

Zeitschrift: Bulletin de l'Association Jean-Jacques Rousseau
Herausgeber: Association Jean-Jacques Rousseau
Band: - (2002)
Heft: 59

Artikel: Narcisse et Pygmalion selon Rousseau
Autor: Chlyakhtitseva, Alexandra
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1080317>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

NARCISSE ET PYGMALION SELON ROUSSEAU

Au XVIII^e siècle, les planches permettent en quelque sorte une propagande idéologique des Lumières. Le théâtre devient un endroit parfait pour «enseigner» la Raison. D'après Jean-Jacques Roubine, à cette époque «la finalité du théâtre, ce ne sera pas [...], le seul plaisir du spectateur, mais son adhésion à un système de valeurs supposées capables d'améliorer son sort personnel et le fonctionnement du corps social¹». La possibilité de s'adresser à un large public, représenté par des couches sociales tout à fait différentes, s'offre ainsi aux esprits encyclopédistes.

L'héritage théâtral de Rousseau par rapport à ses autres ouvrages est mineur, mais néanmoins remarquable. La scène lyrique de *Pygmalion* a été le premier mélodrame dans l'histoire du théâtre. Rousseau y trouve une solution au problème des rapports entre la musique et la langue française au théâtre. Au total, il a composé sept pièces de théâtre et deux ballets. Pour créer les deux œuvres qui nous intéressent, il se réfère à l'Antiquité, qui devient la source de son inspiration et lui fournit des sujets. «[...] Des figures mythiques [deviennent] pour lui symboles, manifestations sensibles de ses idées essentielles².» Le goût pour l'Antiquité est inspiré à Jean-Jacques dès l'enfance par la lecture de Plutarque et notamment des *Métamorphoses* d'Ovide. De même que le théâtre offrait aux auteurs un large public, la culture antique permettait aussi d'effacer les frontières nationales. Comme l'a bien remarqué Y. Touchefeu, «L'Europe des Lumières, qui n'était pas l'Europe des nations, vérifiait son unité dans ce rapport toujours vivant qu'elle entretenait avec la culture antique³.»

¹ J.-J. Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990, p. 52.

² D. Leduc-Fayette, *Jean-Jacques Rousseau et le mythe de l'Antiquité*, Paris, Vrin, 1974, p. 15.

³ Y. Touchefeu, *L'Antiquité et le christianisme dans la pensée de Jean-Jacques Rousseau*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, p. 342.

Pour Rousseau quelques mythes grecs servent de base à la réflexion profonde sur l'étude du Moi, car certaines situations mythiques deviennent la projection de conflits psychologiques. C'est notamment le cas des deux célèbres mythes d'Ovide repris par Jean-Jacques, celui de Narcisse qu'il présente sous la forme d'une comédie, *Valère ou l'amant de lui-même*, et celui de Pygmalion actualisé sous la forme d'une scène lyrique éponyme. Pygmalion, sculpteur de Chypre, crée la statue de Galathée dont il tombe amoureux. Aphrodite (Vénus) l'anime et la lui donne pour femme. Quant à Narcisse, il est d'une beauté mythique. Épris de sa propre image, il se noie en se contemplant dans l'eau pour être changé en la fleur qui porte son nom.

«Amoureux de soi-même!

Est-ce un crime de sentir un peu ce qu'on vaut?»

Les mythes grecs de Pygmalion et de Narcisse sont inséparables pour Rousseau. Sa comédie *Narcisse ou l'amant de lui-même* et la scène lyrique *Pygmalion*, tout en restant autonomes, traitent toutes les deux le thème du narcissisme. Rousseau effectue une véritable étude psychologique qui porte sur le Moi sujet à cette maladie. L'écrivain, en bon psychologue, peint à travers ses personnages de Valère et de Pygmalion un même tableau de ce travers de l'*ego* avec ses causes, ses symptômes, son développement et finalement sa guérison.

Dès le début de Narcisse, le lecteur comprend que Valère «le plus joli jeune homme du monde⁴» a déjà un penchant narcissique qui s'exprime par la grande importance qu'il attache à son apparence physique. Cet amant de lui-même appartient à une catégorie de jeunes gens qui perdent «les trois quarts de la journée à faire la roue devant un miroir» (*OC* II, p. 990). Comme le personnage ovidien, Narcisse de Rousseau prend beaucoup de plaisir à se contempler, car il se trouve beau, voire parfait. Valère est enchanté par ce que le miroir lui renvoie et il peut passer des

⁴ J.-J. Rousseau, *Narcisse ou l'amant de lui-même*, *Œuvres complètes* [OC], t. II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1964, p. 977.

heures à admirer son joli reflet. D'ailleurs c'est son occupation préférée. Cette contemplation constante est la seule chose dont il se réjouisse dans la vie et qui suscite une quelconque réaction de sa part. Dominé par la forte personnalité de son père, ce personnage est assez passif dans la vie quotidienne, à laquelle il préfère nettement son monde de rêverie. Sans résister, Valère accepte le mariage avec Angélique imposé par son père Lisimon. Toute l'action de la comédie se déroule le jour des noces. Le jeune homme paraît assez indifférent à cet événement important dans sa vie. Ce qu'il regrette en se mariant, c'est «de petites personnes que [son] mariage fera sécher de regret, et qui vont ne savoir plus que faire de leur cœur» (OC II, p. 983). Cette réplique de Valère le montre vaniteux, non seulement livré à la contemplation de lui-même, mais aussi nombrilique. A part l'amour-propre, l'égo-centrisme, le repli sur soi, le narcissisme est aussi marqué par la coexistence de deux pôles, féminin et masculin à la fois, où le premier domine. La passivité et le sentiment de ses propres apparences font de Valère «une espèce de femme cachée» (OC II, p. 977). Et cette féminité de son caractère est évidente à tout le monde, sauf au jeune homme lui-même. Afin de dépouiller son frère de ce côté féminin, sa sœur Lucinde décide de lui faire passer une dernière épreuve avant le mariage. Elle fait faire un portrait qui représente Valère travesti en femme.

[...] il est question de le guérir d'un faible qui l'expose à la raillerie (OC II, p. 980).

[...] en lui faisant par ce portrait un reproche muet et badin, je n'ai songé qu'à le guérir d'un travers [...] (OC II, p. 978).

A sa grande surprise et à celle d'Angélique, Valère voyant le portrait piégé ne s'y reconnaît pas. Pire encore, il s'enflamme aussitôt pour la belle inconnue. Le jeune homme est pris à tel point qu'il s'élance dans la quête de la femme idéale du portrait. La seule chose qu'il ignore, c'est ce qu'il s'agit de son double, de son propre reflet sous des attraits féminins.

Bien que le thème central de *Pygmalion* soit celui de la relation que l'artiste entretient avec son œuvre, Rousseau y développe aussi un aspect du narcissisme, car il pose la question de l'égo-tisme du créateur. Pygmalion est un sculpteur génial qui cherche

désespérément une femme idéale. Mais l'insatisfaisante réalité du monde le pousse vers l'imaginaire où il est capable de produire des œuvres selon son gré. Marc Eigeldinger dit bien à ce propos: «Le sculpteur est l'archétype du créateur qui consacre à inventer des êtres imaginaires issus de la substance de son désir⁵.» D'un morceau de marbre, il façonne la statue de Galathée qui correspond parfaitement à sa vision d'une femme idéale. Conçue selon le désir du sculpteur, sa création incarne son rêve de la beauté parfaite et de l'idéal passionnément recherché. Avant la scène du dévoilement, Rousseau donne déjà des indices qui montrent que Pygmalion, comme Valère, a un penchant narcissique. Ce dernier est exprimé par l'emploi de la forme possessive: «l'admiration de mon propre ouvrage», «je montrerai ma Galathée, et je dirai: Voilà mon ouvrage!» (OC II, p. 1225).

Comme le portrait pour Valère, la statue pour Pygmalion n'est que le reflet de son Moi et du désir de ce Moi. La ressemblance de ces deux héros est évidente. Pygmalion ne passe pas des heures devant le miroir comme Valère, car son propre miroir est incarné par ses créations, dans lesquelles il admire la grandeur du génie de son Moi qui, dans la perfection de l'ouvrage, s'approche des dieux. J'attire l'attention sur le fait que dans les deux cas il s'agit de la contemplation admirative: Valère admire la perfection de ses traits physiques, tandis que Pygmalion admire son talent qui lui permet de créer des chefs-d'œuvre. Valère ne résiste pas à ses propres charmes dissimulés sous des traits féminins qui lui paraissent parfaits; quant à Pygmalion, le sommet de sa capacité artistique est incarnée par la statue de Galathée dont il tombe amoureux. On peut dire que ces deux personnages rousseauistes, poussés par le désir égocentrique, se lancent en quête de l'idéal. Vaniteux par nature, ils désirent trouver la personne digne de leur amour. Puisqu'ils se considèrent comme parfaits, leur idéal doit l'être aussi. Valère le découvre dans le reflet de son Moi, dans le portrait métaphorisé, où il est déguisé en femme. Tout de suite le portrait devient «l'unique objet de tout [son] amour» (OC II, p. 1013). Quant à Pygmalion, désespéré de trouver une femme

⁵ M. Eigeldinger, *Jean-Jacques Rousseau, univers mythique et cohérence*, Neuchâtel, La Baconnière, 1978, p. 125.

parfaite dans la vie réelle, il la crée en travaillant le marbre. Dans la statue de Galathée, il trouve enfin un modèle parfait qui devient «cher et charmant objet: oui, digne chef-d'œuvre de [ses] mains, de [son] cœur et des Dieux...» (*OC II*, p. 1231).

C'est ici que Valère et Pygmalion préfèrent en fait le rêve idéalisé à la réalité. La chimère triomphe de cette dernière en affirmant la supériorité du rêve sur le réel. Valère préfère la belle inconnue à Angélique, Pygmalion choisit Galathée, le produit de son imagination, au lieu de chercher une femme réelle.

Rousseau nous cache d'abord le portrait et la statue sous un voile. Ce geste doit être considéré comme symbolique. En effet le portrait et la statue voilés représentent l'idéal inaccessible, le désir inconscient du Moi. Ce dernier vise un objet (un portrait dans le premier cas et la statue dans le second) qui est en même temps le même et un autre. Valère projette son désir sur son double du portrait, tandis que Pygmalion l'accomplit sur son reflet en pierre. Le voile peut exprimer aussi un aveuglement narcissique de ces deux personnages. Une fois les objets dévoilés, ils provoquent un véritable déclenchement de la maladie du narcissisme chez les héros de Rousseau. Comme la dernière goutte qui fait déborder le vase, la statue et le portrait dépouillés de leur voile engendrent l'épanouissement de l'amour-propre de ces deux Narcisses. «Je m'enivre d'amour-propre [...]» (*OC II*, p. 1226) s'exclame Pygmalion. Valère aurait pu dire la même chose. Il s'agit bien d'«amour-propre» et non d'«amour de soi». L'amour de soi est considéré comme une qualité positive, parce qu'elle est liée à l'instinct de conservation. Tandis que l'amour-propre nous conduit à nous préférer à autrui, ce qui est le cas de nos personnages. On pourrait établir un parallèle entre les personnages de Valère et de Pygmalion dans leurs attitudes envers la notion de l'amour-propre. Tous deux n'y voient aucun mal. Quand Angélique essaye d'ouvrir les yeux de son fiancé sur l'objet de sa passion Valère dit à cette dernière: «Amoureux de soi-même! Est-ce un crime de sentir un peu ce qu'on vaut?» (*OC II*, p. 1003). En ce qui concerne Pygmalion, dans son délire, il justifie son amour: «Oui, ma seule folie est de discerner la beauté, mon seul crime est d'y être sensible. Il n'y a rien là dont je doive rougir» (*OC II*, p. 1227-1228). La vanité

n'est pas considérée par eux comme un vice, mais plutôt comme un trait de caractère positif, car à leurs yeux l'amour-propre les aide à valoriser leurs mérites.

Mais revenons au moment du dévoilement. Dès que le voile est enlevé, ni Valère ni Pygmalion n'arrivent plus à échapper à la fascination admirative devant leur double. Valère, aveuglé par les illusions de son amour-propre se contemple dans son portrait féminisé où il ne se reconnaît pas: «Que de grâces!... Quels traits!... Que cela est enchanté!... Que cela est divin!» (*OC II*, p. 999). Quant au sculpteur et à sa Galathée, ils ne composent qu'un être par la transmission du désir. L'artiste coïncide avec son propre ouvrage, qui devient le miroir de son Moi. Ce reflet du double, comme dans le cas de Valère, provoque chez Pygmalion fasciné l'admiration de son *ego*. «Vanité, faiblesse humaine! je ne puis me lasser d'admirer mon ouvrage» (*OC II*, p. 1226). Cela dit, il ne laisse pas de s'admirer.

Éperdument amoureux tous les deux, ils n'ont qu'un désir à satisfaire. Ils ont envie d'être aimés par leurs doubles idéaux. Voici comment Valère justifie ses recherches de la belle dame du portrait: «Ainsi l'amour a toujours ses peines. Il faut que je les éprouve à chercher la beauté que j'aime, ne pouvant en trouver à me faire aimer» (*OC II*, p. 998). De même que Pygmalion qui souffre à l'idée que sa Galathée ne reste que de la pierre froide, Valère est tourmenté par la peur de ne pas trouver la bien aimée qu'il cherche en vain. Le jeune homme est aveuglé par ses propres charmes à tel point que, malgré la pression de son père, il décide de rompre ses fiançailles avec Angélique.

Je renonce à la possession d'un objet charmant [...]. Je m'expose à la disgrâce de mon père pour m'entêter d'une belle, peut-être indigne de mes soupirs, peut-être imaginaire, sur la seule foi d'un portrait tombé des nues et flatté à coup sûr (*OC II*, p. 999).

Ses errements narcissiques sont tous concentrés sur un seul objectif: trouver cette perfection féminine, l'aimer et être aimé par elle. Son esprit est tellement préoccupé par cette idée qu'en cherchant égoïstement son bonheur, il fait souffrir les autres, et surtout Angélique. La jeune fille essaie de le raisonner, mais emporté par le désir, Valère n'entend rien, car le fait qu'il aime justifie tout à

ses yeux: «qui n'aime rien ne mérite pas d'être aimé» (*OC II*, p. 1002), dit-il à sa fiancée qui lui répond à son tour: «Il vaut encore mieux n'aimer rien que d'être amoureux de soi-même» (*OC II*, p. 1003). Ce reproche ne produit pas un grand effet sur Valère, car «tout [son] cœur n'est qu'à ce charmant objet» (*OC II*, p. 1002). Il ne comprend pas les allusions constantes de son entourage. Tout son être ne pense qu'à la réalisation de son vœu, toute sa passion est tournée vers son double. La description de la femme du portrait donné par Angélique est une image même de Valère à ce moment-là. «C'est une petite personne bizarre, capricieuse, éventée, étourdie, volage, et surtout d'une vanité insupportable» (*OC II*, p. 1001).

Galathée conçue selon le désir du sculpteur est un sommet de perfection atteint par Pygmalion. Une fois qu'il s'est surpassé, l'artiste ne s'intéresse plus à la production de chefs-d'œuvre qui lui deviennent tous indifférents: «[...] mes charmants modèles, [...] depuis que je vous ai surpassés, vous m'êtes tous indifférents» (*OC II*, p. 1225). Seule la statue de Nymphe possède tout son être. Sa tragédie réside dans le fait que, capable de créer Galathée, un rêve de pierre, Pygmalion se sent incapable d'insuffler la vie à la femme aimée pour qu'elle puisse l'aimer à son tour. «Ce n'est point de ce marbre mort que je suis épris, c'est d'un être vivant qui lui ressemble» (*OC II*, p. 1227).

En effet le drame de ces personnages réside dans l'incapacité de satisfaire leur désir égocentrique. Comme le Narcisse d'Ovide, ils se désirent eux-mêmes sans le savoir. Ils substituent l'amour véritable à l'amour imaginaire. Ainsi tout commence par la vanité qui résulte en contemplation admirative de soi. Considérés comme des personnes parfaites, ces gens cherchent un idéal. Souvent insatisfaits par leurs quêtes, ils finissent par refouler le véritable amour et par le remplacer par une illusion d'amour. Et l'objet de cet amour imaginaire n'est souvent que leur propre reflet, car personne d'autre ne répond à leurs exigences, voire à leur désir d'idéal. Ne se rendant pas compte qu'il s'agit de leur propre double, ces personnages ont envie d'être aimés par le modèle parfait. Mais la fin de ces Narcisses rousseauistes sera-t-elle aussi

triste que celle de leur prototype grec? Y a-t-il possibilité de guérir de cet amour-propre?

«Quand on aime on ne songe plus à soi-même.»

On peut établir le schéma du déroulement du narcissisme chez Valère et Pygmalion sous la forme suivante:

1° *Un penchant narcissique*: Valère s'admire en se contemplant dans le miroir. Pygmalion admire son génie à travers ses œuvres. Tous les deux sont vaniteux.

2° *La recherche de l'idéal*: la quête d'une femme d'une beauté parfaite digne d'être aimée par ces deux personnages.

3° *La découverte inconsciente de la perfection dans le reflet de soi-même*: Valère la trouve dans son autoportrait déguisé en femme, Pygmalion dans sa propre création, la statue de Galathée.

4° *L'affection portée envers son double*: le désir d'être aimé par ce double idéal, c'est-à-dire le désir d'être apprécié par soi-même.

Si le Narcisse d'Ovide est puni par les dieux pour n'avoir consenti à n'aimer personne, l'histoire des Narcisses de Rousseau s'achève pour le mieux. En fait l'auteur porte un regard assez optimiste en ce qui concerne la guérison du narcissisme. Ses héros ne périssent pas comme Narcisse, mais se libèrent de ce travers grâce aux femmes. Dans le cas de Valère, égocentrique par nature, l'amour d'Angélique lui semble quelque chose de tout à fait normal. Il est pris de jalousie en découvrant l'existence de Léandre qu'il prend pour un amant de la jeune fille.

[...] je ne connaissais pas toutes vos conquêtes ni l'heureux objet de votre préférence, et j'aurai soin de me souvenir par humilité qu'après avoir soupiré le plus constamment, Valère a été le plus maltraité (OC II, p. 1012).

La scène qu'il fait à Angélique est dictée plutôt par son orgueil blessé. Lui qui se croyait irrésistible et parfait aurait pu être préféré à un autre! Pour la première fois dans la pièce, Valère considère Angélique non comme «un objet charmant» qu'il possède, mais voit en elle une personne autonome et indépendante

capable de résister à ses charmes. Le second facteur qui met une fin définitive à l'errement narcissique du jeune homme est un choix imposé par Angélique. Valère doit se décider et choisir entre la femme du portrait ou sa fiancée:

C'est à vous maintenant de choisir entre elle et moi, celle à qui vous destinez toute votre tendresse: choisissez Chevalier; mais choisissez dès cet instant et sans retour (*OC II*, p. 1014).

En fait, c'est pour la première fois dans sa vie que Valère est confronté à un choix. Auparavant c'était toujours quelqu'un d'autre, souvent son père autoritaire, qui prenait la décision à sa place. Il ne lui restait qu'à l'accepter passivement. Tandis que là, il doit prendre position comme un homme et dire à Angélique sa préférence. Valère approuve le conseil de sa sœur Lucinde qui consiste à «suivre les impressions du cœur» (*OC II*, p. 1015). Il rejette le portrait-fétiche et déclare son amour à Angélique: «vous avez vaincu belle Angélique, et je sens combien les sentiments qui naissent du caprice sont inférieurs à ceux que vous inspirez» (*OC II*, p. 1015). Il est important de noter que cette déclaration est faite avant le moment où Valère découvre l'identité réelle de la belle inconnue du portrait. Le rejet de l'objet de son unique amour peut être considéré comme un rejet de son amour-propre en faveur d'autrui. Valère se rend compte de son amour extravagant envers ses propres charmes et éprouve de la honte: «O ciel! et je ne meurs pas de honte» (*OC II*, p. 1016).

[...] belle Angélique ; vous m'avez guéri d'un ridicule qui faisait la honte de ma jeunesse, et je vais désormais éprouver près de vous que quand on aime bien, on ne songe plus à soi-même (*OC II*, p. 1018).

Ici la fable ovidienne diverge de la comédie de Rousseau. Pendant que le héros de la première est condamné à s'aimer et à ne jamais posséder l'objet de son amour, Valère finit mieux. Corrigé de ses vices, il se libère de l'amour-propre et se convertit à l'amour pour autrui. Rousseau reste assez sobre en ce qui concerne le dénouement de la comédie. Avec beaucoup de détails, l'écrivain décrit le développement de la maladie, mais consacre peu de temps au moment le plus important, celui de la guérison. La facilité avec laquelle Valère refuse de continuer les recherches de la femme

idéale au nom de laquelle il était prêt à renoncer à son mariage paraît un peu artificielle. Mais c'est bien l'idée de guérison qui l'emporte chez Rousseau.

Le personnage de Pygmalion ne se contente plus de la contemplation admirative de Galathée, donc de son propre reflet dans son chef-d'œuvre. L'une des particularités de Pygmalion réside dans le fait que, tout en étant sujet au narcissisme, le sculpteur réussit à écarter la tentation narcissique. Il ne considère plus Galathée comme sa plus belle œuvre de pierre, mais comme un être dissemblable. L'artiste désire que son rêve de marbre prenne vie et devienne une personne autonome, pour qu'ils puissent former un couple et partager un amour réciproque. Philippe Robinson écrit à ce propos: «It is the idea of the statue as an illusion which is rejected and the manifestation of this living reality which is accepted⁶.» Pygmalion ne s'identifie plus à Galathée, mais il l'accepte comme un être à part dont il veut être apprécié. Le sculpteur implore la déesse Vénus afin qu'elle souffle la vie dans sa création. L'artiste est prêt à donner sa vie pour que son œuvre puisse vivre.

[...] que ma Galathée vive, et que je ne sois pas elle. Ah ! que je sois toujours un autre [...] pour la voir, pour l'aimer, pour en être aimé... (OC II, p. 1228).

[...] ces traits qui n'attendent que le sentiment et la vie... Donne-lui la moitié de la mienne, donne-lui tout, s'il le faut, il me suffira de vivre en elle (OC II, p. 1229).

Ce sacrifice au nom de la femme aimée n'est-il pas la preuve suprême de l'amour altruiste, où l'on refuse ses propres ambitions en faveur d'autrui? Jean Starobinski écrit à ce propos: «Pygmalion implore le miracle qui abolira l'extériorité de l'œuvre et lui substituera l'intériorité expansive de la passion narcissique⁷.» Pygmalion cesse de considérer Galathée comme la preuve sublime de son génie. Elle est une incarnation réelle de l'idéal, mais l'âme lui manque... Par l'intervention divine, sa statue, plutôt sa femme,

⁶ Ph. Robinson, *Jean-Jacques Rousseau's Doctrine of the Arts*, Berne, 1984, p. 33-434.

⁷ J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1991, p. 91.

prend vie. Et le vrai miracle ne réside pas dans le fait que la statue commence à bouger, mais dans le fait qu'elle commence à parler; on assiste donc à la substitution de la conscience à un objet. Le seul mot que Galathée prononce, «moi», est très significatif, car il marque que, tout en étant la création de Pygmalion, elle est dotée de sa propre subjectivité, qu'elle assume, autonome du sculpteur. En effet par cet acte de bonne volonté, Pygmalion montre que la crise de narcissisme est passée. Comme Valère qui rejette le portrait, il rejette ses outils qui lui servent à créer des idéaux et à nourrir son ego. En même temps, le sculpteur récuse vanité, ambition, et amour-propre pour pouvoir vivre en couple avec sa femme aimée, afin que deux êtres ne manquent pas à la plénitude des choses. Gaston Bachelard a écrit: «Nous souffrons par les rêves et nous guérissons par les rêves⁸.» Au lieu de s'admirer à travers ses œuvres comme ses doubles, Pygmalion préfère partager son amour avec Galathée qui désormais ne forme avec lui qu'un seul Moi aimant.

Galathée lives and moves only as an ideal of beauty and as an extension of the artist's own self [...]. She has no life or substance other than through him, and more importantly, at the end of the piece, he has no life other than through her⁹.

Il faut pourtant nuancer que tout en formant un couple uni, Pygmalion et Galathée représentent des êtres tout à fait indépendants l'un de l'autre, car chacun possède sa propre subjectivité. Le dénouement de la scène lyrique rejoint celui de Narcisse par l'ouverture du héros à la réalité indépendante d'autrui et par le rejet du rêve en faveur de la réalité.

Pygmalion et Valère guérissent de leur narcissisme par des voies différentes, afin de découvrir le bonheur dans le couple. Comme l'a bien remarqué Marc Eigeldinger: «Ils ne vivront plus en fonction d'eux-mêmes, du miroir qui leur renvoie une image flatteuse de leur moi, mais en fonction de la femme aimée: Angélique et Galathée¹⁰.» Grâce aux femmes, ces personnages de

⁸ G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, Corti, Paris, 1978, p. 6.

⁹ Ph. Robinson, *op. cit.*, p. 439.

¹⁰ M. Eigeldinger, *op. cit.*, p. 129.

Rousseau apprennent à se projeter au-delà d'eux-mêmes. Valère et Pygmalion, l'un et l'autre, sont unis non seulement par le fait qu'ils ont réussi à dépasser leur passion vaniteuse, mais aussi par le fait qu'ils constituent en quelque sorte le reflet de leur créateur, Rousseau lui-même.

«*C'est de moi qu'il s'agit ici.*»

De nombreux critiques voient en *Narcisse* une expression artistique de l'égotisme de Rousseau, formulée à travers le personnage de Valère. Quelle est la raison pour laquelle l'homme et le personnage sont sujets à ce défaut? Tout égotisme est basé sur quelque chose, c'est-à-dire sur certains traits du caractère comme la féminité, la sensibilité et l'imagination. Ces dernières se développent pendant l'enfance. Prenons la sensibilité extrême et le pôle féminin bien marqués chez Rousseau et Valère. Rousseau a perdu sa mère à sa naissance. L'absence de l'amour maternel a été remplacée par l'affection démesurée de son père. La tendresse extrême de ce dernier peut être expliquée par le fait qu'il voyait sa femme défunte en son fils.

Il croyait la revoir en moi, [...] jamais il ne m'embrassa que je ne sentisse à ses soupirs, à ses convulsives étreintes, qu'un regret amer se mêlait à ses caresses; elles n'en étaient que plus tendres¹¹.

La sensibilité excessive de Jean-Jacques peut provenir de là. Choyé par son entourage, baigné d'amour, son caractère se forme.

[...] ainsi commençait à se former ou à se montrer en moi ce cœur à la fois si fier et si tendre, ce caractère efféminé, mais pourtant indomptable, qui, flottant toujours entre la faiblesse et le courage, entre la mollesse et la vertu m'a jusqu'au bout mis en contradiction avec moi-même (*OC I*, p. 12).

Cette description pourrait convenir à Valère. Contrairement à Rousseau, on ignore tout de l'enfance du personnage. Pourtant il s'agit d'un événement important pour chaque mère que celui du

¹¹ *Les Confessions*, I, *OC I*, p. 7.

mariage de son fils. Cela permet de supposer que, de même que l'écrivain, Valère n'a plus de mère. Bien que les rapports entre Valère et son père ne soient pas les mêmes que ceux de Rousseau et de son père, Narcisse a les mêmes traits de caractère que son créateur. Le rôle de la mère peut être joué par la sœur de Valère, Lucinde, à moins que l'égotisme de ce personnage ne soit expliqué par l'influence de la société, où certaine féminisation est de bon ton. Quoi qu'il en soit, voici la description que donne Lucinde de son frère:

Valère est, par sa délicatesse et par l'affectation de sa parure, une espèce de femme cachée sous les habits d'homme, et ce portrait ainsi travesti, semble moins le déguiser que le rendre à son état naturel (OC II, p. 977).

Il y a ici un certain pôle féminin qui est aussi caractéristique de Rousseau comme nous avons vu. Naturel paresseux, sensibilité extrême, féminité sont à l'origine de la fixation narcissique qui se développe chez ces êtres. Ce penchant s'exprime à travers le désir inconscient du Moi. Valère sans le savoir se désire en regardant le portrait d'une belle dame qui n'est que son autoportrait.

Voilà d'honneur la plus jolie figure que j'ai vue dans ma vie.[...] Je lui trouve beaucoup de mon air... Elle est, ma foi, charmante... Ah! si l'esprit soutient tout cela... Mais son goût me répond de son esprit (OC II, p. 984).

Tout comme Rousseau qui se trouve désirable sous des traits féminins, ainsi que le montre clairement l'autoportrait qu'il esquisse au moment de son arrivée chez Mme de Warens.

J'étais au milieu de ma seizième année. Sans être ce qu'on appelle un beau garçon, j'étais bien pris dans ma petite taille; j'avais un joli pied, la jambe fine, l'air dégagé, la physionomie animée, la bouche mignonne, les sourcils et les cheveux noirs, les yeux petits et même enfoncés, mais qui lançaient avec force le feu dont mon sang était embrasé (OC I, p. 48).

Rappelons encore un épisode du Livre IV des *Confessions* où l'écrivain, après avoir pleuré, s'amuse en regardant ses larmes tomber dans l'eau:

Dans ce voyage de Vevey, je me livrais en suivant ce beau rivage, à la plus douce mélancolie. Mon cœur s'élançait avec ardeur à mille félicités innocentes; je m'attendrissais, je soupirais et pleurais comme un enfant. Combien de fois, m'arrêtant pour pleurer à mon aise, assis sur une grosse pierre, je me suis amusé à voir tomber mes larmes dans l'eau? (*OC I*, p. 152).

Ce plaisir de se regarder avec une certaine admiration et un certain écart, n'est-il pas un signe de l'égotisme auquel Rousseau, de même que Valère, était sujet? De toute évidence le héros de *Narcisse* relève des aspects secrets de la personnalité du dramaturge. Dans cette œuvre, Rousseau attribue à Valère certains traits de son caractère, tels que féminité, sensibilité, imagination, penchant narcissique. Ce personnage devient en quelque sorte l'auto-portrait de l'écrivain avant la métamorphose. Cette dernière représente encore un élément qui lie l'homme au personnage. En quoi consiste la métamorphose de Rousseau et de Valère? A-t-elle joué un rôle important dans leur vie? Même si le dramaturge ne considérerait pas sa comédie comme la plus importante, c'est une œuvre charnière dans la vie de Rousseau. D'après Alain Cernuschi, «en 1752-1753 [Rousseau s'est] servi de sa comédie [...] pour se détacher de ce qu'il avait été [auparavant] et expliciter celui qu'il entendait être désormais¹²». Avec cette comédie l'écrivain tourne définitivement une page de sa vie. Cette métamorphose fait penser à celle de Valère qui guérit de son narcissisme et devient désormais un homme. «Oui, Valère; c'était une femme jusqu'ici: mais j'espère que ce sera désormais un homme [...] » (*OC II*, p. 1015), dit sa future épouse. Il n'est pas sans intérêt de constater que la virilisation de Valère a un caractère particulier, car elle sous-entend la soumission à la femme. A la fin de la comédie, le jeune homme se jette aux pieds d'Angélique en écartant l'objet de ses soupirs et dit: «C'en est fait; vous avez vaincu, belle Angélique» (*OC II*, p. 1015). Cet élan, ce désir du personnage de Rousseau d'être dominé par la femme ne paraît point étonnant si on connaît les désirs particuliers de l'écrivain lui-même. Dans les attitudes de Rousseau et de son personnage,

¹² A. Cernuschi, «*Narcisse ou l'amant de lui-même*. Comédie », dans *Dictionnaire de J.-J. Rousseau*, Paris, Champion, 1996, p. 644.

certaines voient une homosexualité cachée. Pour la plupart des commentateurs, cette réflexion est basée sur le Quatrième Livre des *Confessions*. Mais les explications données par P.-P. Clément dans *J.-J. Rousseau, de l'éros coupable à l'éros glorieux*, montrent que Rousseau a des dispositions masochistes, qui impliquent une préférence pour les rapports hiérarchiques entre partenaires, où l'un joue un rôle passif et subit la volonté de l'autre. «En effet, il [Rousseau] ne saurait être satisfait que par une partenaire "complémentaire", décidée à faire les premiers gestes et à jouer un rôle actif¹³.» Dans le Premier Livre des *Confessions*, Rousseau parle discrètement de cette sexualité ambiguë: «Être aux genoux d'une maîtresse impérieuse, obéir à ses ordres, avoir des pardons à lui demander, étaient pour moi de très douces jouissances» (OC I, p. 17). Cette ambivalence sexuelle est aussi caractéristique de Valère, et une fois de plus Rousseau nous la laisse deviner. Apparemment, tout en donnant son amour à Angélique, Valère préférera être soumis aux ordres de son épouse, qui remplacera en quelque sorte son père autoritaire.

Le héros principal de la comédie *Narcisse* offre bien un reflet de l'écrivain. Et ce reflet a un caractère très intime, car il s'agit de ressemblance intérieure et non extérieure. Rousseau a doté son héros des traits de caractère qu'il avait connus et vécus lui-même. Il a peint le tableau de son personnage d'après son expérience intime. Je pense qu'il a créé ce personnage d'après son «Moi d'avant» avec des vices universels comme la féminité et le narcissisme et, bien sûr, selon son «Moi d'après», cette fois transformé.

Le mythe de Pygmalion peut être perçu lui aussi sous l'angle de l'expérience personnelle de Rousseau. Œuvre novatrice par sa forme même, *Pygmalion* est écrit en 1762, période assez difficile dans la vie de Jean-Jacques. Ce dernier, las des nombreux malheurs auxquels il est obligé de faire face à cause de ses livres, pense à poser la plume. «De même que Pygmalion s'éloigne de la création pour se consacrer à la joie d'exister, Rousseau projette de choisir le vécu au détriment de l'écrit¹⁴.» Tous deux, l'écrivain et

¹³ Pierre-Paul Clément, *Jean-Jacques Rousseau. De l'Eros coupable à l'éros glorieux*, Neuchâtel, La Baconnière, 1976, p. 143.

¹⁴ M. Eigeldinger, *op. cit.*, p. 131.

son personnage, sont en quête du bonheur qu'ils trouvent finalement dans des domaines différents. Comme Pygmalion qui découvre le bonheur de vivre grâce à la femme idéale, Galathée sa propre création, Rousseau trouve la plénitude des choses dans la recreation de sa vie grâce aux *Confessions* qui deviennent en quelque sorte sa Galathée à lui. Pygmalion oublie finalement son malheur avec Galathée qui ne représente que la création de l'imagination de l'artiste pour échapper à la réalité. «O ma Galathée! quand j'aurai tout perdu, tu me resteras, et je serai consolé» (*OC* II, p. 1225). Rousseau cherche lui aussi la consolation parmi des êtres imaginaires. On en trouve la preuve dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* où l'écrivain dit à ce propos: «[...] j'en jouis avec les êtres imaginaires [...]. Ils dureront autant que mes malheurs mêmes et suffiront pour me les faire oublier¹⁵.» En effet, la place que les créations prennent dans la vie de l'artiste est remarquable. En fait, la scène lyrique sert de base à la réflexion sur les relations que l'artiste entretient avec son œuvre.

Tout commence par la création... De même que Pygmalion qui crée des œuvres d'art d'après son cœur, voire son désir, l'écrivain donne naissance aux personnages selon son cœur. Voilà dans quels termes ils en parlent:

Oui, cher et charmant objet: oui, digne chef d'œuvre de mes mains, de mon cœur et des Dieux [...]. (Pygmalion à propos de Galathée, *OC* II, p. 1231).

[...] les enfants de mes fantaisies que j'ai créés selon mon cœur. (Rousseau à propos de ses personnages, *OC* I, p. 1081).

Cette création de l'œuvre selon le cœur est incitée par la recherche de l'idéal. Désespéré de ne trouver l'amour dans la vie réelle, guidé par le désir d'insatisfaction, Pygmalion sculpte Galathée, incarnation de la perfection dans laquelle tout le talent et tout le génie du créateur sont épuisés. Rousseau, lui, crée le personnage de Julie dans lequel «il cherche à compenser ses désirs insatisfaits, ses lancinantes déceptions¹⁶». De même que Pygmalion, Rousseau fait naître Julie, image féminine idéale. De nom-

¹⁵ *OC* I, p. 1081.

¹⁶ A. Cernuschi, art. cit., p. 172.

breux critiques l'appellent sa Galathée, à laquelle il offre la meilleure partie de lui-même. Étant donné que ces êtres imaginaires reproduisent la perfection idéale et qu'ils incarnent le génie de leurs créateurs, ces derniers ne peuvent pas s'empêcher de s'y admirer en les contemplant. Dans *La Nouvelle Héloïse*, Rousseau «has poured all of himself and in which, when he contemplates it, he sees the best of his own inner being¹⁷». De même Pygmalion, qui a donné tout son talent pour réaliser son rêve dont il est très fier.

[...] pourquoi m'ôter le plaisir de contempler la plus belle de mes œuvres! (OC II, p. 1225).

[...] je ne puis me lasser d'admirer mon ouvrage; [...] je m'adore dans ce que j'ai fait... (OC II, p. 1226).

La perfection de Galathée et de Julie les rend même sacrées aux yeux des artistes. Grâce à sa beauté divine, celle-là appartient au rang des dieux pour Pygmalion:

[...] j'ai voulu vous faire Nymphes, et je vous ai fait Déesse: Vénus même est moins belle que vous (OC II, p. 1226).

[...] les Dieux m'épouvantent. Sans doute elle est déjà consacrée à leur rang (OC II, p. 1227).

De même Julie a un impact particulier sur Rousseau. Comme l'a bien vu Roger Payot, «Julie appartient à l'univers idéal, et en même temps elle illustre et récapitule en elle toutes les formes de l'expérience vécue et de la temporalité¹⁸.»

Chaque œuvre artistique occupe une place importante dans la vie de son créateur. Elle devient sa consolation, son bonheur désiré, sa joie et même sa raison de vivre. Une création artistique n'est qu'une incarnation de l'idéal pour son auteur, un idéal divin et inaccessible. Souvent l'œuvre remplit le vide du réel et c'est pour cela qu'elle cesse d'être un objet inanimé pour l'artiste. Voici deux citations qui expliquent bien cette idée; la première appartient à Pygmalion, la seconde à Rousseau:

¹⁷ Ph. Robinson, *op. cit.*, p. 445.

¹⁸ R. Payot, *Jean-Jacques Rousseau ou la gnose tronquée*, Grenoble, Presses Universitaires, 1978, p. 136.

Ce n'est point de ce marbre mort que je suis épris, c'est d'un être vivant qui lui ressemble [...] (OC II, p. 1227).

[...] j'en jouis avec des êtres imaginaires [...] comme si ces êtres existaient réellement. Ils existent pour moi qui les ai créés [...] (OC I, p. 1081).

Leurs fantasmes finissent non seulement par exister, mais suscitent aussi l'amour de la part de ceux qui les ont fait venir au monde. Voici ce que dit Rousseau dans le Livre XI des *Confessions* :

[...] il est certain que j'écrivis ce roman [*La Nouvelle Héloïse*] dans les plus brûlantes extases; mais on se trompait en pensant qu'il avait fallu des objets réels pour les produire; on était loin de concevoir à quel point je puis m'enflammer pour des êtres imaginaires (OC I, p. 548).

Comme son sculpteur, l'écrivain s'éprend de ses héroïnes de *La Nouvelle Héloïse*: «[...] les charmantes filles dont je raffolais comme un autre Pygmalion» (OC I, p. 436). Cette comparaison constante avec un personnage mythique me paraît importante. Pour Rousseau, Pygmalion est l'exemple parfait de l'artiste à travers lequel le dramaturge aborde le phénomène de la création et des rapports du créateur à son œuvre. Jean-Jacques décrit tout le procès de la création du début à la fin. Comme déjà mentionné, l'œuvre achevée est mise sur le piédestal par le sculpteur ou l'écrivain, parce que, comme l'affirme Ph. Robinson, «the true essence of *Julie*, and the true essence of the statue, is the living ideal of its creator¹⁹». Leur créateur, en les contemplant, n'y voit d'abord que la grandeur de son propre génie et de son talent. Les artistes s'admirent à travers leurs chefs-d'œuvre qui ne sont que l'extension d'eux-mêmes. Pour cette raison, il leur est difficile d'accepter l'idée de séparation d'avec leurs créations, leurs doubles qui renvoient un reflet flatteur.

Pygmalion betokens Rousseau's refusal to accept that his work, especially *Julie*, [...] in becoming public and fixed in stone, as it were, by the printer's type-face, has ceased to be a part of himself²⁰.

¹⁹ Ph. Robinson, *op. cit.*, p. 437.

²⁰ Ph. Robinson, *op. cit.*, p. 435.

Je t'ai donné tout mon être; je ne vivrai plus que par toi (*OC* II, p. 1231).

L'artiste s'identifie à son œuvre dans une attitude narcissique, il y aime son image qui lui permet à son tour de nourrir son amour-propre. Malgré l'envie de ne garder le résultat de son travail que pour lui seul, chaque artiste doit faire face à la séparation d'avec l'objet de toutes ses passions. La vanité le pousse à se détacher de son œuvre afin de susciter l'admiration des autres, puisque c'est dans la nature égocentrique de l'artiste.

Chaque Galathée devient un être à part et son créateur se retrouve dépossédé de son œuvre. Il ne peut plus exercer son pouvoir sur elle. Et c'est encore un point qui rapproche Rousseau de Pygmalion devant leurs créations. Tous les deux écartent une tentation narcissique, car ils désirent que le voile soit enlevé et que leur ouvrage commence une existence indépendante. De même que Pygmalion veut que sa statue reprenne vie, «the creator of *Julie* aspires to see his text "live" in all its aspects – values, institutions and human rapports – and not only, the female form of its ideal heroine²¹.» Cela permet donc de conclure que le personnage de Pygmalion et son créateur Rousseau effectuent le même parcours artistique.

Les personnages de Valère et de Pygmalion sont chers au cœur de Rousseau, car ils sont conçus selon une image de l'expérience personnelle du dramaturge. Tous les deux reflètent la personnalité de leur créateur. Valère et Pygmalion ont un point commun: l'expérience affective de l'écrivain. De même que Rousseau, ses héros ont tendance à fixer leur désir sur un être imaginaire, plutôt que sur un être réel. La question de la réalité de l'objet aimé est centrale dans ces deux œuvres.

Le cœur se fixe sur une image répondant au visage de son désir; il est tendu vers la conquête de «l'objet imaginaire» qu'il a façonné au gré de ses penchants, de son sentiment de la beauté et de sa volonté de l'idéalisation²².

²¹ Ph. Robinson, *op. cit.*, p. 434-435.

²² M. Eigeldinger, *op. cit.*, p. 157.

Ces lignes expliquent bien la nature du désir chez Rousseau et ses personnages. On pourrait effectivement dire qu'en peignant le portrait de ses héros, c'est son autoportrait que Rousseau nous présente.

Alexandra CHLYAKHTITSEVA
Université de Neuchâtel