

## NARCISSE: LE MYTHE CACHE CHEZ YOURCENAR

Georgia H. SHURR  
 Université du Tennessee

Marguerite Yourcenar croyait comme Stéphane Mallarmé, prédécesseur des poètes du vingtième siècle, que: "La matière éternelle du poème, c'est le mythe." La mythologie se trouve à la base de l'imagination créatrice yourcenarienne. Lire ses poèmes, ses essais critiques, ses œuvres romanesques, c'est y retrouver des mythes – toute une tradition universelle, que ce soient les histoires gréco-latines, orientales, occidentales ou même chrétiennes. Les origines de cette mythologie diverse sont souvent apparentes. Nous concentrons notre attention sur une fable grecque d'origine dont l'influence pratique et théorique est moins apparente. Je parle du mythe de Narcisse – le mythe caché dans l'œuvre yourcenarienne.

Faut-il avouer que dans l'art de Yourcenar, l'auteur n'emploie pas la fable de Narcisse telle que la racontait Ovide dans les *Métamorphoses*? Pourtant cette académicienne avait une connaissance parfaite de cet ouvrage mythique. En plus, et peut-être encore plus important, elle connaissait l'œuvre d'André Gide où l'auteur reconnaissait dans l'histoire de ce jeune isolé le mythe symboliste par excellence. Il s'agit bien sûr de son *Traité du Narcisse* ou *Théorie du symbole* que, comme ses camarades littéraires, elle avait beaucoup estimé.

Yourcenar était, parmi ses contemporains, de ceux qui appréciaient des mythes surtout pour leur valeur symbolique. Dans sa définition du symbolisme, Henri de Régnier suggère que les poètes à la fin du dix-neuvième siècle "ont considéré les Mythes et les Légendes autrement que leurs prédécesseurs"<sup>1</sup>. Yourcenar était un écrivain, comme ces poètes et comme Gide avant elle, qui ont cherché dans les mythes "la signification permanente et le sens idéal" (*ibid.*). De Régnier déclare: "[...] où les uns virent des contes et des fables, les autres virent des symboles. Un Mythe est

---

<sup>1</sup> Cité par Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, tome III, Paris, Nizet, 1948, p. 515.

sur la grève du temps comme une de ces coquilles où l'on entend le bruit de la mer humaine. Un Mythe est la conque sonore d'une Idée" (*ibid.*). Alors, Yourcenar voyait, je crois, le mythe comme "la conque sonore d'une Idée."

Ce qu'il y a d'unique chez M. Yourcenar, c'est que dans le cas de ses protagonistes tous mâles, surtout chez les narrateurs de ces récits comme Alexis, Stanislas, Eric, ou même chez Zénon et peut-être aussi Hadrien, l'attention de chacun est portée exclusivement à soi-même. L'histoire ou le mythe du Moi de chaque protagoniste crée la forme et la matière de chacun de ces récits. Quelques récits présentent les portraits d'hommes en crises psychologiques. Dans un certain sens l'élément narcissique dans l'œuvre romanesque de Yourcenar ressemble à ce que le lecteur trouve dans la *Divina Commedia* de Dante. Dans le *Paradiso III* le pèlerin pense que les figures qu'il voit ne sont que les réflexions d'ombres – il veut se protéger de déceptions en se souvenant de la leçon de Narcisse. Ces réflexions, par exemple, chez les protagonistes yourcenariens, sont les doubles – ce qui est le moi, le même, et l'autre, ce qui peut être le moi.

Chez Yourcenar, les éléments du mythe de Narcisse peuvent être retrouvés au fond de la personnalité de chacun des protagonistes importants. Ses récits même s'intéressent principalement à explorer le monde spirituel de ces personnages. Imaginez le cas d'Alexis, jeune Narcisse, individu qui échappe à la loi commune, qui s'interroge surtout sur sa vie sexuelle et l'influence de cette sexualité sur l'évolution de sa personnalité d'adulte. Il en est de même pour Stanislas narrateur de *La Nouvelle Eurydice*. Ce jeune artiste solitaire, pour finir, n'est capable ni d'être l'amant d'une femme ni d'être l'amant d'un homme. Et c'est pareil pour Eric dans le *Coup de grâce* qui, en réalité, n'aime que lui-même.

En fait, Mme Yourcenar a adapté une technique psychanalytique à la création de personnages plus ou moins fictifs. Dans sa préface du drame *Rendre à César*, Yourcenar explique ce dont elle se servait comme règle de composition ("Histoire et examen d'une pièce"). D'abord elle voulait prendre l'œuvre allégorique romanesque *Denier du rêve* et la transformer en œuvre dramatique. Pour faire cette transformation, dit-elle, elle voulait:

tenter d'aboutir à montrer dans ces créatures une réalité beaucoup plus complexe que l'étiquetage du premier coup d'œil et du premier jugement le fait croire, révélant derrière le personnage la personne, et derrière la personne l'implicite allégorie ou le mythe caché auxquels à son tour la personne correspond (*Th I*, pp. 9 et 10).

En considérant la présence de Narcisse, ce personnage tout à fait complexe dans l'œuvre romanesque de M. Yourcenar, on commence par se souvenir de l'idée freudienne sur le développement et l'intégration de la personnalité humaine. Sigmund Freud y insista: "Le point faible de l'organisation du moi gît dans son comportement à l'égard de la fonction sexuelle". En 1914 il publia son introduction à la psychanalyse où il proposa le modèle de l'appareil psychique: le moi, le ça et le sur-moi. Dans *La Vie sexuelle* il confirma l'importance de la sexualité dans l'exploration de l'inconscient. Surtout dans l'essai intitulé "Pour introduire le Narcissisme", il démontre que l'ego idéal est né du narcissisme infantile. Freud commence en citant Pierre Nacke qui, en 1899, employa le terme de narcissisme avec une connotation clinique pour décrire "le comportement par lequel un individu traite son propre corps de façon semblable à celle dont on traite d'ordinaire le corps d'un objet sexuel"<sup>2</sup>. Freud constate que cet auto-érotisme est "un état de la libido à son début". Il explique aussi qu'il n'existe pas dès le début, dans l'individu, une unité comparable au moi: "le moi doit subir un développement". Le narcissisme, dit-il, est "le complément libidinal à l'égoïsme de la pulsion d'autoconservation dont une part est attribuée à tout être vivant" (*ibid.*, p. 82). Une personnalité consciente possède une image de son être. Freud ajoute:

C'est à ce moi idéal que s'adresse maintenant l'amour de soi dont jouissait dans l'enfance le moi réel. Il apparaît que le narcissisme est déplacé sur ce nouveau moi idéal qui se trouve, comme le moi infantile, en possession de toutes les perfections. Comme c'est chaque fois le cas dans le domaine de la libido, l'homme s'est ici montré incapable de renoncer à la satisfaction dont il a joui une fois. Il ne veut pas se passer de la perfection narcissique de son enfance; s'il n'a pas pu la maintenir, car, pendant son développement, les réprimandes des autres l'ont troublé et son propre jugement s'est éveillé, il cherche à la regagner sous la nouvelle forme de l'idéal du moi. Ce qu'il projette devant lui comme son idéal est le substitut du narcissisme perdu de son enfance; en ce temps-là, il était lui-même son propre idéal (*ibid.*, p. 98).

En plus, Freud suggère que l'individu mène une double existence:

en tant qu'il est à lui-même sa propre fin, et en tant que maillon d'une chaîne à laquelle il est assujéti contre sa volonté ou du moins sans l'intervention de celle-ci (*ibid.*, p. 86).

Et il suggère que

---

<sup>2</sup> Freud, *La Vie sexuelle*. Paris, Presses Universitaires de France, 1969, p. 81.

La distinction des pulsions sexuelles et des pulsions du moi ne ferait que refléter cette double fonction de l'individu (*ibid.*).

Pour vite préciser le complexe de Narcisse dans les récits de Yourcenar, au risque de présenter un argument périlleux et superficiel, je cite deux exemples chez Yourcenar dans lesquels on voit cette insistance sur l'individu mû par cette pulsion d'autoconservation et cette quête du moi idéal. Dans le cas d'Alexis, on voit le narcissisme souffrant qui s'explique les étapes difficiles de son développement. La thématique de son récit, c'est surtout la beauté, la solitude, l'amour de soi, et l'effort pour s'identifier selon son rêve de soi et selon sa lutte vaine contre sa nature. Le titre même de ce premier roman du jeune auteur suggère le conflit fondamental de cette histoire d'Alexis – le conflit interne de ce jeune solitaire devant sa propre sexualité – ce vain combat, c'est justement sa lutte contre cette sexualité – le refoulement de sa propre pulsion. Ce qu'il est en réalité ne correspond pas à son rêve du Moi ou – selon la théorie freudienne – à son ego idéal. Dès le début de son histoire Alexis se voit comme un être ambigu, enlisé dans la vie de jeune marié. Mais c'est une vie pleine de mensonge, d'illusion. Le symbole par excellence de cette ambiguïté classique est un miroir. Alexis explique qu'enfant, il avait peur des étangs gris dans lesquels il voyait la réflexion de son être jeune et triste, et, dit-il, il en avait peur car il comprenait que tout a son secret, et les étangs "[...] comme le reste, que la paix, comme le silence, n'est jamais qu'une surface, et que le pire des mensonges est le mensonge du calme" (*OR* 11). Lui, il était déchiré par le refoulement des pulsions toutes naturelles. Bien plus tard dans son développement, une fois qu'il s'est laissé séduire, le miroir de nouveau sert comme véhicule de révélation. Mais cette fois-ci, le miroir d'autrefois, instable et "un peu trouble, comme si des haleines en avaient terni la glace" (*OR* 33) suggère l'instabilité, l'erreur et l'illusion. A ce point de l'histoire, Alexis croit que cette expérience sexuelle, tout à fait dramatique et symbolique mais réelle, a précipité un changement visible. Il a l'impression qu'il s'est métamorphosé mais au moment où il s'analyse dans ce miroir, cette fontaine grecque utilisée en métaphore, l'outil baroque ne réfléchit pas le changement de son être. Il écrit:

Puisque quelque chose de si grave avait eu lieu en moi, il me semblait naïvement que je devais être changé, mais le miroir ne me renvoyait que mon image ordinaire, un visage indécis, effrayé et pensif (*ibid.*).

Incrédule, mais déterminé à percer l'une après l'autre les couches profondes de son être, il se cherche toujours. Ainsi il veut se concentrer plus

pour pénétrer encore plus profondément la réalité de son vrai moi, de son moi réel. Il s'avance à tâtons dans sa quête obsédante pour se découvrir. Il décrit:

J'y passais la main, moins pour en effacer la trace d'un contact que pour m'assurer que c'était bien moi-même [...]. Nous sentons (nous croyons sentir) que notre âme n'est que son meilleur rêve (*ibid.*).

Encore plus tard, dans un miroir, il voit le dédoublement de sa personnalité troublée, et, dit-il,

Il m'est arrivé, seul, devant un miroir que dédoublait mon angoisse, de me demander ce que j'avais de commun avec mon corps [...] (*ibid.*).

Il espère trouver une unité, une réconciliation des conflits de soi.

Alexis se souvient du moment où lui et Monique ont vécu à Vienne – seuls comme toujours. Tous deux n'étaient que des fantômes d'êtres. Leur résidence, déclare-t-il, était une maison "où les miroirs ne nous connaissaient pas" (*OR 67*). Monique, femme dévouée et amoureuse, comme l'est Echo dans le mythe ovidien, adore Alexis qui avoue: "je ne vous aimais pas" (*OR 64*). Il pourrait redire, de leur couple à peine formé, ce qu'il disait de sa famille:

On aurait pu croire que nous n'existions pas, que des personnages invisibles, mais beaucoup plus imposants que nous-mêmes, continuaient à emplir de leur image les miroirs de notre maison (*OR 13*).

Pour finir, cette Echo ovidienne, quand elle n'est pas invisible, n'est qu'un objet – elle fournit à son mari solitaire un miroir où l'égoïste se révèle à lui-même.

Alexis qui adorait la beauté tombe amoureux de son propre être et abandonne son image de soi infantile. Dans un moment de grande lucidité, disons même d'illumination, il se voit tout entier, son corps même devient son bien-aimé. Il se fait l'amour en faisant de ses mains le symbole de son Moi profond. Ces deux mains nues et sensibles servent comme miroir de l'intégration du Moi. En termes intimes il décrit la sensation:

Mes mains (j'en puis parler, puisque ce sont mes seules amies) me semblaient tout à coup extraordinairement sensibles; même immobiles, elles paraissaient effleurer le silence comme pour l'inciter à se révéler en accords. Elles reposaient, encore un peu tremblantes du rythme, et il y avait en elles tous les gestes futurs, comme tous les sons possibles dormaient dans ce clavier (*OR 74*).

Ensuite, le jeune narcissiste avoue que ses mains le libèrent des mensonges de sa vie, des illusions de son identité. Et il continue: "ce soir-là, [...] à la façon dont on scelle un pacte avec soi-même, j'ai baisé mes deux mains"

(*ibid.*). Ainsi, ce moment de reconnaissance de soi, c'est le moment même d'unité profonde de son être. Passé par des stades dangereux, il a traversé le pont qui sépare l'abîme de son Moi.

Le deuxième exemple du Narcisse freudien, le mythe caché, est tiré de *Denier du rêve*. Dans ce roman allégorique on voit Yourcenar en train de présenter et d'étudier les narcissiques par excellence. En fait l'auteur souligne cette impression. Elle appelle ses personnages "*des êtres humains enfoncés [...] dans leurs propres passions et leur intrinsèque solitude*" (OR 162). Alors, lié aux thèmes politiques se trouve le thème principal de toute son œuvre, le thème du solipsisme – la tentation délicieuse de devenir narcissiste ultime, la tentation de s'absenter de la réalité extérieure pour se perdre en soi dans son rêve du Moi.

Cette fois-ci il s'agit non pas d'un personnage mâle mais femelle – la Marilyn Monroe de l'œuvre romanesque de Yourcenar. Le lecteur a l'impression qu'Angiola Fidès existe comme une solitaire pour qui rien n'existe en dehors de sa pensée individuelle. Elle vit dans l'isolement à se regarder, à s'analyser, à regarder l'image de son Moi, à célébrer cette image. L'évolution du développement de sa personnalité s'est arrêtée dès l'enfance. Adulte, elle suit son rêve du Moi infantile. Dans une chambre magique où la réalité est très difficile à distinguer de l'illusion, Angiola vit un rêve dédié à se découvrir derrière les illusions, derrière son double, pour mieux se séduire car elle est amoureuse de l'idéal de son Moi. La grande quête de toute son expérience c'est de "jouir davantage de l'intimité de ce fantôme" (OR 239) – le fantôme de son être authentique – de cet être autre: son soi. Cet être qu'elle cherche c'est, dit le narrateur, "la bien-aimée" (*ibid.*). Alors, pour se définir comme elle s'imagine, elle se force à se séduire: "C'était pour Angiola qu'elle s'était habillée, fardée, qu'elle avait mis ses perles et chargé son cou d'une fourrure inutile" (*ibid.*). Dans le sens freudien, elle mène une double existence en tant qu'elle est elle-même sa propre fin.

Yourcenar fait comme faisait Ovide avant elle. Dans la fable de Narcisse le jeune se voit. Le moment de connaissance de soi est suivi d'une souffrance profonde qui mène à la mort. Dans le cas d'Angiola, au milieu de cette quête de son identité, dans la chambre magique du cinéma, une vraie caverne des ombres platoniciennes, la vedette voit sur l'écran l'image exacte du dédoublement de sa personnalité. A se voir, à se reconnaître, subitement l'être humain comprend sa quête, le rêve ou l'illusion de soi. Elle est horrifiée

par la réalité, par cette image que la lumière va détruire. Elle en souffre en comprenant que cette autre devant elle est dangereuse. C'était, pensait-elle, un vrai vampire. "Ce pâle monstre avait bu tout le sang d'Angiola, sans pourtant réussir à s'envelopper de chair" (OR 240). La personne réelle se reconnaissait et dans ces champs magnétiques, elle se comprenait. Avec étonnement elle comprenait tristement qu'elle avait tout sacrifié "à ce fantôme doué d'ubiquité, gratifié par l'appareil de prise de vues d'une immortalité factice qui n'excluait pas la mort" (*ibid.*). Dans son soliloque muet elle parle de cette image devenue rivale de son être. Ici, elle nous révèle sa souffrance. Angiola pense:

Elle avait exploité ses chagrins pour qu'Angiola Fidès apprit à pleurer, ou pour que le sourire de cette femme se nuançât de mépris. Adolescente, elle avait peuplé ses rêves des images de cette Angiola plus heureuse, plus parfaite que soi-même, mais à qui, dans l'avenir, elle se flattait de s'identifier, par une illusion pareille à celle des amants qui croient pouvoir s'unir à l'objet de leur amour. En mourant, elle tâcherait d'imiter une des morts d'Angiola Fidès (OR 240-241).

La femme est devenue réellement une femme fatale, une illusion qui détruit.

Pour finir, le narrateur de l'histoire explique ironiquement que cette quête du Moi est triste et vaine car la vraie essence de cet être fond et disparaît. Le reflet n'est que l'ombre. Cette dame est décrite ainsi: "Grand narcissé féminin au bord des ondes lumineuses, elle se cherchait vainement dans le reflet d'Angiola Fidès" (OR 241). Elle s'est détruite. Selon le narrateur, Angiola n'était que le corps de cette ombre gigantesque projetée sur le mur blanc du monde.

En conclusion, je cite William Butler Yeats, grand poète irlandais si admiré par Yourcenar. En 1903, dans un essai intitulé *At Stratford-on-Avon*, Yeats constata:

I have often had the fancy that there is some one myth for every man, which if we but knew it, would make us understand all he did and thought.<sup>3</sup>

Dans l'œuvre romanesque de Yourcenar c'est le mythe de Narcisse qui nous aide à comprendre le caractère des personnages comme Alexis, comme Angiola, les personnes en quête de soi – les personnes qui survivent dans l'introspection et la contemplation de leur propre identité – les personnages caractérisés par une obsédante interrogation sur soi. J'ai l'impression que

<sup>3</sup> W. B. Yeats, *At Stratford-on-Avon*, (Coll. Ideas of Good and Evil), London, A.H. Bullen, 1903, pp. 161-162.

l'auteur, Marguerite Yourcenar, regarda dans les yeux de ces personnages comme Alexis, Stanislas, Angiola, Zénon, et même peut-être Hadrien, et que dans ces miroirs troubles elle se voyait en train de se créer comme artiste narcissique, "narcisse féminin au bord des ondes lumineuses."