halshs-00083417

HAL Id: halshs-00083417

https://shs.hal.science/halshs-00083417

Submitted on 29 Jun 2017

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.

LE NARCISSE D'OVIDE :
JEUX DE REGARDS ET DE VOIX

Dans un article intitulé "Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin",[1] Pierre Hadot passe en revue les "éléments les plus signifiants de la fable" en s'appuyant sur les sources antiques : Pausanias, qui à l'occasion de sa description de la Grèce recense des récits traditionnels régionaux, Conon, mythographe grec contemporain d'Auguste, Ovide et ses *Métamorphoses*, enfin Philostrate, rhéteur de la seconde sophistique, auteur d'une description de tableaux – probablement fictifs – à thème mythologique. P. Hadot s'attache d'abord aux associations aquatiques et funèbres de la fleur du narcisse, insistant sur son pouvoir narcotique et sur la fascination qu'elle exerce. Il dégage ensuite à grands traits les relations entre Narcisse et Éros, Narcisse et Dionysos, montrant que l'histoire du bel adolescent s'inscrit dans le cadre de l'opposition entre Artémis la chaste chasseresse et Aphrodite, puissance du désir à laquelle aucun être ne peut se soustraire impunément. Son examen débouche sur une analyse de la démence de Narcisse, châtiment reçu pour son mépris de l'amour, et répondant, selon la loi du talion, à son refus du contact et de la possession qu'implique la relation amoureuse. Il insiste sur le fait que Narcisse, saisi d'une sorte de délire dionysiaque, croit voir un autre et ne s'éprend pas de lui-même. "La démence de Narcisse, écrit-il, consiste précisément dans le fait qu'il ne se reconnaît pas et la punition dans le fait que Narcisse est voué ainsi à une passion et une soif qu'il ne pourra jamais assouvir."[2] Seul Ovide imagine que Narcisse finit par se reconnaître. Pour expliquer cet écart notable avec ce qu'il considère comme le schéma général du mythe, P. Hadot se contente de suggérer qu'Ovide modifie la fable dans un "effort de formulation et d'expression de la démence de Narcisse",[3] en tirant parti du redoublement de souffrance que provoque la

---

[1] Paru dans la *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, XIII, printemps 1976, et repris dans le recueil d'articles *Narcisses*, éd. J.-B. Pontalis, Paris, Folio, 2000. La pagination que nous utilisons correspond à cette seconde parution.
[2] *op. cit.* p. 139.
[3] *ibid.* p. 141.

reconnaissance pour esquisser "le rêve d'une relation androgynique parfaite du moi avec lui-même dont on peut retrouvrer la trace, sublimée, dans certaines théologies de l'Antiquité".[4]

L'insistance de P. Hadot à reconstruire un schéma "fondamental" du mythe et sa conviction que l'ignorance de Narcisse en est un élément déterminant ne lui permet pas de rendre pas compte de manière satisfaisante des choix narratifs particuliers d'Ovide, qui s'en trouvent à la fois atténués et investis d'un sens philosophique bien éloigné, nous semble-t-il, des préoccupations du poète. L'étude qui va suivre se propose de les examiner plus en détail et, pour mieux les comprendre, de les mettre en rapport avec l'architecture globale du livre III des *Métamorphoses*, au centre duquel s'insère l'épisode de Narcisse, mais aussi de faire apparaître le jeu entre genres épique et élégiaque dans lequel ils s'inscrivent.

I. ELEMENTS DE COHERENCE DU LIVRE III DES *METAMORPHOSES*

Le fait que Narcisse se reconnaisse n'est pas la première surprise ménagée par le récit ovidien. Aucune autre source antique ne relie comme lui Écho et Narcisse. Même si l'on ne peut pour autant attribuer avec certitude à Ovide l'invention de ce motif, et bien que l'association de l'écho et du reflet soit ancienne chez les physiciens ou les philosophes grecs,[5] l'articulation des deux histoires laisse penser que le poète latin a trouvé en elles une matière privilégiée pour explorer le thème de l'identité qui est au cœur du cycle de récits auquel elles sont intégrées. Avant de nous concentrer sur elles, nous ferons donc un détour par les fables qui les encadrent.

Avec le livre III s'ouvre une série d'épisodes concernant la famille de Cadmos ; elle sera close au livre IV avec la mort du fondateur de Thèbes, qui avait fait l'objet d'une prédiction en III, 98. A l'intérieur de cette boucle se dessinent des sous-ensembles, imbriqués les uns dans les autres, dont le plus

[4] *ibid.* p. 142 et note 92.
[5] *cf.* F. Frontisi-Ducroux, J.-P. Vernant, *Dans l'oeil du miroir*, Paris, 1997, p. 116-117, 212-213.

important occupe presque tout le livre III : débutant avec la tragique histoire d'Actéon, métamorphosé en cerf et déchiqueté par ses propres chiens, il se termine avec la punition de Penthée, comme lui petit-fils de Cadmos, que sa mère et ses tantes, prises de délire bacchique, prennent pour un sanglier et mettent en pièces. Outre que les deux personnages sont cousins, le texte met en rapport leur destin par une série de reprises verbales et d'analogies.[6]

L'ensemble que l'on dégage ainsi[7] se caractérise par une forte unité thématique : en effet, tous les récits qui y sont assemblés allient, dans l'enchaînement de la narration, la vision et la parole.[8] Pour avoir vu Diane nue, Actéon est privé de parole humaine, et, réduit à des gémissements animaux, ne peut détromper ses chiens, abusés par son apparence. Sémélé est victime, quant à elle, de sa prière à Jupiter. Poussée par l'insinuante Junon, elle demande à son amant de lui apparaître tel qu'il est lorsqu'il s'unit à sa femme. Jupiter, lié par sa promesse, ne peut se soustraire, et offre à la jeune mortelle un spectacle insoutenable, qui la consume littéralement. Tirésias perd la vue pour avoir révélé le secret du plaisir sexuel des femmes, et de Junon en particulier. Jupiter corrige les effets de la vengeance de son épouse en lui faisant don

---

[6] Les deux personnages sont jugés coupables de profaner des mystères divins liés à la sexualité, l'un parce qu'il voit accidentellement Artémis au bain, l'autre parce qu'il espionne les bacchantes dans leur transe. La punition est identique : des êtres familiers, incapables de les reconnaître, les déchiquètent dans une monstrueuse scène de chasse. Penthée, au moment du drame, superpose les deux scènes et en appelle à sa tante, la mère d'Actéon, au nom de son fils. Mais celle-ci, la vision et la mémoire altérées par Dionysos, ignore (*nescit*, III, 721) qui est Actéon, tous comme les chiens du jeune homme, abusés par la métamorphose de leur maître, ignorent (*ignari*, III, 242) que le cerf qu'ils pourchassent est Actéon. Elle ne reconnaît pas plus son neveu, et se jette sur lui comme une bête féroce.

[7] Il ne s'agit pas d'affirmer la valeur absolue d'une telle délimitation ; il y a bien d'autres manières d'organiser le texte, en particulier si l'on prend comme fil conducteur la naissance et l'avènement de Dionysos, ce qui nous amène à déborder sur le livre IV. Sur la complexité de la composition des *Métamorphoses* et la multiplicité des logiques qui la gouvernent (diégèse, analogie, généalogie, chronologie,…), voir G. Tronchet, *La métamorphose à l'œuvre. Recherches sur la poétique d'Ovide dans les* Métamorphoses, Louvain, Paris, 1998.

[8] G. Tronchet, *op. cit.*, p. 456-459, comme d'autres avant lui, s'attache surtout à la vue, mais les deux motifs nous paraissent constamment liés et indissociables.

de la divination, qu'Ovide exprime aussi bien en termes de parole – Tirésias possède une *vox rata*, une "parole validée par les faits" (III, 341) – qu'en termes de vision paradoxale – il "[voit] dans ses ténèbres" (*meque sub his tenebris… vidisse*, III, 525). Les marins tyrrhéniens confrontés sans le savoir à Dionysos se rendent coupables de parjure. Le châtiment que leur réserve le dieu est une démence caractérisée par des hallucinations visuelles. Enfin Penthée commet la faute de ne pas croire en la parole inspirée de Tirésias, qui lui prédit la venue d'un nouveau dieu. Le devin lui répond : "Que tu serais heureux si, privé toi aussi de la lumière, tu ne voyais pas les rites sacrés de Bacchus !" (III, 517-518).[9] Il faudra que Penthée soit victime du délire bacchique de sa mère pour qu'il change enfin de discours : "car maintenant il tremble, maintenant son langage s'est fait moins violent, maintenant il se condamne, maintenant il s'avoue coupable." (III, 717-718). La double histoire d'Écho et Narcisse se trouve au centre de cet ensemble, ce qui ne saurait tenir du hasard. Écho, elle aussi, parle trop. Elle est dans un premier temps privée d'une parole autonome, puis son sort s'aggrave lorsqu'elle voit Narcisse, pour lequel elle s'enflamme en vain, jusqu'à en dépérir. Narcisse quant à lui fait l'expérience de deux illusions, celle de l'ouïe d'abord dans sa rencontre avec Écho, puis, en punition de son refus de l'amour, celle de la vue, qui le conduit à la mort.

Dans chaque récit, la combinaison des actes de parole et de vision nourrit la réflexion sur l'identité et l'altérité, élément essentiel des *Métamorphoses* dans leur entier et de la poétique d'Ovide. La voix ou la parole, que le latin désigne du même nom de *vox*, et l'apparence (*forma, corpus*) sont les deux émanations principales de l'être, et forment l'image – le terme *imago* peut désigner aussi bien l'écho que le reflet[10] – que chacun renvoie à autrui. Les légendes thébaines permettent à Ovide d'explorer les écarts possibles entre l'être et la perception que soi-même ou les autres peuvent en avoir à partir de ces images.

L'inadéquation entre l'*imago* et l'être dont elle émane est le châtiment réservé à Écho et Actéon. La première est dépossédée de la maîtrise de sa voix. Ses mots ne sont jamais siens. Condamnée à se perdre dans la réflexion de la parole d'autrui, elle ne peut

[9] La traduction, en l'absence de toute autre mention, est celle de G. Lafaye, *Ovide : Les Métamorphoses*, Paris, 1928-1930.
[10] *cf.* III, 385 : *imagine vocis* et 416 : *imagine formae*.

exprimer ses propres sentiments que par accident.[11] Sa fusion ultime avec le paysage montagneux ("ses os ont pris, dit-on, la forme d'un rocher" ; "on ne la voit plus sur aucun mont")[12] n'est qu'en apparence compensée par la survivance de sa voix,[13] puisque ce son ne lui appartient plus. Elle a donc disparu, tant comme être visible que comme être parlant. Dans le cas d'Actéon, le tragique tient essentiellement à ce que le jeune homme a conscience de sa métamorphose, qui n'est en somme pas totale. Si sa voix et son enveloppe extérieure se sont altérées au point de n'être plus les siennes ("*non sua*", mis en valeur par l'enjambement des vers III, 202-203), son esprit reste *pristinus*, premier, originel, inchangé,[14] et avec lui la certitude d'être autre que ce qu'il paraît être. L'impuissance à laquelle il est réduit quand il cherche à dire qui il est constitue l'aspect le plus cruel de la vengeance de Diane. Les mots "n'obéissent plus à sa volonté",[15] et les signes qu'il tente de faire comprendre à ses chiens (il tourne la tête quand ils appellent "Actéon !")[16] sont à la fois trop différents de sa parole reconnaissable et trop semblables aux mouvements d'un cerf qui se débat pour être correctement interprétés par la meute.

Le cas des dieux est à part. Lorsque Junon, pour tromper Sémélé, prend l'aspect et la voix de sa nourrice Beroe, elle *est* la nourrice (*Ipsa erat Beroe*, III, 278), et la mortelle ne peut pas douter de l'identité de son interlocutrice. En même temps, Junon ne se perd pas dans cette altération. C'est bien l'expression de sa propre parole rusée qu'elle communique par la bouche de Beroe. La métamorphose, maîtrisée, réversible, est pour elle un instrument de tromperie et de pouvoir, comme il l'est pour Bacchus. C'est le privilège des dieux de pouvoir choisir l'image qu'ils donnent aux hommes en fonction de leurs desseins. De la même façon, Jupiter change d'apparence pour séduire des mortelles. Face à Sémélé, il atténue l'éclat de sa majesté, au point que Junon peut suggérer à sa rivale qu'il n'est peut-être qu'un homme usurpant le nom du dieu suprême. Pour le piéger, il faut un serment, parole qui exige l'adéquation entre les mots et la réalité ; il doit alors abandonner tout déguisement, prouver qu'il n'a pas de Jupiter que le nom,

---

[11] Voir ci-dessous.
[12] III, 399 ; III, 400.
[13] III, 401.
[14] III, 203.
[15] III, 231 : *verba animo desunt.*
[16] III, 245.

mais se montrer dans toute la puissance de sa divinité. Aucun humain ne peut supporter la vision de cet être si radicalement autre, et la ruse de Junon aboutit au rejet de la mortelle et du dieu dans les mondes bien distincts qui sont les leurs.

La duplicité des dieux nous amène au second problème mis en valeur par Ovide, celui de l'illusion et de la reconnaissance, c'est-à-dire de l'interprétation de ce qui est vu. Si les histoires d'Actéon et de Penthée se répondent, les processus à l'œuvre dans leur mort ne sont toutefois pas identiques. La métamorphose d'Actéon est réelle, son corps s'est transformé, et les chiens voient bien ce qu'ils voient : un cerf, une proie. En revanche, les Bacchantes ont la vision troublée par le dieu. Elles perçoivent des images surnaturelles, qui se superposent à la réalité et la transfigurent. Penthée ne devient pas sanglier. Il meurt homme sous les coups et les morsures de femmes qui, dans leur délire, le prennent pour un animal et se comportent elles-mêmes comme des bêtes sauvages. Son châtiment répond exactement à sa faute : il a refusé de reconnaître le devin Tirésias, puis le dieu Bacchus pour ce qu'ils étaient. De même, pour avoir fait une vaine promesse à Dionysos, les marins incrédules sont victimes d'hallucinations, d'apparitions illusoires, vides, sans consistance (*simulacra inania*, III, 668), suffisamment suggestives cependant pour qu'ils se jettent à l'eau sous l'emprise de la panique, avant d'être métamorphosés en dauphins. A la parole sans fondement réel réplique le piège de l'image virtuelle.

Mais l'illusion n'est pas le seul danger que les dieux font peser sur les hommes. Voir ou dire la vérité peut aussi conduire au malheur si ce qui est vu ou révélé devait rester secret. L'objet même des fautes visuelles ou verbales entraînant les châtiments divins sert aussi de lien entre les légendes regroupées au livre III. Tous les mystères profanés concernent la sexualité des dieux : la chaste Diane n'aurait jamais dû être aperçue dans sa nudité. Le regard, même fugitif et accidentel, qu'Actéon porte sur elle est assimilable à un viol. Voir, c'est connaître, et l'intimité née de cette connaissance est inacceptable pour la vierge farouche. Sémélé, elle, exige de Jupiter qu'il se montre tel qu'il est dans les bras de Junon. C'est donc le secret de la sexualité du couple royal divin qui risque d'être révélé, mais la mort instantanée de Sémélé préserve le tabou. Tirésias, pour sa part, a le tort de répondre à la question sans réponse. Seul être de l'univers à avoir été homme, puis

femme, il possède seul la capacité de comparer les deux conditions. Quand il affirme la supériorité de la jouissance féminine, il ne se contente pas de trahir un mystère sacré. Il rend également publique une réalité que Junon tenait à garder cachée, pour des raisons que le texte ne suffit pas à éclairer, mais qui tiennent vraisemblablement à la forme de pouvoir que le secret donnait à l'épouse sur l'époux. Enfin, Penthée commet la faute de vouloir contempler en profane les rites sacrés des Bacchantes, qui se caractérisent par une grande licence sexuelle. Ce faisant, l'incrédule transgresse plusieurs interdits : il assiste aux transes réservées aux adeptes de Bacchus, et à la débauche extatique de sa propre mère.

Dire et entendre, voir et être vu, connaître et reconnaître, toutes ces notions s'articulent au livre III dans une combinatoire vertigineuse dont on a du mal à déterminer si elle est jeu gratuit, délice de métamorphose narrative, ou réflexion approfondie sur l'illusion dans un contexte qui célèbre Bacchus, la divinité aux multiples identités. Dans cette spirale où l'identité se perd, le seul point d'ancrage est la parole sanctionnée par les dieux : les voeux et les malédictions, les serments, la parole prophétique, qui tous réalisent dans le temps l'adéquation entre les mots et les faits.

II. ECHO ET NARCISSE

Pour donner tout son sens au fait que, chez Ovide, Narcisse se reconnaît au miroir de l'eau, et pour comprendre ce qui fait, selon les mots de Tirésias, la nouveauté de sa démence (*novitas furoris*, III, 350), il faut d'abord inscrire son histoire au centre de ces récits thébains et de ces jeux sur l'être et ses reflets, le même et l'autre, le connu et l'étranger. Dans cette perspective, on ne peut dissocier son aventure fatale au bord de la source de sa rencontre avec Écho. Les deux récits sont à la fois parallèles et entrelacés, à la fois semblables et différents, Ovide se plaisant à reproduire dans l'organisation de la narration la complexité de la réflexion sonore et visuelle qui constitue son objet.

Le destin des deux jeunes gens est comparable : suite à une malédiction divine, Écho et Narcisse deviennent prisonniers de reflets. La première, comme on l'a vu, s'abîme dans la parole des autres, qu'elle est vouée à réfléchir ; le second est fasciné par un

reflet au point de s'oublier lui-même.[17] Dans les deux cas, le récit rebondit lorsque le protagoniste voit Narcisse : au coup de foudre qu'éprouve Écho à la vue du chasseur répond la reconnaissance de Narcisse par lui-même. Jusque-là, il n'aimait qu'un inconnu, et non le beau Narcisse, fatal et inaccessible objet de désir. L'une comme l'autre prennent dès lors conscience qu'ils aiment sans pouvoir posséder,[18] et entament, dans leur désespoir, un processus de dématérialisation – sous l'effet du feu brûlant de l'amour, Écho s'évapore et Narcisse se liquéfie[19] – qui aboutit à la métamorphose.

Dans le même temps, la fable d'Écho est pour ainsi dire tissée dans celle de Narcisse. Celle-ci s'ouvre par la prédiction de Tirésias, que Liriope, la mère du garçon, a consulté pour savoir si son fils verrait le jour de la vieillesse. Le devin affirme qu'il vivra longtemps "*si se non noverit*" (III, 348). Le formule peut s'interpréter de deux manières selon le sens que l'on donne au verbe *nosco* : "s'il ne se connaît pas" ou "s'il ne se reconnaît pas". Le poème commence par anticiper sur son propre déroulement en affirmant que l'oracle sera vérifié, puis débute l'histoire de Narcisse au moment où il est adolescent. L'ambiguïté de son apparence, entre grâce enfantine et beauté juvénile, et le désir qu'il suscite dominent le portrait qu'Ovide fait de lui :

> […] poteratque puer juvenisque videri ;
> Multi illum juvenes, multae cupiere puellae ;
> Sed (fuit in tenera tam dura superbia forma)
> Nulli illum juvenes, nullae tetigere puellae.
>
> "Il pouvait passer aussi bien pour un enfant et pour un jeune homme ; chez beaucoup de jeunes gens, chez beaucoup de jeunes filles, il fit naître le désir ; mais – si dur était l'orgueil que cachait sa tendre beauté – ni jeunes gens, ni jeunes filles ne purent le toucher." (III, 352-355, trad. G. Lafaye modifiée).

L'ambiguïté de l'âge de Narcisse se prolonge dans une ambiguïté sexuelle, ce que soulignent à la fois le parallélisme entre les deux types d'amoureux, les *juvenes* et les *puellae*, et le jeu de mot qui à *puer* fait correspondre son dérivé féminin *puella*, faisant basculer le mot de la caractérisation de l'âge à celle du sexe.

Par ailleurs, les vers isolent Narcisse dans sa position d'objet de désir : encerclé par les prétendants des vers 353 et 355, il occupe

---

[17] Ni la faim, ni le sommeil, besoins vitaux de son propre corps, ne détournent Narcisse de sa contemplation (III, 437-438).
[18] Comparer III, 392 et 466.
[19] Écho : III, 395-401 ; Narcisse : III, 486-490

seul le vers 354. Mais l'élan amoureux des autres, suscité par son apparence (*forma*), se heurte à ce que son corps recèle et cache : un cœur refusant inflexiblement de se laisser toucher. Ovide exprime admirablement cette contradiction entre l'être et son enveloppe dans l'opposition entre *tenera*, "tendre", et *dura*, "dure", qui préfigure les transformations matérielles que subira le corps de Narcisse,[20] et dans l'embrassement de la *dura superbia* à l'intérieur du groupe *in tenera…forma*. Narcisse est donc par essence un être dont l'image ne reflète pas fidèlement l'esprit. Il se trouve, mais sans que cela soit vécu par lui comme une tragédie, dans la situation d'Actéon après sa métamorphose, dans cet écart entre ce qu'il sait être et ce que les autres voient de lui. S'il peut admettre qu'on le regarde, dans la mesure où cela ne demande pas de participation de sa part, ni aucun accord des esprits, il ne peut souffrir le contact, qui l'oblige à toucher lui aussi et l'engage tout entier dans la réciprocité. Son refus des relations amoureuses auxquelles invitent sa beauté est d'ores et déjà exprimé en termes d'excès : la *superbia*, comme son équivalent grec *hubris*, appelle la réaction des dieux, qui ne deviendra effective qu'avec la malédiction lancée par un amoureux éconduit.

Une fois posée la relation ambigüe et lourde de menaces que Narcisse entretient avec autrui, Écho peut entrer en scène. Elle sera le paradigme des amants malheureux de Narcisse, tout en donnant à Ovide l'occasion de développer les ressources poétiques et narratives qu'offre sa nature réflexive. Comme toutes les jeunes filles qui s'enflamment à la vue de Narcisse, Écho voudrait "l'aborder avec des paroles caressantes et lui adresser de douces prières".[21] Mais la malédiction de Junon l'empêche de prendre l'initiative de la parole. Une seule solution : s'approprier les mots que Narcisse pourrait lui adresser. L'occasion se présente, et Ovide compose avec virtuosité un dialogue improbable. Le premier vers en est caractéristique :

> Dixerat : "Ecquis adest ?" et "adest" responderat Écho.
>
> "Il dit : "Y a-t-il quelqu'un près de moi ?" "Moi" répondit Écho." (III, 380)

---

[20] D'abord figé comme une statue dans la fascination du reflet (III, 419), il finira par fondre de désir, son orgueil se liquéfiant en même temps que son corps (III, 489-490 : *attenuatus amore / liquitur*).
[21] III, 375-76.

La structure en chiasme est ici l'un des moyens privilégiés pour exprimer la réflexivité, tout comme le jeu sur le sujet et l'objet de la phrase, ou sur le préverbe *re-*.[22] Au prix d'une restitution partielle des paroles de Narcisse et d'une légère distorsion de leur intonation, Ovide crée l'illusion de la communication. La reprise du verbe principal de la question correspond à un assentiment, à notre "oui". La traduction de G. Lafaye est un peu trompeuse, dans la mesure où Écho n'a pas encore la possibilité de parler à la première personne. Les paroles émises par Narcisse et renvoyées par elle ne lui permettent pour l'instant que d'établir un simulacre de dialogue, dans lequel elle ne peut exprimer ses sentiments. Cela est suffisant néanmoins pour abuser Narcisse, qui croit converser avec un autre. Dans son erreur, il cherche à voir la personne qui lui parle, à confirmer par la vision son existence, mais Écho se cache, de peur sans doute que son apparition ne trahisse son incomplétude et sa dépendance par rapport à la voix qu'elle réfléchit.[23] Il faut attendre l'invitation que lance Narcisse à la première personne du pluriel, "*Huc coeamus*", "Réunissons-nous !" (III, 386) pour que les mots coïncident avec les désirs ineffables de la nymphe, et la poussent à se matérialiser devant lui. Ce n'est qu'à ce bref moment qu'elle retrouve une identité pleine et entière, que son corps, sa voix, ses gestes s'accordent pour dire son amour. L'illusion de Narcisse n'est pas dissipée par cette apparition ; elle est renforcée, au contraire. Il ne se reconnaît pas dans la voix qui lui répond, mais interprète l'écho réfléchi par la nymphe et son geste d'embrassement comme deux signes convergents de son désir. La brutalité avec laquelle il la repousse est ancrée dans le refus de l'autre qui constitue sa manière d'être, et développe en quelque sorte le vers 355, "personne ne put le toucher". Le dialogue prend une tournure tragique avec le dernier échange :

> "Ante, ait, emoriar quam sit tibi copia nostri."
> Rettulit illa nihil nisi "sit tibi copia nostri".

> "Plutôt mourir, dit-il, que m'abandonner à toi !" Elle ne répéta rien d'autre que : "m'abandonner à toi !". (III, 391-92).

L'invective furieuse de Narcisse se métamorphose, au gré du poète qui tire parti de la duplicité du langage (en l'occurrence deux emplois possibles du subjonctif), en souhait désespéré d'Écho, et la phrase-reflet se teinte, comme dans chacune des répliques de la

---

[22] *cf.* III, 382 : *vocat illa vocantem*, "elle appelle qui l'appelle" ; préverbe *re-* : III, 383, 384, 386.
[23] III, 381-385.

nymphe, de significations absentes de son modèle. Ovide complique le jeu à loisir, superposant à la réflexivité de l'écho une relation de réciprocité.[24] Certes, Narcisse est victime d'une illusion : ce n'est pas une autre voix qui alterne avec la sienne. Et cependant, il a bel et bien une interlocutrice, à qui il prête sa voix et ses mots sans s'en rendre compte ; cependant, il est bel et bien confronté au désir, puis à la déception et au désarroi d'autrui.[25]

Le récit enchaîne avec la malédiction lancée par un autre amant malheureux de Narcisse. Le voeu, reçu par Némésis, divinité qui préside à la juste rétribution des actes, consiste à infliger au jeune homme trop fier une peine exactement proportionnée à sa faute. Pour avoir refusé l'amour et désespéré ses soupirants, il aimera sans pouvoir posséder l'objet de son amour.[26] On ne connaît pas le nom de l'homme qui perd ainsi Narcisse, et le redoublement maladroit, après le long développement consacré à Écho, du motif de l'amant éconduit est l'un des arguments qui permettent de défendre l'idée qu'Ovide a inventé le rapprochement d'Écho et de Narcisse. La logique du mythe voudrait en effet que le bel indifférent soit maudit par la nymphe après leur cruelle rencontre. Mais Écho, privée de l'initiative de la parole, n'a pas la possibilité d'émettre la malédiction qui entraînerait le châtiment du contempteur de Vénus. Peu importe, au bout du compte, car Ovide s'ingénie à poursuivre dans le récit de la mort de Narcisse l'exploration des figures de la duplication ébauchée dans l'épisode d'Écho, et ces effets de résonance agissent plus puissamment que la narration pour unir les deux personnages.

L'examen détaillé de la manière dont Ovide décline jusqu'au vertige le motif du reflet de Narcisse nous emmènerait trop loin,[27]

---

[24] *cf.* F. Frontisi-Ducroux, *op. cit.*, p. 215.

[25] Ce n'est pas l'interprétation de J. Fabre-Serris, qui, utilisant les concepts de la psychanalyse, pense que Narcisse recherche inconsciemment dans son dialogue avec Écho le reflet de lui-même et de sa propre quête amoureuse. Il ne réagit que lorsqu'il découvre qu'Écho n'est pas une simple image de lui-même, mais un Autre menaçant son intégrité avec sa volonté de possession. Voir *Mythe et poésie dans les* Métamorphoses *d'Ovide*, Paris, 1995, p. 303 *sq.*

[26] III, 405.

[27] On peut se reporter, pour compléter l'analyse, à P. Hadot, *op. cit.*, p. 140 *sq.* ; F. Frontisi-Ducroux, *op. cit.*, p. 210-217 ; G. Tronchet, *op. cit.*, p. 447-

nous nous limiterons donc à ce qui peut éclairer le problème de la reconnaissance. Fatigué par la chasse, cette activité qui le tient éloigné des préoccupations amoureuses, Narcisse vient se reposer dans un lieu qui est une première image de lui-même : isolé, préservé, intact.[28] C'est par la médiation de la métaphore, comme si le langage lui-même participait au piège, que l'élan qui pousse le chasseur vers la source va se muer en désir pour son reflet : la soif du corps accablé de chaleur devient une soif amoureuse.[29]

Ovide dédouble alors son discours pour décrire l'enfermement fatal de Narcisse dans sa contemplation ; deux mouvements se succèdent, à la fois redondants et complémentaires, et retardent le moment annoncé de la reconnaissance et de la mort. Dans un premier temps, le narrateur omniscient, qui connaît en l'occurrence la vérité sur l'erreur de Narcisse, décrit la posture et l'aspect du jeune homme pétrifié à la vue de son image, cherchant en vain, comme Écho, à l'embrasser.[30] A mesure qu'il se fige dans ce face à face, le poème se sature d'expressions traduisant la réflexivité : pronoms et adjectifs réfléchis,[31] formes verbales symétriques qui font de Narcisse à la fois le sujet et l'objet de l'action (actif / passif, causatif / résultatif).[32] Puis, passant brutalement au vocatif et à la deuxième personne, le narrateur apostrophe directement le personnage pour dénoncer sa crédulité.[33] Suivant un schéma comparable, mais faisant varier le point de vue, Narcisse prend ensuite la parole. D'abord abusé, il décrit à son tour les gestes qui répondent aux siens, et se lamente sur l'étrange incapacité qu'il éprouve à s'unir à celui qu'il aime.[34] Quand il s'adresse à son double, les actions de la deuxième

---

448. Ce dernier se repose largement sur G. Rosati, *Narciso e Pigmalione : Illusione e spettacolo nelle* Metamorfosi *di Ovidio*, Florence, 1983, que nous n'avons pu consulter.

[28] De même qu'aucun jeune homme, aucune jeune fille n'a pu toucher Narcisse, de même, aucun berger, aucune bête n'a touché (*contigerant*, III, 409) cet endroit. Comparer avec Euripide, *Hippolyte*, 73 *sq*. Hippolyte, comme Narcisse, préfère la solitude, la chasteté et la chasse à la socialisation qu'implique l'amour. Aphrodite se vengera de lui en le faisant aimer de Phèdre.

[29] III, 415.

[30] III, 418-431.

[31] III, 418, 420, 425, 429, 440.

[32] III, 425, 426, 435-36.

[33] III, 432-436.

[34] III, 442-462.

personne répondent exactement à celles de la première, la transformation du reflet en interlocuteur donnant plus de force encore à l'illusion qui en fait un sujet.[35] Soudain, Narcisse prend conscience de son identité avec cet autre qu'il contemple, et accède à la même connaissance que le narrateur :

> Iste ego sum ; sensi nec me mea fallit imago ;
> Uror amore mei, flammas moveoque feroque.
>
> "Ce toi, c'est moi ; je l'ai compris, et ma propre image ne me trompe plus ; je brûle d'amour pour moi-même ; cette flamme, je l'allume et la subis en même temps." (III, 463-64, trad. G. Lafaye modifiée).

A ce moment crucial, préparé par la prophétie de Tirésias, la malédiction de l'amant, les annonces du narrateur, Ovide joue magistralement des ressources de la langue et du mètre pour rompre l'illusion de l'altérité. Le rythme du vers nous contraint, en effet, à élider *iste* et à lire *istego sum*. A l'instant où Narcisse s'identifie dans le reflet que lui présente la source, le moi et l'autre, celui qu'il appelait "tu" (*iste* est le démonstratif lié à la deuxième personne), se fondent donc en un seul être qu'un pronom inouï désigne, un être hybride, monstrueux, à la fois "autre et non autre", pour reprendre les mots qu'Ovide lui-même emploie ailleurs à propos de Narcisse.[36] La deuxième personne, dont l'existence est dissipée, disparaît du texte, au profit du pronom réfléchi de première personne. En accédant à la connaissance jusque-là réservée au narrateur et au prophète, Narcisse s'approprie le discours omniscient qui a précédé le sien : *mea* et *mei* remplacent *sua*, *se* et *sibi* ; *fallit* reprend *fallaci* (III, 427) ; *uror amore mei* répond à *se cupit* (III, 425) et *flammas moveoque feroque* à *pariter accendit et ardet* (III, 426). Il ne fait donc aucun doute que la reconnaissance est au cœur de la connaissance fatale à laquelle Narcisse est voué. Certes, comme le fait remarquer P. Hadot, cette connaissance a sa source dans la vision, et le personnage est perdu dès la seconde où il se voit. La fascination ne sera d'ailleurs pas rompue par l'accès à

---

[35] III, 458-62.

[36] *cf. Fastes*, V, 226 : *infelix, quod alter et non alter eras*. P. Hadot (*op. cit.*, p. 142), et – à sa suite ? – F. Frontisi, traduisent curieusement "malheureux de n'avoir pas été différent de lui-même", négligeant le paradoxe qui fait de Narcisse un être *à la fois* différent et non-différent de lui-même.

la lucidité.[37] Mais c'est en comprenant que l'objet de son amour est sa propre image que Narcisse fait à la fois l'expérience de sa propre séduction, dont il n'avait jamais accepté de prendre en compte les effets sur autrui, et de son irrémédiable dédoublement intérieur, car désormais, l'amour, cet irrésistible élan vers l'autre, fissure le dur orgueil du jeune homme et introduit en lui l'étrangeté.

Ovide établit à cet instant une correspondance avec Actéon, qui dans son malheur tente vainement de se faire comprendre de ses chiens : "*Acteon ego sum, dominum cognoscite vestrum !*", "Actéon, c'est moi, reconnaissez votre maître !" (III, 230) et avec Penthée, qui crie : "*Aspice, mater !*", "Regarde, mère !" (III, 725), utilisant l'apostrophe de "mère" pour se faire reconnaître comme fils. Tout en demeurant conscients de leur identité, de leur nom, de leur nature humaine, ils ne peuvent faire en sorte que les chiens et les Bacchantes les identifient, ce qui les sauverait. Dans l'épisode de Narcisse, le poète inverse le sens de la reconnaissance. De salutaire, mais impossible, elle devient effective, mais fatale. Tandis qu'Actéon et Penthée en sont réduits à devenir les objets impuissants de la convoitise des chiens et de la rage des femmes, Narcisse meurt d'avoir assumé par rapport à lui-même la position du sujet regardant, du sujet désirant, d'avoir en somme intériorisé la relation décevante, sans espoir, qu'il imposait à ses soupirants. La nouveauté de la fureur de Narcisse est peut-être à juger par rapport à ces histoires qui encadrent la sienne.

Mais revenons un instant sur ce qui a ramené Narcisse à la lucidité. Dans les vers qui précèdent la reconnaissance, il évoque la parfaite symétrie de son attitude et de celle de l'aimé, qui rit quand il rit, pleure quand il pleure, incline la tête quand il incline la sienne. Un élément, cependant, vient perturber cette harmonie, et dénonce l'immatérialité de la forme dont Narcisse s'est épris : les mots que forme la bouche de l'autre, en réponse à ses mots, ne résonnent pas dans l'air.[38] L'imitation du reflet aquatique a une limite : si elle peut dédoubler la *forma*, elle ne peut recréer la *vox*. C'est ce manque qui dissipe l'illusion et fait comprendre à Narcisse qu'il n'est pas en face d'un être vivant et complet. Cette

---

[37] On s'attendrait, lorsque les larmes de Narcisse troublent l'eau, à ce qu'il puisse se déprendre de son image, mais il souffre au contraire les affres de la séparation (III, 475 *sq.*).

[38] Le reflet inverse ici la figure d'Écho, qui renvoyait la parole sans se montrer.

imperfection du double sera corrigée par Écho, qui réapparaît, magnanime, à la fin de la fable. Prise de pitié au spectacle du corps amaigri, défiguré, de celui qu'elle a aimé autrefois et qui à son tour se consume d'amour, elle prête sa voix au reflet de Narcisse afin d'adoucir sa souffrance.[39] L'écho et l'image s'assemblent pour former un simulacre parfaitement réflexif, grâce auquel le mourant s'apaise. Qu'un ultime renforcement de l'illusion par le dialogue fictif et vain avec l'aimé puisse réconforter Narcisse prouve encore, nous semble-t-il, que dans l'esprit d'Ovide, la fascination pour le reflet trompeur n'était destinée qu'à piéger l'indifférent, et que c'est bien la cruelle lucidité née de la reconnaissance qui constitue son châtiment.

Tandis que Narcisse s'éteint en goûtant la consolation d'entendre son double répondre à ses lamentations et à ses adieux, Écho, qui les répète, peut une dernière fois utiliser les mots du jeune homme pour exprimer ses propres sentiments. Coulant sa voix, elle qui n'a plus de corps, dans la forme du reflet, elle prend congé de Narcisse comme il prend lui-même congé de son image avant que la mort ne l'emporte. L'entrelacement des fables de la nymphe et du chasseur trouve son achèvement dans cette émouvante invention d'Ovide, au moment même où le jeu du poète sur les regards et les voix atteint un sommet de virtuosité.

III. LA NOUVEAUTE DE LA DEMENCE DE NARCISSE

Lorsque Liriope interroge Tirésias sur l'avenir de son fils, elle obtient une réponse dont la validité n'apparaît pas immédiatement :

> Fatidicus vates : "Si se non noverit" inquit.
> Vana diu visa est vox auguris ; exitus illam
> Resque probat letique genus novitasque furoris.

> "Le devin, interprète de la destinée, répondit : "S'il ne se (re)connaît pas." Longtemps, ce mot de l'augure parut vain ; il fut confirmé par l'issue des événements, par la réalité, par le genre de la mort et par la nouveauté du délire." (III, 348-350, trad. G. Lafaye modifiée).

Si la confirmation de la parole par les faits (*exitus, res*) et par le genre de la mort – la consomption amoureuse qui découle, on l'a

[39] III, 493-501.

vu, de ce que Narcisse s'est reconnu – ne fait pas problème, on peut se demander en quoi le fait que le *furor* de Narcisse soit nouveau peut contribuer à vérifier les dires du devin. Si Ovide s'était contenté de faire de la démence elle-même une preuve de la clairvoyance de Tirésias, on aurait pu comprendre simplement que Narcisse avait été puni pour n'avoir pas respecté l'interdit qu'il avait énoncé. Mais le poète met l'accent sur la nouveauté et non sur l'existence de ce délire. La solution, nous semble-t-il, est dans le jeu de mots qu'il établit ainsi entre *noverit* et *novitas*. En effet, *noverit*, subjonctif parfait du verbe *nosco*, est formé sur le thème de *novi*, "j'ai (re)connu". Au vu des associations verbales et des manipulations langagières dont Ovide est capable par ailleurs,[40] il est très vraisemblable qu'il nous soit donné d'entendre dans *novitas* à la fois le sens habituel de "fait d'être nouveau" et le sens caché, né d'une étymologisation fantaisiste, mais suggestive, de "fait de se reconnaître", ou "fait de dire "j'ai reconnu"".[41] Le récit se charge ensuite de rendre claire cette superposition de sens.

Dans un premier temps, l'oracle de Tirésias évoque sans ambiguïté la sentence delphique que Socrate reprend à son compte : "Connais-toi toi-même" (*Gnothi seauton*, formule où l'on retrouve l'équivalent grec du verbe *nosco*). La nouveauté tient alors à ce que, contrairement aux autres êtres humains, Narcisse doit éviter de se connaître.

Par ailleurs, à l'issue de l'examen des thèmes de la vision et et de la parole qui unissent la fable de Narcisse au reste du livre III des *Métamorphoses*, on peut proposer de voir dans la *novitas furoris* du jeune homme l'inversion de la valeur de l'illusion et de la reconnaissance telle qu'elle est définie à travers les autres histoires qui l'encadrent. L'illusion fait, certes, figure de piège pour Narcisse, mais elle n'en est pas moins préférable à la lucidité. Celle-ci est considérée comme un état de démence paradoxale,

---

[40] Voir les effets éblouissants de cette manipulation du langage dans G. Tronchet, *op. cit.*, p. 1-4. L'auteur y analyse les brillants jeux de mots d'Ovide sur *amor* et *mora* (le retard, la mûre) dans la fable de Pyrame et Thisbé, et montre comment ces associations ou transformations sonores fournissent à la fois la matière et le prétexte de la narration.

[41] Cette hypothèse permet aussi d'expliquer pourquoi Ovide emploie ici le verbe *nosco* et non *cognosco* comme il le fait ailleurs pour dire "reconnaître" (*cf.* III, 96, 230).

bien différente de celle qui s'empare par exemple des Bacchantes.[42] Elle n'en a pas moins les attributs du *furor*, qui met l'homme "hors de lui-même". Narcisse devient autre, mais cette alérité est intériorisée.

Superposant des effets d'intertextualité à cette logique narrative et analogique qui invite à considérer le récit sur Narcisse dans son contexte, Ovide nous entraîne lui-même sur une autre voie encore. En effet, quelques vers après sa prise de conscience, il fait dire à Narcisse :

> Votum in amante novum, vellem quod amamus abesset.
>
> "Vœu nouveau chez un amant, je voudrais que ce que j'aime fût loin de moi." (III, 468, trad. G. Lafaye modifiée).

C'est donc également par rapport à une vision traditionnelle de l'amour que l'aventure de Narcisse se distingue. Le désir que le personnage éprouve pour lui-même lui interdit les pratiques et les sentiments amoureux habituels, ce qui constitue une juste rétribution de son refus d'entrer dans ces pratiques. Mais le jeu d'Ovide ne porte pas sur ce schéma culturel général qui valorise le rôle socialisant de l'amour, si important soit-il pour comprendre le mythe.[43] Avec ce voeu inouï, le poète fait entrer Narcisse dans le cadre de l'expression élégiaque de l'amour, c'est-à-dire dans un système de représentations artistiques dont il a lui-même, avec Tibulle et Properce, largement renouvelé les codes. Le récit, nous allons le voir, se nourrit d'allusions à cette autre poésie. On pourrait s'attarder longuement à reprendre les métaphores filées de la chasse et de l'embrasement qui expriment l'amour d'Écho pour Narcisse, ou celui de Narcisse pour lui-même. Ce sont des lieux communs de la poésie érotique.[44] Mais nous nous attacherons surtout, pour insister sur la manière dont Ovide se joue des genres traditionnels, au double discours qui raconte la fascination et la reconnaissance.[45]

Le premier, celui du narrateur omniscient, peut être considéré comme celui de la voix épique, d'abord parce que c'est la même voix qui unit toutes les parties de l'épopée des *Métamorphoses*, mais surtout, dans la mesure où il est difficile

---

[42] *cf.* III, 716, où la troupe des femmes se jetant sur Penthée est qualifiée de *turba furens*.
[43] Ce schéma constitue l'objet de F. Frontisi, *op. cit.*, p. 210-217 et *passim*.
[44] A ce sujet, voir J. Fabre-Serris, *op. cit*.
[45] Voir ci-dessus.

d'enfermer le poème dans un genre,[46] parce que l'apostrophe qu'elle adresse au personnage dont elle conte les aventures est une allusion marquée à l'épopée homérique – dont Ovide, comme tout Romain lettré, est parfaitement familier : *"Credule !"* reprend le "*Nepios !*" ("Enfant !", "Insensé !") que l'on trouve chez Homère, en tête de vers comme ici, à de très rares reprises – mais d'autant plus frappantes –, lorsque le narrateur, rompant l'illusion du récit objectif, condamne le manque de lucidité de ses héros.[47] Il intervient ainsi pour souligner les limites de la connaissance des hommes, qui réagissent aux événements sans savoir que les dieux leur ménagent encore des surprises. La voix épique ovidienne partage avec celle de l'aède homérique le secret de la vérité à laquelle les personnages, prisonniers de leur subjectivité, n'ont pas accès.

Tout en s'affirmant comme épique, la narration emprunte cependant la description physique de Narcisse à tous les *topoi* esthétiques de l'élégie : comparaison de la chair avec le marbre de Paros, de la chevelure avec celle des dieux, éloge de la blancheur de neige alliée à l'éclat vermeil,…[48] Les effets de l'amour sur le corps (amaigrissement, oubli du sommeil) sont autant de lieux communs que ne dédaigne pas l'Ovide des *Amours*.[49] Ainsi se préparent l'irruption de la plainte élégiaque et le changement de tonalité qui intervient lorsque Narcisse prend lui-même la parole.

La voix de la connaissance cède alors le pas à celle de l'amour, qui transfigure la réalité. Le premier signe en est la métamorphose du paysage artémisien qui entoure Narcisse. Jusque-là, il reflétait, nous l'avons vu, la chasteté du jeune homme. Désormais, cet homme brûle de désir, et le lieu dans lequel il se trouve devient le réceptacle de ses plaintes.[50] Comme chez Properce, par exemple,[51] le paysage est le témoin d'amours furtives ou malheureuses dont il garde la mémoire. La lamentation elle-même résume l'étrangeté de la situation de Narcisse en utilisant

---

[46] Sur le caractère inclassable du poème, voir les conclusions de G. Tronchet, *op. cit.*, p. 545 *sq.*
[47] Voir par exemple *Iliade*, II, 38 ; XXII, 445.
[48] Tibulle, I, v, 43-46 ; I, v, 66 ; Ovide, *Amours*, I, vii, 52 ; I, xiv, 31-32 ; II, iv, 41 ; II, xvi, 29.
[49] Par ex. Ovide, *Amours*, I, vi, 5-6.
[50] III, 442-445.
[51] Voir *Elégies*, I, xviii.

les thèmes chers à l'élégie : il aime et semble aimé, mais ne peut s'unir à l'autre.

> Quoque magis doleam, nec nos mare separat ingens
> Nec via nec montes nec clausis moenia portis ;
> Exigua prohibemur aqua.
>
> "Pour comble de douleur, il n'y a entre nous ni vaste mer, ni longue route, ni montagnes, ni murs aux portes closes ; c'est un peu d'eau qui nous sépare." (III, 448-450).

Les obstacles qui empêchent l'amant de goûter aux joies de l'amour dans les bras de sa maîtresse fournissent la matière d'un grand nombre de poèmes élégiaques. Les voyages de l'un ou l'autre des amants donnent lieu à d'infinies variations sur la souffrance de l'absence, les dangers de la mer, la persistance de l'amour ou la crainte de l'infidélité.[52] Quant aux portes fermées auxquelles se heurtent les amoureux, elles sont devenues emblématiques de l'élégie érotique, car elles donnent l'occasion aux poètes de chanter tantôt l'indifférence ou l'inconstance des femmes, tantôt la haine du mari rival qui dort avec son épouse dans la maison, tantôt la hardiesse de leurs propres entreprises nocturnes.[53] Contrairement aux locuteurs des élégies, qui souvent se tourmentent de n'être pas aimés en retour, Narcisse peut croire en la réciprocité des sentiments de son aimé, qui lui renvoie tous ses gestes. Mais comme eux, il est sans cesse contrarié dans son désir d'intimité, et l'énigme de cette impossible rencontre le taraude. Par la reprise négative des thèmes élégiaques, il exprime la singularité de son amour tout en s'inscrivant dans le difficile rapport à l'autre qu'est la relation amoureuse normale.

Mais dès lors qu'il se reconnaît, il comprend que sa passion n'a pas d'équivalent. Dans un premier mouvement, il ne souhaite plus l'union, comme tout amant, mais la séparation d'avec son aimé. Son vœu le fait entièrement basculer dans l'anormalité. L'accord parfait de son cœur avec celui de l'autre (*concordes*, III, 473), qui ravirait tout amoureux, lui est insupportable, parce qu'elle implique qu'il entraînera dans la mort l'objet de son amour.[54] Et pourtant, lorsque l'eau, un moment troublée par ses larmes, efface son reflet, lorsqu'en quelque sorte son vœu se réalise (*abire* III, 476 répond à *abesset*, III, 468), il éprouve toutes les

---

[52] *cf.* Properce, *Elégies*, I, vi ; I, viii ; I, xi ; Ovide, *Amours*, II, x ; II, xvi.
[53] *cf.* Tibulle, I, ii, 5-14 ; I, v, 667-68 ; II, vi, 11-14 ; Properce, *Elégies*, I, xvi ; Ovide, *Amours*, I, iv, 59 *sq.* ; I, vi.
[54] III, 471-73.

douleurs de la perte. Eperdu de chagrin, il se meurtrit le corps comme le feraient des pleureuses lors d'un deuil. Cette scène étrange prépare, certes, sa métamorphose en attirant l'attention sur les couleurs que prend sa chair sous les coups, couleurs qui seront celles de la fleur du narcisse (blanc bordé de rouge).[55] Mais elle renvoie aussi aux passages des élégies de Properce, Tibulle ou Ovide lui-même, dans lesquels l'amant imagine le corps défiguré de la belle qu'il répugne à frapper, ou qu'il regrette au contraire d'avoir battue.[56] De fait, lorsque le reflet réapparaît dans l'eau qui a retrouvé sa tranquillité, Narcisse est déchiré de constater à quel point les coups qu'il s'est lui-même portés ont enlaidi l'image de son aimé. Cette ultime souffrance, née de la vision de la souffrance de l'autre, achève de le tuer, lui qui autrefois regardait sans frémir souffrir ses soupirants. Enfin, la persistance de la fascination de Narcisse, qui continue après la mort à se mirer dans le Styx, trouve elle aussi un écho dans l'élégie.[57] Séparé de Cynthie, Properce affirme avec force qu'il l'aimera au-delà de la mort. Même réduit à l'état de fantôme (*imago*, I, xix, 11), il demeurera sien, car, dit-il,

> traicit et fati litora magnus amor.
>
> "un grand amour franchit jusqu'au fatal rivage." (I, xix, 12).

Il nous semble vraisemblable qu'Ovide ait eu ces vers en tête, et choisi de tirer parti de l'association des thèmes de l'image et de l'eau du Styx. Il achève ainsi d'inscrire Narcisse dans le sillage des amants-poètes, et consacre la grandeur tragique de son amour tout en poussant à l'extrême le jeu des duplications du personnage. C'est désormais un fantôme, l'image vaine d'un corps naguère vivant, qui s'abîme dans la contemplation du reflet. Par une sorte d'identification inversée avec son double, Narcisse n'a maintenant pas plus de matérialité que lui.

Placé dans la perspective de l'érotisme élégiaque et de ses lieux communs, Narcisse devient à la fois semblable et différent des figures canoniques de l'amour. Il éprouve les tourments du désir sous la forme que leur a forgée l'élégie romaine, tout en subissant comme une torture l'accord, la proximité, la possession, qui dans cette poésie sont source de joie. L'impossibilité du

---

[55] *cf.* P. Hadot, *op. cit.*, p. 144.
[56] Tibulle, I, ix, 59 *sq.* ; Properce, *El.*, II, v, 21 *sq.* ; Ovide, *Amours*, I, vii.
[57] F. Frontisi, dans une autre perspective que celle que nous privilégions ici, analyse les connotations funèbres du narcisse (*op. cit.*, p. 235-241).

contact, la froideur de la réflexivité, la fascination mortifère se substituent à la sensualité qui éclate dans les vers des Élégiaques. La tragédie de Narcisse apparaît alors comme une invention brillante, qui renouvelle la poésie amoureuse en même temps que l'épopée. Au-delà, en effet, du personnage et de son destin inouï, les *Métamorphoses*, en utilisant et en s'appropriant les motifs de la poésie érotique, s'affirment elles aussi comme singulières.[58] Nul doute que, dans la synthèse du récit et du discours amoureux, dans l'intégration des formes et de l'esthétique élégiaques au torrent du chant épique, Ovide recherche lui aussi la nouveauté. Ce n'est qu'en rendant justice à l'ambition formelle de son projet poétique que l'on peut pleinement goûter sa version du mythe de Narcisse.

Pascale BRILLET-DUBOIS
Université Lumière-Lyon 2

[58] Nous rejoignons ici J. Fabre-Serris, *op. cit.*, p. 46-47.