Sous le signe de Narcisse (p. 27-44)

Alain Goulet
Université de Caen

« ... comme si nous étions deux miroirs jumeaux de métal différent [...] »
Paul Valéry à André Gide

On sait la fortune du mythe de Narcisse à l'époque du Symbolisme, d'un Narcisse métaphore ou symbole de l'artiste, un artiste qui se penche sur soi pour se contempler dans la saisie de son acte créateur et de la quintessence d'un monde-miroir où se projette son moi.

En décembre 1890, la rencontre d'André Gide et de Paul Valéry s'opère de façon décisive sous le signe de Narcisse, dans le Jardin botanique de Montpellier. Tous deux ont évoqué à plusieurs reprises leur longue conversation, assis sur la tombe vide de Narcissa, la fille du poète Young, avec cette épitaphe que Valéry inscrira en épitaphe de son premier Narcisse : « Placandis Narcissae manibus » (= pour apaiser les mânes de Narcissa). Dès le départ, cette rencontre est donc placée sous le signe de l'ombre et de la mort, d'une mort qui plane de façon rémanente. Pour le jeune Valéry, cette rencontre s'est trouvée préparée par celle qu'il vient de faire de l'Hérodias de Mallarmé, d'abord par les vers qu'en citait À rebours, puis par l'extrait que Pierre Louis (qui ne s'appelait
pas encore Louys) avait recopié à sa demande (Œ I 17). Valéry se déclare « ébloui » et « halluciné »4 par ces vers, par cette image de la vierge enclose dans son rêve d’une beauté absolue et narcissique qu’elle ne peut découvrir qu’en soi seule :

Ô miroir !
Eau froide par l’ennui dans ton cadre gelée
Que de fois […]
Je m’apparais en toi comme une ombre lointaine. […]
J’ai de mon rêve épais connu la nudité […]

On peut considérer que cette rencontre est à l’origine de sa fixation sur la figure de Narcisse dont il a élu durablement la posture. C’est le 22 septembre 1890 que Valéry avait reçu de Pierre Louis trente vers d’Hérodias. Dès novembre, un mois donc avant de faire la connaissance de Gide, il envoie à Pierre Louis une première mouture du « Narcisse parle » qu’il vient de composer5, tout à son émoi de sa découverte de Mallarmé. Bientôt après, présentant sa production à Gide qui lui a lu quelques pages de ses Cahiers d’André Walter et l’a entretenant de ses projets et de ses rêves de poète et de romancier, il ne trouve à mettre sur la balance qu’« une demi-douzaine de poèmes, Narcisse, Tempus, etc. » (C 45). Or c’est ce Narcisse, qu’il élut pour figurer dans le premier numéro de la revue La Conque que lance Pierre Louis, devenu Louys à cette occasion, et il consacre de longues heures à le mettre au point, se désespérant de le voir se composer trop facilement :

Car le Narcisse longuement rêvé ne devrait se faire que minuitusement, à courtes heures ! Et je souffre de le sentir s‘augmenter facilement presque, et je suis très ému car je vois l’Œuvre se détacher ingrattement de moi et leurrer mon sone d’épèhe solitaire (C 48-9).

On voit combien ces mots révèlent son identification à Narcisse, à un Narcisse-Pygmalion épris de cette « Œuvre » qui le reflète et le représente. Dans la lettre suivante, il revient à son éblouissement devant Hérodias (« Hérodias m’hallucine »), une Hérodias-

Narcisse « qui embrasse les miroirs », pour enchaîner avec un regard désespéré sur son propre « Narcisse » qui n’arrive pas à l’égalier : « Et je souffre, je saigne de pitié d’avoir dans ce tiroir […] ce déplorable Narcisse. N’aurai pas fait ces vers et faire des vers ! Et ce poème suprême m’opprime comme un remords ! » (C 50). À la fin de cette même lettre, il envoyait à Gide un sonnet, « jeu de vagues paroles, […] moins que rien », intitulé « Sur le minuit futur », qui le présentait précisément en Narcisse solitaire dans un monde vide et mort.6

Enfin, quelques jours plus tard, sur la demande instantane de Gide, il lui envoyait son « Narcisse parle », « ce Narcisse qui s’épleure en les bois bleus […] aussi lointain du jeune homme triste et beau [qu’il] rêvait qu’on peut le penser »; et penché sur cette œuvre il précisait, comme pour en excuser les imperfections et en gauchissant les faits : « J’ai fait ce poème en deux jours ou six heures de temps sur commande, comme vous le savez, et je m’en repens. Il ouvrira La Conque d’une misérable sorte, et rougira de confusion… » (C 54). De telles précautions n’étaient peut-être pas inutiles, si l’on considère la longue critique sans grande aménité qu’en fait aussitôt Gide. Celui-ci commençait bien par en louer « certains vers exquis », en citant sept (sur les 53 que comporte la version qui sera bientôt publiée par La Conque) qu’il déclare « parfaits », mais c’était pour mieux égrener ses « critiques adjacentes ».

La première peut surprendre : « Ainsi, dans les roseaux harmonieux jeté » sent un peu trop Hérodias au miroir […] et estime Gide (C 56). Or, si la filiation est manifeste entre l’Hérodias au miroir et Narcisse devant sa fontaine, le vers cité ne fait directement écho à aucun du poème de Mallarmé. Reste que toute cette seconde strophe à laquelle ce vers sert de pivot sera profondément remaniée, les sept vers (ou huit, si on y inclut le dernier vers de la première strophe qui disparaîtra) se transformant en un quintil suivi d’un quatrain, tandis que ce vers 9 deviendra : « Et moi ! De tout mon cœur dans ces roseaux jeté », qui supprime la dièse, et opère dans le poème la projection inéluctable de Narcisse dans « l’eau magicienne ». Sans doute peut-
on penser que Valéry a été touché par ce doigt pointé vers un vers faible, mais il faut considérer plutôt qu’il s’est senti obligé de remettre sur le chantier l’ensemble d’un texte qu’il avait dû livrer trop tôt à son gré, car dans le manquement qui suivra, il n’épargnera que trois des sept vers jugés «parfaits» par Gide, les quatre autres étant plus ou moins remaniés : ainsi «les herbes d’or» se transforment-t-elles par exemple en «l’herbe d’argent» (plus appropriée à la lueur crépusculaire), et «... Si la fontaine claire est par la nuit éteinte» se métamorphose en «Jusque dans les secrets de la fontaine éteinte», qui ouvre les profondeurs de l’ombre au lieu de la fermer. Inversement, alors que Gide mettait encore en évidence la répétition de «pur / purs» à la rime, considérée comme une autre faiblesse ponctuelle, son ami se gardera d’y toucher.

La seconde remarque prend un caractère beaucoup plus général, puisque elle met en question la méthode même de la composition du poème et sa logique :

[...] il me semble [...] que les vers sont un peu faits un à un et non point comme il se prétendait quatuor à quatre : c’est un peu à mon sens le défaut de plusieurs d’aujourd’hui de faire une succession plus qu’un enchaînement de beaux vers [...] (C 56).

Sans doute Gide a-t-il été rebuté par le caractère abrupt de la succession de certains vers, paradoxalement souligné par des mots de liaison qui ne relèvent d’aucune évidence logique. Qu’on en juge sur cet exemple :

[...] Et la lune perlée élève son miroir
Si la fontaine claire est par la nuit éteinte !
Ainsi, dans ces roseaux harmonieux, jeté
Je languis [...].

Il faut bien reconnaître que l’enchaînement est loin d’être clair, et que les «Si» et «Ainsi» apparaissent factices. L’exigence gidienne d’une unité de composition organique se manifeste encore dans la réserve qui suit : [...] je regrette trop de diversité d’impressions, ou mieux de lumières ; cela manque un peu d’unité
d’éclairage et l’on ne sait plus très bien, par suite d’une absence des ombres, d’où vient le jour, la nostalgie clair [...]
(C 57). Cette revendication «d’unité d’éclairage» surprend à nouveau, car le poème part bien de l’effacement des «hymnes du soleil» (v. 5) pour en arriver à «la Nuit» (v. 35), mais il est vrai que vient ensuite «le Crépuscule» (v. 44), et que la nuit tombante n’altère pas la fascination de Narcisse pour son image :

Chair [...] Qui se mire dans le miroir au bois dormant, O chair d’adolescent et de princesse douce !

Cependant l’étendue de l’ombre est soulignée par «la délicie obscure» (v. 43) et surtout par le fait que le chant de la flûte relaie bientôt le regard.

Quant à la conclusion, elle est radicale : «Il vous faudrait prendre le courage de le refaire [dit Gide à son nouvel ami] : vous le ferez en de longues heures toutes hantées et solitaires en l’enchantement du seul rêve : il faudrait cela pour l’unité réfléchie de Narcisse en son humide rêve ». De fait, c’est bien à une vraie refonte du poème que se livrera Valéry après sa publication dans le premier numéro de La Conque, le 15 mars 1891, s’engageant ainsi dans une rhapsodie potentiellement infinie.

Cependant Mallarmé s’était montré ravi de ce poème : «Votre Narcisse parie me charme... Gardez ce rare... », lui écrivit-il. Valéry saura se souvenir du compliment et du mot «charme» qui lui est ainsi offert. Mais surtout il devait garder cette posture de Narcisse poète qu’il assumait de l’intérieur dans son poème, et cultivier toute sa vie ce face à face avec soi, ce constant dialogue avec son image. Et cette première publication de son Narcisse devait être la matrice d’où en sortiraient de nouveaux avatars. Comme il l’écrira dans son édition de 1926, «l’auteur n’est pas ennemi du système des transformations successives et indéfinies d’un ouvrage, et [...] il considère un poème comme un objet intérieur inépuisable de reprises et de repentirs». Qu’on en juge à
ce rappel des principales reprises, remaniements et avatars du Narcisse.

La version publiée dans La Conque avait été précédée par quatre ébauches en forme de sonnet irrégulier, proches du mythe antique de Narcisse, centré sur le fatal amour de soi, de son « image » et de sa « chair ».

Ce texte sera repris, avec quelques variantes, en 1900, puis en 1906, avant de l’être en 1926 dans Narcisse, puis en 1927 dans les Études pour Narcisse. Pour son Album de vers anciens de 1920, Valéry avait profondément remanié son Narcisse parle, qui trouve là son état définitif repris par la suite. Or, au delà de tous ces remaniements indéfinis, qui composent « une sorte d’auto-biographie poétique », comme il le reconnaîtra, le poète nourrissait l’idée de les réunir en une sorte de bilan, ce qu’il réaliserà à plusieurs reprises, notamment dans Charmes, tout en sachant depuis le départ que tout bilan serait nécessairement incomplet et inabouti et que sa somme resterait nécessairement à l’état de fragments.

Pour Charmes, en effet (édition de 1926), seront composés les Fragments du Narcisse, où se succèdent une nouvelle version dérivée du Narcisse parle, l’Étude pour Narcisse publiée le 1er juin 1923 dans La Nouvelle Revue française, et les « Fragments du Narcisse » donnés à la même N.R.F. le 1er mai 1922. On soulignera l’apparition de l’épigraphie : « Cur aliquid vidi ? », empruntée à Ovide, qui n’est pas sans faire écho à celle du Traité du Narcisse de Gide (« Nuper in littore vidi » = naguère, sur la rive je me vis), empruntée, elle, à Virgile, et à celle de Paludes : « Dis cur hic » (= dis-moi pourquoi celui-ci ; ou : dis-moi pourquoi dans ce lieu). A cette occasion, Valéry définissait le sens profond que ce thème représentait pour lui :

C’est la confrontation de l’homme tel qu’il se perçoit en lui-même, c’est-à-dire en tant que connaissance parfaitement générale et universelle, puisque sa conscience épouse tous les objets, avec son image d’être défini et particulier, restant à un temps, à un visage, à une race et à une foule de conditions actuelles ou potentielles. C’est en quelque sorte l’opposition d’un tout à l’une de ses parties et l’espèce de tragédie qui résulte de cette union inconcevable.

En 1938, Valéry écrivait encore sa Cantate du Narcisse, qui sera jouée et représentée en 1944, avant de procéder à une sorte de bilan de ses variations sur ce thème dans sa causerie de Marseille Sur les « Narcisse » en 1941. Il commençait par y expliquer sa fixation sur ce mythe par sa découverte de la plaque de marbre de Montpellier portant l’inscription commémorant Narcisse, de sorte que cette fixation n’est pas sans évoquer celle de l’archéologue de la Gradiva de Jensen sur le bas-relief représentant le pied d’une femme, ni éclairer par conséquent son travail et son devenir en lui. Puis il justifiait son premier « Narcisse » par la commande de Pierre Louÿs, comme nous l’avons vu, et expliquait comment son « succès inattendu » l’avait si « positivement confondu » qu’il en avait « souffert », avant de s’en aller se réfugier dans le silence.

De quoi s’agissait-il ? Le critique Chantavoine avait écrit, à propos du premier numéro de La Conque :

Presque tous ces jeunes ménestriers sont des impressionnistes plus ou moins hardis qui sont, je pense, ravis d’exprimer des nuances d’idées ou de sentiments très délicates dans une langue plus précieuse qu’ingénue […]. Peut-être ne se rendent-ils pas assez compte qu’il est plus facile d’être singulier que d’être personnel – et leur dédain de se trouver compris tout de suite par tout le monde les conduit-il sans qu’ils s’en aperçoivent ou qu’ils s’en soucient, à devenir élegantement inintelligibles.

Et il ajoutait, à propos du « Narcisse parle » abondamment cité :

Ce Narcisse qui parle et qui pleure, n’est-ce pas […] de l’Ovide mélangé avec du Verlaine, c’est-à-dire du paganisme un peu défraîchi mélangé de mysticisme un peu étrange ?

O divine simplicité ! sauve-les, ces jeunes modernistes, – sauve-nous tous […] de la tentation d’être compliqués […] !

Ce à quoi le poète avait vivement réagi, dans sa lettre à André Gide :

Sous le signe de Narcisse
Je viens de lire l’obscur et délicieusement perfide article des Débats où M. S. discerne avec bien du goût mon Narcisse parmi tant de meilleures œuvres — et me donne de si suaves conseils atténués ou empoisonnés par le sourire universitaire et supérieur qui se devine.

Vous dire, mon cher André, l’émotion et la nerveuse fatigue [...] où ces lignes m’ont jeté [...] est superflu. [...] Aussi bien j’en demeure amèrement gai, non d’avoir été jugé, mais purement d’avoir été imprimé tout cru moi minime, et au sujet de quel poème !

S’il me fallait défendre (s’il fallait défendre Rien judé par Néant), je commencerais par remercier le critique de m’avoir fait ouvrir Ovide pour la première, et sans doute ultime fois. Je n’ai trouvé d’autre similitude que le titre dans son Narcisse, et trois mots seuls m’ont arrêté comme exquis. Quant à Verlaine, j’ai sérieusement conscience de ne pas le suivre. [...] Je suis de ceux pour qui le livre est saint. On en fait un, qui est le bon et le seul de son être, et l’on disparaît... (C 79-80).

On voir à quel point ce Narcisse est lié à la vocation poétique de Valéry, à son attitude devant la littérature et devant le monde, et combien ce Narcisse était dès le départ son enfant si intime que le poète ne pouvait parvenir à s’en détacher et à le livrer à autrui sans s’en sentir blessé. Bientôt, il assumera une posture de Narcisse plus radicale encore avec celle de son Monsieur Teste cloisonné en lui, cultivant sa connaissance de soi à l’abri des regards indiscrets. En 1918, la confiance à Gide à ce sujet sera éloquente, qui disait à la fois son « espace de tendresse-faiblesse » pour son nouveau Narcisse, et le fait que, en dépit de son envie, il ne parvienne pas à le publier.20


On peut se demander à quoi pouvait alors correspondre ce projet de Narcisse, et souscrire aux réflexions de Réjean Robidoux à ce sujet, conjecturant qu’il ne se distingue probablement guère

alors de la nébuleuse « André Walter » : « Car le personnage des futurs Cahiers, morbide et solipsiste en même temps qu’esthète et métaphysicien, est un véritable Narcisse [...]. L’un des soucis explicites du jeune homme est d’ailleurs de « fixer un peu sa symbolique qui se dessine [...] »).21 Et de rappeler notamment les deux principaux passages des Cahiers d’André Walter où le héros se présente dans des attitudes particulièrement narcissiques. Dans le premier, André Walter-Narcisse s’étudie longuement devant son miroir, non par amour de soi, mais pour constater et maîtriser les effets que son visage peut produire sur autrui :

Leur étude devant la glace. Ils en riaient, s’ils avaient vu ; le regard fouillant le regard, et, la nuit, presque hypnotisé par le jeu changeant des prunelles profondes, cherchant ce qui des émois se révèle au dehors, dans le regard qui brille ou qui pleure [...].

« Comédien ? peut-être... ; mais c’est moi-même que je joue. Les plus habiles sont les mieux compris. »22

Dans le second, on le trouve cette fois si bien penché sur son reflet que, comme le Narcisse de la fable, il devient la proie d’une véritable confusion schizophrénique qui aboutit à l’hallucination du double :

La nuit, devant la glace, fai contemplé mon image. [...] Je plonge mes yeux dans ces yeux : et mon âme flotte incertaine entre cette double apparence, doutant enfin, comme étourdie, lequel est le reflet de l’autre et si je ne suis pas l’image, un fantôme irréel ; — en doutant lequel des deux regarde, sentant un regard identique répondre à l’autre regard. Les yeux l’un dans l’autre se plongent, et, dans ‘ses’ prunelles profondes, je cherche ‘ma’ pensée.23

Auparavant déjà, le narcissisme s’affirmait dans le « Fragment de la Nouvelle Éducation sentimentale », écrit dès le 8 avril 18894, centré sur un jeune homme qui, tout épris de lui-même, court à la riviére pour y ausculter le « grand mystère » de ses eaux, et se fondre en elles, rêvant d’« être goutte d’eau ».24 De même, on peut constater que les « Notes d’un voyage en Bretagne », écrites au cours de l’été 1889, faisaient une part belle aux manifestations du
narcissisme qui se trouvent au cœur du Symbolisme, dérivées de la
vogue des idées de Schopenhauer sur la correspondance de l'homme et du monde : car si, selon son expression, « le monde est ma représentation »
qui n'existe que dans et par ma faculté de le représenter. C'est bien ce que le jeune Gide de dix-neuf ans énonçait dans ses « Notes d'un voyage en Bretagne » :

[...] il me semblait que le paysage n'était plus qu'une émanation de
moi-même projetée, qu'une partie de moi toute vibrante, - ou plutôt,
comme je ne me sentais qu'en lui, je m'en croyais au centre ; il dormait
avant ma venue, inerte et virtuel, et je le créais pas à pas en percevant
ses harmonies ; j'en étais la conscience même.

Cependant, au cours de l'été 1891, stimulé par le « Narcisse » de
Valéry et par sa fréquentation des « mardis » de Mallarmé, Gide
s'attache à son Traité du Narcisse avec l'ambition d'en faire une
« théorie du symbole ». C'est ce que reconnaîtra aussitôt Camille
Mauclair, qui saluera cette œuvre dédiée à Paul Valéry, mince
plaquette orée du dessin d'un Narcisse par Pierre Louÿs, comme
l'une des théories symbolistes les plus complètes ».

D'entrée de jeu, Gide ne proposait donc rien de moins que le
traité d'esthétique qui manquait au Symbolisme. Dans la lignée des
théories de Mallarmé, qui décrétèrent notamment la coupure
radicale entre le monde référentiel et l'écriture poétique, il revient
t l'œuvre poétique de constituer le sens suprême du monde, et
Gide institue donc un poète qui se dégagerait de son narcissisme
pour devenir une sorte de prêtre, le nouveau prêtre des temps
modernes prenant le relais de ceux dont les religions ont failli, et
chargé d'une double mission sacrée : être l'intermédiaire entre le
monde des apparences et celui de l'ensoi, et parvenir à saisir la
vérité suprême de celui-ci et à en révéler le sens par le poème,
puisque « le monde est fait pour aboutir à un beau livre ». Gide
renchérisait même par rapport à l'absolu mallarméen, puisque,
selon lui, le Poète, l'avatar moderne de Narcisse, a pour mission de
restaurer l'ordre des origines, et d'opérer le salut de la création
entière en « représentant » et en restaurant, dans l'œuvre parfaite,
l'harmonie initiale de l'Eden, antérieure à la marche du Temps.

Dès le départ Narcisse, penché sur l'eau pour « connaître enfin
quelle forme a son âme », ne perçait d'abord qu'un « cadre brut où
s'enchaîne l'eau, comme une glace sans tain », puis voit défiler « de
rapides images qui n'attendaient que lui pour être » (R 3-4). C'est-
dire que, d'une manière typiquement gidienne, Gide s'est
emparé du mythe de Narcisse et l'a cité pour mieux le gauchir, le
détourner en le tordant, et finalement le vider de sa réalité. Car
Narcisse n'est plus le jeune homme penché sur soi de façon
géocentrique, il n'est plus narcissique comme l'était André Walter,
le voilà le modèle de ceux qui se penchent sur le fleuve du temps
pour tâcher de ressaisir le Paradis perdu, « le Paradis […] toujours
toujours à refaire » qui « demeure sous l'apparence » (R 7). C'est ainsi que
ce nouveau Narcisse peut ouvrir la voie au Poète, lui-même investi
de la mission de salut du Christ en personne. Et c'est aussi
pourquoi, en matière de poésie, l'esthétique est inséparable de la
morale, ce qu'expose la note capitale enchâssée au cœur de l'œuvre
et récapitulant la mission du Poète :

Les Vérités demeurent derrière les Formes - Symboles. Tout
phénomène est le Symbole d'une Vérité. Son seul devoir est qu'il la
manifeste. Son seul péché : qu'il se préfère.

Nous vivons pour manifester. Les règles de la morale et de l'esthétique
sont les mêmes : toute œuvre qui ne manifeste pas est inutile et par cela
même, mauvaise. Tout homme qui ne manifeste pas est inutile et
mauvais. (R 8)

Ainsi le mythe s'est-il retourné contre lui-même : le Poète-
Narcisse, se détournant de soi, a pour seule mission de
« manifester » la part de vérité originelle que recèlent les images
du monde dans une « œuvre d'art-crystal - paradis partiel où l'idée
refleurt en sa pureté supérieure » (R 10). C'était retrouver
Schopenhauer, par delà les théories mallarméennes, sa conception
de l'art offrant une contemplation pure de façon à « réduire le
temps lui-même à ne plus fuir » , conception dont, une vingtaine
d'années plus tard, Proust fera le socle de sa propre « recherche du
temps perdu ».
On mesure le coup de force opéré par Gide. Narcisse n’est plus penché sur lui-même : le voici investi de la mission sacerdotale, religieuse, et quasi sacrificielle (puisqu’il est voué à « contempler » interminablement), en tout cas oblatif, dévolue au Poète. Alors qu’on a parfois voulu faire de Gide le type même de l’écrivain narcissique, il se révèle être celui qui, très tôt, s’est détourné de son narcissisme spontané pour assigner à l’écrivain la mission de « manifester » ou de « représenter », c’est-à-dire d’écrire toujours en vue de la réflexion et de l’édification du lecteur : « C’est pour avertir que j’écris, pour exalter ou pour instruire, et j’appelle un livre manqué celui qui laisse intact le lecteur ». Où encore : « Apporter réconfort et joie aux jeunes hommes de demain. Oh ! ne point limiter à soi-même la vie ; aider à la rendre plus belle et plus digne d’être vécue! » (J II 937). On voit à quel point ce souci pédagogique est loin du narcissisme. Et l’on peut considérer à quel point toute la suite de son œuvre a procédé à une critique du narcissisme, jusqu’à en mettre les manifestations à travers les personnages de Fleurissoire ou d’Armand Vedel.

La rencontre de Gide et de Valéry ne s’est pas accomplie par hasard sous le signe de Narcisse. Mais si ce mythe correspondait bien à leur personnalité à tous deux, comme aussi à l’air du temps, on peut constater que Valéry est resté durablement fixé à un narcissisme placé sous le signe de la mort, alors que Gide n’a eu de cesse de s’en dégager pour le transformer en force de vie. Le Narcisse de Valéry est né et a grandi sous les auspices de la mort, de la solitude, du désespoir. Dès le départ, il est tout entier concentré sur son Moi et sur ses sensations, et bientôt, l’écrivain déléguera à son Monsieur Teste la charge de le représenter en Poète-Narcisse enfermé dans son monde d’auteur autarcique, éperdument penché sur l’exercice de sa pensée, et se définissant ainsi : « Je suis étrange, et moi voyant, et moi voyant me voir, et ainsi de suite... » (G II 25). Narcisse, il se contemplerait interminablement, adonné à « la pensée pure et la découverte de la vérité en soi » (G I 46). Il se penchera de façon continue sur lui-même pour essayer de saisir la spécificité de l’exercice de sa pensée, entendant former, dégager, cet autre moi, ce lecteur idéal qui existe nécessairement dans tout être qui écrit, et dont la description ou définition exacte, si on pouvait la faire pour chaque écrivain […], serait de beaucoup la plus importante connaissance critique qu’un pourrait en obtenir, la clé du système cryptographique […] » (C 1311).

En revanche, Gide a utilisé Narcisse pour en faire l’emblème d’une mission, sous le signe d’un devoir à accomplir, et d’une espérance, d’un recueillement en vue de l’action suprême et du salut. Le Narcisse de Gide et son narcissisme sont oblatifs, et son Narcisse prend la figure du Christ « qui se fige sur la croix suprême » (R 8). Après lui, son Urien se vouera de même à la poursuite d’un idéal qui s’échappe sans cesse, idéal trop grand, absolu. Son narcissisme est donc bien différent de celui d’un Valéry, tout en retrait sur soi, un narcissisme fait d’une autocontemplation scrutatrice et réveuse. Alors que Gide veut se donner dans et par ses livres – « On ne devrait faire que des livres dans sa vie » (C 154) –, Valéry penche pour le silence : « il ne vaut pas la peine d’écrire pour se taire […] » (C 152), un silence engendré par un sentiment d’« exil de soi » (C 107).

Dès le départ, Valéry s’est projeté en son M. Teste assigné à sa posture de jeune vieillard replié sur soi, d’« homme de verre » scrutant sa supposée sagesse : « Je suis seul. Que la solitude est confortable ! » ; « Il y a des instants où mon corps s’illumine... C’est très curieux. J’y vois tout à coup en moi... » (G II 25 et 24). Et Valéry s’est vraiment arrêté au mythe de Narcisse, caractérisé par sa double dimension de la surface et de la mort. De l’aspect mortifère du mythe témoigne l’étymologie supposée du nom, rapprochée depuis l’Antiquité de « narké » (engourdissement, torpeur), à l’origine de « narcotique ». Valéry n’a surtout pas oublié que c’était un mythe de la surface, où l’image remplaçait la réalité, où la surface empêchait l’accès à la profondeur, si bien que, selon son mot fameux, « ce que nous avons de plus profond, c’est la peau ». Et tandis que Valéry restera fixé à ce mythe, Gide, lui, saura évoluer pour prendre de la distance par rapport à lui, s’en détacher, progresser en apprenant à se quitter. Lorsque, dans Proserpine, puis Perséphone, il retrouvera Narcisse, ce sera sous
la forme de la fleur, considérée dans son aspect mortifère, comme clé du monde souterrain :

L'étrange fleur du narcisse attire Proserpine. C'est la fleur dont parle Homère, et dans le calice de laquelle apparaît « tout l'Ouanos étouffé ». Mais lorsqu'elle se penche sur la fleur, ce n'est pas l'Ouanos que verra Proserpine, mais bien le mystérieux monde souterrain du Hadès. [...] Sans doute le décor pourra-t-il montrer la fleur fatale au bord d'un gouffre au-dessus duquel Proserpine se penche toujours plus, et comme irrésistiblement attirée. Platon n'aura plus aucun effort à faire pour la prendre.19

Pour lui, cette figure de la mort ne prend désormais sens qu'en vue d'une résurrection, selon le cycle des saisons.

---

Notes

1 Lettre du 4 avril 1892 (C 155).
3 Cf. Correspondance, pp. 13, 48, 87, 89, etc. Gide a rappelé encore cette rencontre dans ses Nourritures terrestres : « je me souviens qu'avec Ambroise, un soir, comme aux jardins d'Académus, nous nous assimes sur une tombe ancienne, qui est tout entourée de cyprès ; et nous causions lentement en murmurant des pétales de roses » (C 179).
4 Cf. la première lettre de Valéry à Mallarmé, parlant de l'écriture d'Héroïade qui « éblouit et désespère » (20 octobre 1890 in É II 17), et : « Héroïade m'hallucine, la glaucque Héroïade en l'or sinistre des flammes de ses cheveux, vêtue comme d'un triste et brillant festin qui embrase les miroirs » (février 1891 in C 50).
6 Il s'agit certainement de la version datée du 28 septembre 1890, provenant d'un « manuscrit ayant appartenu à Pierre Louÿs », publiée dans É I 1555-6. Mais comme on peut le voir dans cette édition, il ne s'agit que de l'une des quatre variantes de la première ébauche.
7 Cf. « Tol, le seul qui vis, à Cœur solitaire » (C 51 et É I 1591).
8 On trouvera la version publiée dans La Conque, le 15 mars 1891), pp. IV-V, dans ÉI 1551-2.
9 Lettre de Mallarmé à Paul Valéry, 5 mai 1891 (É II 18).
10 Poèmes de La Conque, Ronald Davis (1926), cité dans É II 1553.
11 Voir le texte de ces quatre ébauches in É II 1554-5.
14 Cf. « Mon intention fut, il y a quelques années, de publier un recueil de mes divers Narcisse, et d'en faire un livre aussi beau par la forme et par la substance que ce miserable adolescent croyait de l'être. J'aurais écrit pour cet ouvrage une ou diverses pages où j'aurais expliqué ma métaphysique de ce mythe [...]. » (« Note sur « Narcisse » à Monsieur Julien P. Monod », Études pour Narcisse (17 mai 1926), cité dans É I 1682).
15 Cf. sa lettre à Gide du 13 juin 1892 : « Mon fameux Narcisse atteint des proportions [...] vagabondes ! Donc je ne l'écrirai jamais. Il est maintenant assez complet. Mais il faudrait le mettre au point poétique ; le composer et surtout versifier » (C 164).
L’arbre du monde :

Ygdrasil, arbre de la connaissance, arbre souverain

Catharine SAVAGE BROSMAN
Tulane University

I

Que l’arbre, topos et trope millénaire, soit une des images-clés de Valéry et de Gide, voire un motif central de leur imaginaire, parfois un thème, ne fait pas de doute : Pierre Laurette, en parlant d’un « mythe privé », en a démontré l’importance et la valeur dans l’œuvre valéryen, et Daniel Moutote, en étudiant les images végétales chez Gide, a mis en valeur le rôle des plantes de toutes sortes en établissant le moi de l’auteur. Il n’est pas question ici de résumer leurs observations, très justes et perspicaces ; mon propos est plutôt d’offrir les mienmes en revoyant le sujet sous l’éclairage révélateur de la comparaison. Cette étude, qui tiendra compte des points de contact de leur imaginaire, nous permettra de conclure que si l’arbre est souvent humanisé chez l’un et l’autre, l’homme est parfois arborisé, l’image étant à la fois organique, existentielle et cosmogonique. Le lien qu’établissent les deux auteurs entre les arbres, « forêts de symboles », et les livres sera relevé. Aux textes

10 Valéry, cité par Frédéric Lellèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, et reproduit dans CE I 1601.
13 Ibid.
14 « Parfois j’ai de vagues velléités d’imprimer […] le Narcisse, nouveau texte pour qui j’ai une espèce de tendresse-faiblesse : mais c’est impossible » (C 470).
17 Ibid., pp. 132-3.
18 CF. J 1, 1°, 3, 8 avril 1899, pp. 62-3.
19 « Fragment de la Nouvelle Éducation sentimentale » (OC 1 3-4).
21 Notes d’un voyage en Bretagne (OC 1 9). Le texte publié par Gide et repris dans les Œuvres complètes est différent de celui du Journal (J 1 78-102).
22 Camille Mauchair, *Essais d’Art libre*, 5 juin 1892.
27 Voir Alain Goulet, « Narcisse au travail », op. cit.
28 Lettre de Paul Valéry à Paul Souday (1er mai 1923).
29 Valéry, cité dans *Cahiers André Gide*, 4 (Paris : Gallimard, 1973), p. 64. Cette phrase est reprise dans *Les Faux-Monnayeurs*, lorsque Olivier dit : « […] que la vérité, c’est l’apparence, que le mystère c’est la forme, et que ce que l’homme a de plus profond, c’est sa peau.» Cette dernière phrase, Olivier la tenait de l’assavant, qui lui-même l’avait cueillie sur les lèvres de Paul-Ambroise, un jour que celui-ci discutait dans un salon. » (R 1142).
30 *Prosoprine* n’a été publiée qu’en 1933, après la publication de fragments en 1899 et en 1912. *Perséphone*, jouée le 30 avril 1934 à l’Opéra de Paris, fut publiée le 1er mai 1934 dans la NRF, puis aussiit en volume.