

Soi-même comme un autre dans *Narcisse ou l'Amant de lui-même* de Jean-Jacques Rousseau

Biljana Tešanović

Faculté des Lettres et des Arts, Université de Kragujevac*

Pièce de théâtre méconnue du jeune Rousseau, *Narcisse ou l'Amant de lui-même* dévoile une facette moins attendue de l'écrivain ; toutefois, le ton badin et le mari-vaudage de cette comédie sont probablement devenus plus saillants sous la plume de Marivaux en personne, qui l'a retouchée avant sa première représentation au Théâtre-Français (1752). L'échec du dramaturge en herbe est immérité, puisqu'il revisite le mythe de Narcisse d'Ovide en lui donnant une nouvelle dimension : le Narcisse rousseauien s'éprend d'un portrait de lui en femme. L'apparence prenant le pas sur la réalité, le ressort comique de la pièce repose sur la situation créée par ce dédoublement imaginaire de Valère, qui réveille son narcissisme latent et le fait renoncer au mariage avec Angélique « pour s'épouser ». Le titre de notre travail fait évidemment allusion à P. Ricœur dont la conception dialectique et dynamique de l'identité nous permet de mieux saisir la crise identitaire de Valère ; se prenant pour un(e) autre, celui-ci traverse une régression narcissique temporaire avant de se réengager envers l'autre, Angélique. Le souci de son image, de ses désirs et son amour immodéré pour lui-même, placent la pièce dans la tradition moraliste, qui envisage l'amour-propre comme principe de morale désillusionnant ; or Rousseau le réévalue ultérieurement de façon positive dans ses écrits, préfigurant de la sorte sa conceptualisation freudienne. La postmodernité étant sous le signe d'un (néo-) narcissisme toujours plus envahissant, que G. Lipovetsky considère dès les années 1980 comme une « mutation anthropologique », la dimension sociale de *Narcisse* conserve toute son actualité, ce dont témoignent aussi ses relativement récents retours sur les planches.

Mots-clés : Jean-Jacques Rousseau, *Narcisse ou l'Amant de lui-même*, mythe de Narcisse, narcissisme, amour-propre, Sigmund Freud, Paul Ricœur.

* biljana.tesanovic@filum.kg.ac.rs.

1. Introduction

Jusqu'au début des années 1750, Rousseau a écrit sept pièces de théâtre, à divers stades d'achèvement, dont sa comédie, presque méconnue, *Narcisse ou l'Amant de lui-même* est la seule à être représentée en public de son vivant. C'est une œuvre de jeunesse, créée par les Comédiens ordinaires du Roi, le 18 décembre 1752, qui trouve le chemin de la scène grâce au succès considérable du *Devin du village*¹. Rousseau affirme avoir écrit *Narcisse* à dix-huit ans, mais admet dans ses *Confessions* avoir menti de plusieurs années ; donc, cet intermède est rédigé après 1730 et probablement avant 1740. Dans le style de Marivaux, qui l'aide personnellement à y apporter quelques modifications², la pièce n'arrive pas à égaler le maître du marivaudage et la majorité des études critiques se concentrent principalement sur sa fameuse préface, une polémique sur les sciences et les arts. Cependant, c'est probablement l'un de ses premiers textes littéraires écrits, qui n'est pas sans rapport avec sa théorie : selon S. Critchley (2015 : 62–63), l'inégalité et le narcissisme dérivent de la même source, le narcissisme étant un sentiment exagéré de sa propre importance, qui remplace l'amour de soi, un sentiment sein et naturel qui crée des liens et resserre le tissu social, par l'amour-propre, qui défait ces liens et déchire le tissu social par un désir orgueilleux de distinction. Il est certain que dans *Narcisse ou l'amant de lui-même* Rousseau revisite *Les Métamorphoses* d'Ovide, la seule version littéraire du mythe depuis l'antiquité classique à être aussi détaillée, mais ce n'est peut-être pas sa seule source. À l'instar d'Ovide, il interroge le rapport de l'amour et du désir entre l'autre et le même de manière comparable à la conception platonicienne de l'éros dans le *Banquet* : nous nous référons au mythe d'Aristophane sur les trois êtres originels (189^e–192^e), dont Ovide et Rousseau illustreraient deux cas de figure.

2. Le mythe de Narcisse

2.1. Ovide, Conon et Pausanias

Les origines du mythe de Narcisse sont grecques ; toutefois, les sources d'Ovide pour ce mythe ne sont pas connues, elles doivent être très anciennes et précédées d'une tradition orale. Les versions connues sont de l'époque romaine, mais nous les devons aux mythographes grecs : au poète Parthénios de Nicée, au

¹ Opéra pastoral en un acte (ou intermède) de Rousseau, joué devant la cour de France dans la Grande salle du château de Fontainebleau les 18 et 24 octobre de la même année, le *Devin du village* impressionne tellement Louis XV qu'il veut recevoir Rousseau en audience, mais celui-ci décline l'invitation pour cause d'« infirmités ».

² « Je montrai même au premier [Marivaux] ma comédie de Narcisse. Elle lui plut, et il eut la complaisance de la retoucher » (Rousseau 1824 : 22).

grammairien Conon, au géographe Pausanias, dit le Périégète. La comparaison avec la tradition qui l'a précédé met en évidence le caractère unique des apports d'Ovide : en accordant à Narcisse sa doublure sonore, la nymphe Écho, et, surtout, en le conduisant à se reconnaître, le poète latin permet au mythe de faire un pas décisif (Frontisi-Ducroux 2007 : 127). En revanche, il le libère de la culpabilité, présente dans le récit très sobre de Conon, son contemporain (Manuwald 1975 : 350) : originaire de Thespies, une cité grecque de Béotie, le jeune Narcisse, d'une beauté exceptionnelle, méprise le dieu Éros et ses amants, qui renoncent tous à le séduire, excepté Ameinias. Au lieu d'accepter ses avances amoureuses, Narcisse lui envoie une épée, avec laquelle Ameinias se suicide devant ses portes, priant le dieu de le venger. Pour cause d'offense commise contre Éros et son frère Antéros, dieu de l'amour partagé, ce vœu est exaucé : Narcisse s'éprend de son reflet dans l'eau d'une source et se suicide à son tour, désespéré par sa situation et convaincu de la justesse de son châtement. De son côté, dans le IX^e tome de la *Description de la Grèce*, sur la Béotie, Pausanias présente deux versions différentes du mythe de Narcisse, qui doivent avoir des sources antérieures au récit d'Ovide, et dont la première ressemble à celle de Conon : près de Thespies, au lieu-dit Donakôn, sans se reconnaître Narcisse est mort d'amour pour son image aperçue dans une source locale. Toutefois, Pausanias considère comme fort improbable que quelqu'un, ayant atteint l'âge de l'amour, ne parvienne pas à distinguer un homme d'une image d'homme (Pausanias 2008 : 315 [9.31.7]). Il adhère davantage au second récit qu'il rapporte, moins répandu, qui ne relève pas de l'uranisme comme celui de Conon, mais de l'incestuel (Paul-Claude Racamier) : Narcisse est amoureux de sa sœur jumelle, qui est son double féminin. Leur apparence est identique (visage, cheveux, vêtements), ils vont chasser ensemble. Lorsqu'elle meurt, il se rend à une source pour se consoler en contemplant son propre reflet ; comme il cherche ce qui lui ressemble, il fait un choix d'amour narcissique.

Ces variantes démontrent la richesse des *Métamorphoses* d'Ovide, l'un des livres les plus édités, lus, commentés et imités de l'Antiquité romaine. De ces 250 métamorphoses, celle de Narcisse et d'Écho, relatée dans le livre III (v. 339–510), est probablement parmi les plus connues. Narcisse est l'enfant d'un viol, commis au milieu des ondes, par le dieu-fleuve Céphise. Lorsque sa mère Liriopé, nymphe d'une rare beauté, interroge Tirésias – un devin aveugle renommé dans les villes de l'Aonie – sur la longévité de l'enfant, il répond par une restriction : « S'il ne se connaît pas » (Ovide 1966 : 80 [350]). À seize ans déjà, sa beauté délicate est l'objet de passions aussi bien de jeunes hommes que de jeunes femmes ; une nymphe bavarde du nom d'Écho s'éprend de lui également, mais essuie le même rejet que les autres – drapé dans son orgueil, il reste indifférent et inaccessible. Elle ne peut pas lui exprimer son amour, car une punition de la déesse Junon (Héra) a réduit sa voix à un écho des dernières paroles des autres. Obligée d'attendre qu'il parle, on peut dire que c'est elle qui tend à Narcisse un premier miroir, sonore et

fragmenté, celui de ses paroles, mais il refuse son amour ; le chagrin la consume alors lentement, jusqu'à ce qu'il ne reste d'elle que la voix et les os pétrifiés. Chez les Grecs, l'hybris mérite la vengeance des dieux : la démesure de sa dureté envers les autres est la cause de « l'étrange délire » (Ovide 1966 : 80 [350])³ qui va perdre Narcisse. Un jour, une victime de ses mépris finit par le maudire : « Puisse-t-il aimer, lui aussi, et ne jamais posséder l'objet de son amour » (Ovide 1966 : 82 [v. 403–406]) ; cette malédiction est exaucée par Némésis, déesse de la justice distributive. Au retour de la chasse, Narcisse s'arrête pour boire à une source d'eau pure et reste captivé par son propre reflet, « il admire tout ce qui le rend admirable. Sans s'en douter, il se désire lui-même ; il est l'amant et l'objet aimé, le but auquel s'adressent ses vœux ; les feux qu'il cherche à allumer sont en même temps ceux qui le brûlent » (Ovide 1966 : 83 [v. 423–427]). Dans un premier temps, Narcisse ne se reconnaît pas, il se « dédouble » en quelque sorte et croit être saisi d'une passion démesurée pour un jeune homme inconnu ; mais comme il ne doit pas méconnaître « qu'ils se ressemblent » comme deux gouttes d'eau, sa fascination est à placer sous le signe du narcissisme, teinté d'uranisme. La fixation sur sa propre personne et l'amour de soi exacerbé à proprement parler, ne commencent qu'au moment où il se reconnaît enfin, tout en persistant dans ce qu'il nomme lui-même une « triste folie » (Ovide 1966 : 85 [v. 479]) : « Mais cet enfant, c'est moi ; je l'ai compris et mon image ne me trompe plus ; je brûle d'amour pour moi-même, j'allume la flamme que je porte dans mon sein » (Ovide 1966 : 81 [v. 463–466]). Il se consume d'amour, comme Écho, et, une fois arrivé dans le royaume des morts, il se mire encore dans les eaux noires du Styx, alors que les souffrances endurées ont effacé sa beauté.

2.2. *Narcisse ou l'amour impossible*

Les trois versions du mythe de Narcisse évoquées en proposent aussi des interprétations différentes. Pour Conon c'est un bel indifférent qui mérite le châtement divin, pour Pausanias un incestuel qui aime ce qui lui ressemble face au deuil impossible ; pour ce qui est d'Ovide, il nous semble judicieux de comprendre sa réflexion sur l'amour et le désir à partir du mythe d'Aristophane, le dialogue le plus connu du *Banquet* de Platon. Faisons un bref rappel de ce mythe, dit aussi, de manière erronée, « de l'androgynie ». Dans les temps anciens, il n'y avait pas deux catégories d'êtres humains, mais trois : le mâle, la femelle et l'androgynie. De plus, ils possédaient tout en double, deux visages parfaitement ressemblants, quatre mains, quatre jambes, etc. De façon que, une fois coupés en deux par Zeus, ils avaient donné l'homme et la femme. Depuis, chacun cherche

³ Pour cette édition bilingue d'Ovide, nous donnons le numéro de la page de la traduction en français citée, mais comme celle-ci n'est pas versifiée, les numéros des vers correspondent à la version originale, en latin.

à s'unir avec sa moitié, alors que l'Éros, ou l'amour-passion, est le signe qu'elle a été retrouvée. Les hétérosexuels seraient donc une coupure d'androgynie, les uranistes celle de l'homme, alors que les amours saphiques réuniraient la femme originelle. Les mythes étant portés par une très longue tradition orale, celui de Narcisse était-il suffisamment ancien pour avoir pu inspirer le mythe d'Aristophane ? Les preuves nous en manquent, mais quoi qu'il en soit, d'une part, force est de constater que les êtres humains doubles de Platon – des siamois devenus jumeaux – font songer à l'image dédoublée de Narcisse se mirant dans l'eau (deux têtes identiques, quatre mains, etc.), « coupé en deux » et « resté seul » lorsqu'il s'en éloigne ; d'autre part, ce qui est certain, dans les trois cas de figure du mythe d'Aristophane, homme-femme, homme-homme ou femme-femme, l'amour fusionnel recherché par les « moitiés » s'apparente au mode de choix d'objet de type narcissique. L'expression « Chacun cherche sa moitié », passée dans le langage courant, ne veut pas dire autre chose que « chacun se cherche ».

Par son autisme, le Narcisse d'Ovide s'isole du monde malgré tous les empressements qu'on lui témoigne et choisit la solitude affective. Muré dans son orgueil, il repousse Écho lorsque la jeune femme veut l'enlacer : « “Unissons-nous !” répète-t-elle et, charmée elle-même de ce qu'elle a dit, elle sort de la forêt et veut jeter ses bras autour du cou tant espéré. Narcisse fuit et, tout en fuyant : “Retire ces mains qui m'enlacent, dit-il ; plutôt mourir que de m'abandonner à toi !” » (Ovide 1966 : 82 [v. 387–392]). Ce passage semble être une évocation inversée du bonheur des retrouvailles et de l'union des deux moitiés du mythe d'Aristophane : « Quand donc l'être humain primitif eut été dédoublé par cette coupure [de Zeus], chaque morceau, regrettant sa moitié, tentait de s'unir de nouveau à elle. Et, passant leurs bras autour l'un de l'autre, ils s'enlaçaient mutuellement, parce qu'ils désiraient se confondre en un même être [...] » (Platon 2007 : 116–117 [191a]). Contrairement à la compréhension usuelle du mythe, le Narcisse d'Ovide ne veut pas s'aimer, il est déçu de se reconnaître dans son reflet : « Mais cet enfant, c'est moi ; je l'ai compris et mon image ne me trompe plus ; je brûle d'amour pour moi-même, j'allume la flamme que je porte dans mon sein. Que faire ? » (Ovide 1966 : 83 [v. 463–465]). Cela ne change pas le sens du récit mythique : selon Freud, l'évolution psychosexuelle de l'individu est inconsciente, ce qui implique que le choix d'objet ne dépend pas d'un libre-arbitre ; en fait, c'est une tendance qui marque la période œdipienne, susceptible de se confirmer ou de s'infirmier à la puberté (Alfandary 2019 : 26). Lorsqu'il s'aperçoit de son illusion, Narcisse fantasme de se dédoubler réellement, de disjoindre le moi désirant du corps qu'il désire pour pouvoir s'unir avec lui : « Ce que je désire est en moi [...]. Oh ! que ne puis-je me séparer de mon corps ! Vœu singulier chez un amant, je voudrais que ce que j'aime fût loin de moi » (Ovide : 83 [v. 466–468]). L'aspiration ardente à devenir un objet d'amour extérieur à lui-même afin de pouvoir vivre son amour-passion ne tient pas de l'autoérotisme, mais de l'homoérotisme. Le Narcisse

d'Ovide est une figure tragique de l'amour impossible (« nous mourrons ») : « La mort ne m'est point cruelle, car elle me délivrera de mes douleurs ; je voudrais que cet objet de ma tendresse eût une plus longue existence ; mais, unis par le cœur, nous mourrons en exhalant le même soupir » (Ovide 1966 : 83 [v. 463–465]). S'appuyant sur Ovide, en effet, Freud conceptualise le narcissisme pour la première fois dans le cadre de sa théorie de l'homosexualité. Nous avons utilisé ce terme, qui date de 1869 (Percy 1996 : 9), afin de désigner le désir de Narcisse pour celui qu'il perçoit comme un autre jeune homme ; toute proportion gardée, car l'approche historiciste nous met en garde contre la relativité culturelle de nos catégories actuelles de pratiques sexuelles : « David Halperin signale qu'on ne pourrait trouver dans l'Antiquité classique rien de comparable avec ce que nous appelons couramment l'hétérosexualité et l'homosexualité et il faut chercher ailleurs que dans les équivalences exactes la nature des comportements antiques en cette matière » (Eloi 2005 : ch. 6).

3. *Le Narcisse de Rousseau*

3.1. *Le narcissisme de Valère comme phase identitaire*

Narcisse ou l'Amant de lui-même de Rousseau est une comédie en un acte et en prose. Son argument repose sur une double intrigue amoureuse : celle entre Valère et Angélique, et celle, secondaire, entre Lucinde et Léandre. Il est question de deux faux triangles amoureux, liés à deux quiproquos. Valère, le Narcisse de Rousseau, hésite à épouser sa fiancée, depuis qu'il est fasciné, sans se reconnaître, par un portrait de lui-même travesti en femme. De son côté, Lucinde n'approuve pas le choix de son père, Lisimon, de lui faire épouser Léandre, le frère d'Angélique qu'elle n'a jamais rencontré, puisqu'elle est amoureuse d'un certain Cléonte ; elle découvrira assez tard que Léandre et Cléonte sont le même jeune homme (I, 16). Le frère et la sœur n'accepteront le double mariage prévu pour le jour même qu'après être sortis de cette double méprise. Notre approche de la pièce de Rousseau se limite au mythe de Narcisse réactualisé, d'autant plus que l'intrigue secondaire se joue en parallèle de la principale.

Valère est un jeune homme fat et efféminé, qui montre un excès d'attention à son apparence, ce qui l'expose à la raillerie. C'est Lucinde qui laisse le portrait en question dans son appartement, afin de provoquer une prise de conscience et de le guérir de ce mal, répandu parmi ses contemporains. Bien qu'il soit « le plus joli homme du monde » de l'avis de sa sœur, « Valère est, par sa délicatesse et par l'affectation de sa parure, une espèce de femme cachée sous des habits d'homme ; et ce portrait, ainsi travesti, semble moins le déguiser que le rendre à son état naturel » (Rousseau 1825 : 269 [I, 1]). Il est vrai que, sur le portrait, « il

brille [...] en femme encore avec de nouvelles grâces » (Rousseau 1825 : 269 [I, 1]). Lucinde y voit une sorte de miroir plaisant, mais Valère s'éprend de sa propre image.

Remarquons, comme le fait Pausanias pour la version thespienne du mythe de Narcisse, l'in vraisemblance du fait qu'un homme efféminé ne se reconnaisse pas sur un portrait de lui en femme. Cela dit, en optant de justifier le choix dramaturgique de Rousseau, on pourrait parler d'un refoulement : Valère reste dans le déni de son effémination constatée par l'entourage ; dans le refus d'affronter le miroir que sa sœur lui tend, il désidentifie inconsciemment son image travestie et n'y discerne plus qu'une jolie femme inconnue. Autrement dit, il se voit comme un(e) autre, l'apparence prime sur la réalité qu'il refuse d'admettre.

L'aspect physique du personnage de Valère est le premier point commun avec le Narcisse d'Ovide, qui décrit celui-ci en recourant au champ lexical de la beauté juvénile, pas encore marquée par la virilité. Le portrait utilisé par Rousseau est le substitut de son image aperçue dans l'eau, une sorte de miroir aquatique :

[...] il [Narcisse] prend pour un corps ce qui n'est que de l'eau ; il s'extasie devant lui-même ; il demeure immobile, le visage impassible, semblable à une statue taillée dans le marbre de Paros. Étendu sur le sol, il contemple ses yeux, deux astres, sa chevelure digne de Bacchus et non moins digne d'Apollon, ses joues lisses, son cou d'ivoire, sa bouche gracieuse, son teint qui à un éclat vermeil unit une blancheur de neige ; enfin il admire tout ce qui le rend admirable. (Ovide 1966 : 83 [v. 418–424])

Cette description de la beauté délicate de Narcisse est empreinte d'ambiguïté : Ovide ne décrirait pas autrement la chevelure, la fraîcheur du teint ou les yeux d'une jeune femme séduisante ; la pâleur surtout de sa carnation est un marqueur du féminin – le marbre de Paros est connu pour sa parfaite blancheur diaphane. Le traducteur d'Ovide, G. Lafaye, note que les poètes et les artistes antiques représentaient Bacchus et Apollon avec de longs cheveux, l'un des attributs de leur éternelle jeunesse (Ovide 1966 : 83, [n. 3]). Certes, mais du moment où la chevelure devient coiffure et parure, perturbant de la sorte les critères identitaires, il y a une ambivalence qui naît, surtout lorsque les représentations féminines et masculines se ressemblent. Ainsi, les cheveux de l'Apollon du Belvédère, la représentation statuaire la plus connue de cette divinité, sont noués au sommet du crâne et retombent en boucles à l'arrière. Or, le nœud sommital est avant tout un attribut féminin ; au cours de la période postclassique et hellénistique, il caractérise principalement trois divinités : Apollon, Artémis et Aphrodite, ainsi que les divinités qui gravitent autour de cette dernière (Nymphes, Grâces ou Hermaphrodite) (Renaud 1995 : 10). R. Renaud ajoute en note que Dionysos peut également porter ce genre de coiffure (1995 : 10, [n. 3]). Bien plus que ça, dans *Les Bacchantes* d'Euripide, ce dieu incarne l'ambiguïté à plus d'un titre, notamment entre le masculin et le féminin (Morel 2006 : 64) : « Dionysos est un dieu mâle

à l'allure d'une femme. Sa tenue, *skeuè*, ses cheveux sont ceux d'une femme » (Vernant 1985 : 48). Concluons que la comparaison de la chevelure de Narcisse par Ovide avec Apollon et Dionysos (Bacchus) ne fait que souligner son apparence physique androgyne due à sa délicate et éclatante jeunesse.

En même temps, l'effémination de Valère-Narcisse, jeune sans être adolescent⁴, est représentative d'un phénomène de société, que Rousseau critique. Il faut probablement lire « lucide » dans le prénom « Lucinde » qu'il donne à la sœur de Valère, pleine de bon sens. L'affectation de son frère est un effet de mode, qu'elle juge risible, alors que sa servante semble plus permissive.

MARTON.

Eh bien, où est le mal ? Puisque les femmes aujourd'hui cherchent à se rapprocher des hommes, n'est-il pas convenable que ceux-ci fassent la moitié du chemin, et qu'ils tâchent de gagner en agréments autant qu'elles en solidité ? Grâce à la mode, tout s'en mettra plus aisément de niveau.

LUCINDE.

Je ne puis me faire à des modes aussi ridicules. Peut-être notre sexe aura-t-il le bonheur de n'en plaire pas moins, quoiqu'il devienne plus estimable. Mais pour les hommes, je plains leur aveuglement. Que prétend cette jeunesse étourdie en usurpant tous nos droits ? Espèrent-ils de mieux plaire aux femmes en s'efforçant de leur ressembler ? (Rousseau 1825 : 269-270 [I, 1])

L'on sait bien que l'effémination n'est pas une tendance nouvelle au XVIII^e siècle, elle est critiquée dès l'époque d'Henri III, alors que, le « polissement des mœurs rustres des hommes par une hypersocialisation dévie progressivement au XVII^e siècle vers une dissimulation morale et un courtisanisme [...] artificieux : le héros vertueux de Castiglione devient un courtisan efféminé monstrueux, menteur » (Corgnet 2008 : chs. 2, 3). La cour influence tous ceux qui ont les moyens de l'imiter ; vers la fin du XVII^e siècle, La Bruyère blâme cette mutation dans *Les Caractères*, la considérant tout d'abord comme un phénomène urbain (v. aussi La Fontaine 1868) : à partir de la première édition (1688), dans le livre VII (« De la ville ») Narcisse devient « l'archétype de l'efféminé », c'est à partir de son portrait que tous les autres vont émerger en développant telle ou telle particularité (Corgnet 2008 : ch. 10). L'effémination est concomitante de la pratique du « goût italien » (Saint-Simon), qui gagne du terrain à la cour de France depuis la Renaissance sous l'influence des mœurs italiennes, pour s'affirmer sous Louis XIV : « Le marquis de Sourches décrit [...] la cour de Louis XIV comme une "petite Sodome" » (Crelier 2014 : 51). Le culte des apparences et la féminisation de la société sont peut-être moins ostensibles depuis le mariage morganatique secret de Louis XIV avec la pieuse et dévote Madame de Maintenon (entre 1683

⁴ À la fin de l'Ancien Régime, l'âge moyen du premier mariage est de 27 à 28 ans pour les hommes et 25 à 26 ans pour les femmes.

et 1686), car Versailles mène depuis, et jusqu'à la mort du roi en 1715, une existence bien plus rigoriste, qui finira par être considérée comme ennuyeuse, mais ils reprennent de plus belle et se généralisent au cours du premier tiers du XVIII^e siècle. C'est ce que laisse entendre Lisimon, le père de Valère, qui lui reproche de passer trop de temps à s'apprêter pour rendre visite à Angélique le jour de leurs noces, en insistant sur une différence générationnelle : « Faut-il tant d'appareil pour nouer des cheveux et mettre un habit. Parbleu, dans ma jeunesse, nous usions mieux du temps et sans perdre les trois quarts de la journée à faire la roue devant un miroir, nous savions à plus juste titre avancer nos affaires auprès des belles » ; de plus, il constate la supériorité morale des jeunes de son temps : « [S]ans affecter tant de délicatesse dans la parure, nous en avons davantage dans le cœur » (Rousseau 1825 : 283 [I, 4]). Rousseau écrit sur son époque, la jeunesse du père est à situer dans les dernières années du règne de Louis XIV, celle du fils dans la première décennie du règne de Louis XV.

Comme l'effémination affecte la société, Rousseau n'a pas besoin de rendre son personnage trop jeune, il utilise le rouge, des mouches, et probablement le blanc de céruse, la poudre qui les fait mieux ressortir. Ce n'est pas précisé, mais il devrait porter aussi une perruque blanche⁵, poudrée, qui évoque la pureté, un attribut associé au féminin. En effet, sur le frontispice⁶ de *Narcisse* dans l'édition des *Œuvres* de Rousseau de 1796, Valère a une perruque blanche : les cheveux de la nuque sont longs et tombants, serrés par un ruban, avec les côtés en boucles marteaux discontinues. Assis à sa coiffeuse devant un grand miroir, dans une attitude affectée, il montre à son valet le portrait portatif qui le déguise en femme, alors qu'un portrait fidèle de lui est accroché au mur. Dans cette scène, l'illustrateur a saisi toute l'ambiguïté identitaire du jeune homme, égaré par ses diverses représentations.

Il est vrai qu'à la différence du mythe antique dans toutes ses versions, Valère-Narcisse est un conquérant des cœurs vaniteux : « Ce que je plains en tout cela, c'est je ne sais combien de petites personnes que mon mariage fera sécher de regret, qui vont ne savoir plus que faire de leur cœur » (Rousseau 1825 : 276 [I, 2]). À l'opposé de ses modèles également, avant de s'éprendre de lui-même en femme et après avoir compris sa méprise, le Narcisse rousseauien se montre capable de sentiments amoureux envers autrui, il aime Angélique et veut la rendre heureuse. Néanmoins, le stratagème de Lucinde échoue, puisque l'image travestie de son frère réveille en lui un narcissisme latent : « Quels yeux, Frontin !... Je

⁵ La mode des perruques, longues et fournies, est introduite à la cour de France par Louis XIII, pour cause de calvitie très précoce, qui affectera aussi Louis XIV. Sous Louis XV, elles raccourcissent et deviennent blanches.

⁶ Il s'agit d'une gravure de Jean Louis Charles Pauquet d'après un dessin de Nicolas André Monsiau ; Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres*, T. 8, *Mélanges*, t. III, Paris, Defer de Maisonneuve, 1796, p. 39. (BNF : <https://images.bnf.fr/#/detail/777404>).

crois qu'ils ressemblent aux miens » (Rousseau 1825 : 276 [I, 3]). Rapidement, le portrait de l'inconnue fortement idéalisée – « Voilà d'honneur la plus jolie figure que j'ai vue de ma vie » (Rousseau 1825 : 277 [I, 3]), qui a le mérite de lui ressembler⁷, devient l'objet d'un investissement affectif intense et pressant⁸. La situation de Valère correspond à ces vers d'Ovide : « Sans s'en douter, il se désire lui-même ; il est l'amant et l'objet aimé, le but auquel s'adressent ses vœux » (Ovide 1966 : 83 [v. 425–426]). Tout comme le Narcisse ovidien, Valère se dédouble en s'objectivant de manière narcissique, voire « schizoïde »⁹, ce qui devient le ressort comique principal de la pièce (O'Neal 1985 : 192).

La réécriture du mythe par Rousseau donne un curieux mélange de Pausanias et d'Ovide, tournant la gemellité en dualité entre le masculin et le féminin. On peut y discerner l'inversion du récit incestuel de Pausanias, dans lequel Narcisse continue à admirer la beauté de sa sœur jumelle défunte par le truchement de sa propre image, tandis que Valère, fasciné par son portrait en femme, rend hommage à sa propre beauté, sans se reconnaître au départ, pas plus que le Narcisse ovidien. Cependant, dans sa réinterprétation du mythe, Rousseau introduit le personnage d'Angélique et traite le narcissisme comme une crise identitaire de Valère, pendant laquelle son amour de soi devient un amour-propre exacerbé et égoïste. Dans *Émile*, notamment, l'auteur en fait une distinction, absente chez La Rochefoucauld¹⁰, qui préfigure la théorie freudienne¹¹ en la matière : « L'amour de soi, qui ne regarde qu'à nous, est content quand nos vrais besoins sont satisfaits ; mais l'amour-propre, qui se compare, n'est jamais content et ne saurait l'être, parce que ce sentiment, en nous préférant aux autres, exige aussi que les autres nous préfèrent à eux ; ce qui est impossible » (Rousseau 1835 : 527).

⁷ « Je lui trouve beaucoup de mon air... Elle est, ma foi, charmante... » (Rousseau 1825 : 277 [I, 3]).

⁸ « VALÈRE. Quoi ! je ne pourrai découvrir d'où vient ce portrait ? Le mystère et la difficulté irritent mon empressement. Car, je te l'avoue, j'en suis très réellement épris.

FRONTIN, à part. La chose est impayable ! Le voilà amoureux de lui-même » (Rousseau 1825 : 281 [I, 2]).

⁹ « The enhanced awareness that might result from seeing oneself as an object ends up in narcissism and schizophrenia, which receive a comic treatment. »

¹⁰ « L'amour propre est l'amour de soy-même et de toutes choses pour soy ; il rend les hommes idolâtres d'eux-mêmes, et les rendroit les tyrans des autres, si la fortune leur en donnoit les moyens » ([La Rochefoucauld] 1665 : 27). Placée en épigraphe de la première édition des *Maximes* (mise en vente en 1665, sans nom d'auteur), cette maxime particulièrement longue, dont nous ne citons que le début, est omise dans les rééditions, probablement parce qu'elle trahit la brièveté du genre.

¹¹ Dans son article « Freud juge de Sigmund. Le narcissisme entre amour-propre et amour de soi », Mark R. Anspach examine la théorie freudienne du lien social à la lumière du *Contrat social* de Rousseau : « Le contrat social rend possible le dépassement de l'amour-propre et le retour à l'état de nature où chacun est isolé dans son amour de soi. Chez Freud, l'individu normal doit dépasser son narcissisme primaire pour investir sa libido dans des objets extérieurs » (Anspach 2011 : 251). D'une manière succincte, ce narcissisme primaire est à la base, pour Freud, de l'amour de soi et puis de l'autre, mais la présence d'une faille narcissique peut conduire au narcissisme secondaire, dit « compensatoire » ; celui-ci pourrait être comparé à l'amour-propre des moralistes, qui s'autosatisfait au détriment des autres.

Pour que Valère succombe à ses propres charmes pendant la crise identitaire en question, il fallait toutefois que sa féminisation soit poussée à l'extrême – « FRONTIN. Comme le voilà paré ! que de fleurs ! que de pompons ! » (Rousseau 1825 : 278 [I, 2]) –, gommant de la sorte l'implicite homosexuel du mythe grec dans la version de Conon et d'Ovide. Le Narcisse rousseauien découvre avec amour sa part féminine qu'il ignore, tandis qu'il semble réunir les deux, au physique et au moral, selon l'appréciation mentionnée de Lucinde. Parallèlement, en nous référant au mythe d'Aristophane, on pourrait dire que le désir d'union avec l'autre, qui est le même, relève de la nostalgie, respectivement, du mâle originel chez Conon et Ovide et de l'androgynie originel chez Pausanias et Rousseau (cf. l'amour « androgynie » de Julie et Saint-Preux). Le choix de celui-ci est probablement autant dicté par sa propre ambiguïté¹², que par l'interdit des pratiques homosexuelles, tolérées et impunies uniquement dans la haute société, à condition de ne pas être exhibées.

Confus, en perte de repères, Valère confie à Frontin être amoureux de la femme inconnue et, tout en regrettant de perdre Angélique, ne tarde pas à reporter son mariage avec elle : « Car, je te l'avoue, j'en suis très réellement épris. [...] Cependant, Angélique, la charmante Angélique... En vérité, je ne comprends rien à mon cœur, et je veux voir cette nouvelle maîtresse avant que de rien déterminer sur mon mariage » (Rousseau 1825 : 281 [I, 2]). Comble d'ironie, il envoie son serviteur Frontin rechercher sa nouvelle bien-aimée dans tout Paris. Son obsession s'accroît lorsqu'il voit dans le refus de son père de prendre en compte le retournement de la situation, une obligation d'épouser Angélique. Ovide et Rousseau connaissent bien les mécanismes de l'amour : aux vers relatifs à Écho « mais son amour est resté gravé dans son cœur et le chagrin d'avoir été repoussée ne fait que l'accroître » (Ovide 1966 : 82 [v. 396-398]) correspond la réplique de Valère « je sens que mon cœur me ramènerait vers Angélique sitôt qu'on m'en voudrait éloigner » (Rousseau 1825 : 288 [I, 5]). Portant bien son nom, celle-ci reste très compréhensive face à son infidélité : « Qu'a-t-on, cependant, à lui reprocher que le vice universel de son âge ? » (Rousseau 1825 : 289 [I, 6]). Comme l'attachement chimérique de Valère pour sa « nouvelle maîtresse » devient exclusif au cours de la pièce (« tout mon cœur n'est qu'à ce charmant objet », Rousseau 1825 : 298 [I, 10]), Angélique finit par lui demander de faire un choix. Le jeune homme est inconstant, mais le détachement qu'il affiche envers sa fiancée cède le pas à la jalousie ; prenant le frère d'Angélique, Léandre, pour un rival, il se jette littéralement à ses pieds vers la fin de la pièce (I, 16), avant même de découvrir la vérité sur le portrait, objet de ses soupirs. La pièce de Rousseau se termine par une maxime, proférée par Valère, qui résume sa position : « [Q]uand on aime bien, on ne songe plus à soi-même » (Rousseau 1825 : 314 [I, 18]).

¹² « Rousseau est avant-guerre considéré comme un “homme femme” ou un “femmelin”, selon le mot de Proudhon » (Salvat 2014 : ch. 23).

L'oscillation des inclinations de Valère est le résultat de sa quête identitaire, de sorte que certaines répliques jouent sur le double sens :

LUCINDE.

Frontin, où est ton maître ?

FRONTIN.

Mais, je crois qu'il se cherche actuellement.

LUCINDE.

Comment ! il se cherche ?

FRONTIN.

Oui, il se cherche pour s'épouser. (Rousseau 1825 : 300–301 [I, 13])

Rousseau touche un point sensible. On peut comprendre le verbe « s'épouser » dans le sens de s'unir avec soi-même (*s'unir* étant un synonyme de *s'épouser* ou de *se marier*), donc, de trouver son unité. Selon Freud, le mérite du narcissisme est, en effet, l'accomplissement de l'unité¹³ du moi lors de son développement, mais il doit être dépassé. Le fondateur de la psychanalyse distingue trois phases d'évolution de la libido : l'autoérotisme, où les pulsions partielles coexistent de manière désorganisée et se satisfont indépendamment les unes des autres, l'étape de leur synthèse et convergence sur un objet commun – ou le stade narcissique d'investissement libidinal du moi, enfin, la libido objectale ou d'objet, qui s'investit sur une personne extérieure (dont la plus haute phase, selon Freud, est la passion amoureuse). Inspiré par le mythe, Freud utilise le terme de « narcissisme » pour la première fois en 1910, dans une note relative à l'inversion des *Trois essais sur la théorie sexuelle* (Renaud 2011 : 60)¹⁴. Un an plus tard, dans la fameuse analyse du cas du président Schreber, il s'appuie sur une étude récente d'I. Sadger pour avancer l'idée selon laquelle le narcissisme est un stade intermédiaire du développement pulsionnel, marquant le passage de la libido de l'autoérotisme à l'amour objectal : « Ce stade consiste en ceci : l'individu en voie de développement rassemble en une unité ses pulsions sexuelles [partielles] qui, jusque-là, agissaient sur le mode autoérotique, afin de conquérir un objet d'amour, et il se prend d'abord lui-même, il prend son propre corps, pour objet d'amour avant de passer au choix objectal d'une autre personne » (Freud, 1985 : 306). Les fluctuations identitaires de Valère peuvent être schématisées de façon suivante : dans un premier temps, face à Angélique, il renonce au choix objectal d'une autre personne, donc retire ses investissements d'objet et se prend lui-

¹³ Freud écrit en 1914 qu'« il est nécessaire d'admettre qu'il n'existe pas dès le début, dans l'individu, une unité comparable au moi ; le moi doit subir un développement. Mais les pulsions auto-érotiques existent dès l'origine ; quelque chose, une nouvelle action psychique, doit donc venir s'ajouter à l'auto-érotisme pour donner forme au narcissisme » (Freud 1969 : 84).

¹⁴ Il semblerait, pourtant, que Freud emprunte le terme de « narcissisme » au psychologue Havelock Ellis, qui s'appuie sur le mythe de Narcisse pour aborder le sujet de l'amour de soi dans ses travaux sur les perversions sexuelles (Schafer-Mutarabayire 2009 : 198).

même pour objet d'amour, sans toutefois se reconnaître. Comme il revient à un stade antérieur, sa phase narcissique est une régression, avant le retour repentant à une libido objectale (son amour pour Angélique [I, 16]), qui marque de toute évidence sa sortie définitive de l'adolescence (« prolongée ») et le passage à l'âge adulte : « VALÈRE. Venez, belle Angélique ; vous m'avez guéri d'un ridicule qui faisoit la honte de ma jeunesse » (Rousseau 1825 : 314 [I, 18]).

Le stratagème mis en place par Lucinde est un événement contingent dont les conséquences compliquent la réponse à la question « Qui est Valère ? ». Ses limites identitaires ne sont pas stables le jour de son mariage, puisqu'il vit une double transformation. La première, dont l'agent est le portrait, est le retour à la phase narcissique qu'il a déjà dû dépasser par le passé ; mais une fois qu'elle est terminée, il ne peut pas redevenir celui qu'il a été, puisqu'il a changé de nouveau en « guérissant » de ses travers.

3.2. *Valère est-il Narcisse ?*

Force est de reconnaître qu'à la fin de la pièce Valère n'est plus Narcisse, comme il n'est plus celui qu'il a été avant sa régression : c'est un nouvel homme qui se réengage envers Angélique et leur relation même ne pourra plus être pareille. Pour Ricœur, lecteur assidu de Freud, l'identité n'est pas fixe, elle doit composer à la fois avec l'altérité qui l'habite et avec l'altérité d'autrui. C'est dans *Soi-même comme un autre* (1990), qu'il « donne sa pleine signification à sa conception de l'identité personnelle dans le cadre de ce qu'il appelle, en rupture avec l'égologie cartésienne et post cartésienne, une herméneutique du soi qui reconnaît à la personne à la fois une identité-*idem*, une identité-*ipse* et une identité narrative » (Cabestan 2015 : 155) ; cette dernière opère une synthèse des deux premières, situées à deux pôles du soi¹⁵. C'est l'ipséité (soi-même), le pôle dynamique de l'identité, qui est susceptible d'intégrer l'altérité : « “Comme” ne signifie pas seulement, dans ce titre, une comparaison (soi-même semblable à un autre), mais bien encore une implication (soi-même en tant qu'autre) » (Abel & Porée 2009 : 10). Ricœur place l'identité-*idem* sous le paradigme du caractère, préservée du temps : « J'entends ici par caractère l'ensemble des marques distinctives qui permettent de réidentifier un individu humain comme étant le même » (Ricœur 1990 : 144). De son côté, l'identité-*ipse* appartient au paradigme de la promesse, « celui de la parole tenue dans la fidélité à la parole donnée » (Ricœur 1990 : 148). C'est ce que Ricœur dénomme, après Heidegger (*Être et Temps*), le maintien de soi (*Selbst-Ständigkeit*) (Cabestan 2015 : 156), qui fournit la réponse à la question « qui ? ». La justification de l'ordre proprement éthique

¹⁵ « Le Soi est une sous-structure du Moi » (Renaud 2011 : 67), qui ne s'exprime pas par le « je ». L'usage de cette notion par Ricœur doit rappeler qu'on n'accède au sujet que par la médiation de la réflexion.

de la fidélité indéfectible à la promesse donnée semble suffisante pour Ricœur, il est important de ne pas trahir la confiance de l'autre (Ricœur 1990 : 149). Sans être immuable, le caractère touche à l'ipsité en étant « le quoi du qui », faisant « glisser la question : *qui suis-je* à la question : *que suis-je ?* » (Ricœur 1990 : 147). Dans *Soi-même comme un autre*, Ricœur refond le concept d'identité narrative, apparu dans le *Temps et récit* (1985), pour réunir dialectiquement les deux pôles du soi, celui de la permanence du caractère et celui du maintien de soi. Elle présuppose la mise en intrigue de soi, constitutive de l'« identité dynamique », qui est une « synthèse de l'hétérogène » (Ricœur 1990 : 175, 169), ou son homogénéisation, qui reste néanmoins fragile, toujours à refaire.

Cette dialectique n'est pas moins cependant celle de l'ipsité et de l'altérité. L'identité narrative n'est pas, en effet, celle d'un soi isolé. Car le récit, d'une part, compose la permanence et le changement ; mais il est toujours, d'autre part, un récit à plusieurs voix. C'est pourquoi la fin du récit correspondra non [sic], pour nous, avec la fin de notre vie, mais avec la fin de ce que les autres en diront et en feront. (Abel & Porée 2009 : 39)

Mais avant de revenir au *Narcisse* de Rousseau du point de vue de l'identité narrative ricœurienne, il nous faut encore rappeler la spécificité du récit conçu par Ricœur, parce que le théâtre est considéré comme un art mimétique, donc non diégétique, non narratorial et non narratif (ce qui ne fait pas d'ailleurs l'unanimité, v. Hennaut 2013). Restant dans le sillage de la *Poétique* d'Aristote, Ricœur forge dans le premier volume de *Temps et récit* la notion d'« intrigue », ou plutôt de « mise en intrigue », à partir du concept aristotélicien de *muthos* (traditionnellement traduit par « fable »¹⁶). Principe structurant sous-jacent de tout récit, la mise en intrigue relie et organise logiquement les divers événements disparates qui le constituent, simples occurrences avant d'être unifiés pour devenir une histoire. « [Q]uand Aristote énumérera et définira les six “parties” de la tragédie au chapitre VI, il faudra entendre non les “parties” du poème, mais celles de l'art de composer » ; la mise en intrigue (*muthos*) est la plus importante de ces « parties », il faut la comprendre « comme le “quoi” de la *mimèsis* », cette dernière étant le seul concept englobant de la *Poétique* (Ricœur 1983 : 58, 60). Plus particulièrement, dans sa réflexion sur les rapports entre temps et récit, dont l'articulation est assumée par la triple *mimèsis*, Ricœur attribue le rôle médiateur au récit, qui relève de la *mimèsis* II.

En effet, s'inspirant de la *Poétique* d'Aristote, Ricœur réintègre la problématique temporelle dans la théorie du récit du philosophe grec et met au point un mouvement d'articulation entre trois *mimèsis*, proposant de considérer le récit, imitation créatrice de l'action (c'est-à-dire, dans les termes d'Aristote, *mimèsis*) comme une

¹⁶ Ce choix de traduction (« intrigue » au lieu de « fable ») est parfois contesté, mais le philosophe le considère comme un équivalent de « l'agencement des faits » aristotélicien (Ricœur 1983 : 57, n. 2).

médiation entre l'« amont » (qu'il appelle *mimèsis* I) et l'« aval » (qu'il appelle *mimèsis* III) de la mise en intrigue, entre le temps « préfiguré » et le temps « refiguré » par l'intermédiaire du temps « configuré ». La *mimèsis* II, la configuration, est donc le pivot d'un mouvement global dont les trois étapes sont interdépendantes. (Dubied 2000 : ch. 5)

En même temps, étant donné qu'Aristote conçoit l'intrigue comme représentation d'une suite d'actions humaines (physiques, émotionnelles ou psychologiques), le couple *mimèsis-muthos* n'est pas seulement interdépendant, il existe une « quasi-identification entre les deux expressions : imitation ou représentation d'action, et agencement des faits » (Ricœur 1983 : 59). C'est justement cette équivalence qui empêche « toute interprétation de la *mimèsis* d'Aristote en termes de copie, de réplique à l'identique. L'imitation ou la représentation [*mimèsis*] est une activité mimétique en tant qu'elle produit quelque chose, à savoir précisément l'agencement des faits par la mise en intrigue [*muthos*] » (Ricœur 1983 : 59). Cette dernière opère un choix synthétique de faits et inverse la donne, transformant le discontinu en continu, l'hétérogène en homogène, le contingent en nécessaire.

Dans *Soi-même comme un autre*, Ricœur développe la notion de l'identité narrative théorisée dans la conclusion du *Temps et récit*, postulant que la dimension temporelle est constitutive de l'identité personnelle et reconnaissant de la sorte une continuité au sein de ruptures inhérentes à l'expérience humaine. Il s'écarte ainsi de la conception de l'identité fondée uniquement sur le même (*idem*) et opposée à l'autre, et pose comme hypothèse fondamentale sa bipolarité, le soi-même (*ipse*), qui inclut les changements à travers le temps, constituant le mode complémentaire de permanence temporelle. Un dernier point sur cette pertinente théorie du sujet, bien plus complexe que ne le laisse paraître le résumé succinct que nous en donnons pour les besoins de notre analyse de *Narcisse* : l'identité narrative, qui occupe une fonction médiatrice dans l'entre-deux des pôles de l'identité ricœurienne, la mêmeté du caractère et l'ipséité du maintien de soi, présuppose la mise en intrigue de soi, qui les réunit. Ricœur conçoit la littérature comme un laboratoire formidable, espace de variations plus fiable que l'expérience quotidienne, qui tend à confondre ces deux modalités d'identité (Ricœur 1990 : 176). « La personne, comprise comme personnage de récit, n'est pas une entité distincte de ses "expériences". [...] Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée » (Ricœur 1990 : 175). Comme elle n'est pas une unité substantielle mais narrative, l'identité narrative dépend du choix et de la configuration des éléments constitutifs du récit. Or pour passer aux observations sur l'identité du protagoniste de la comédie de Rousseau, il faut encore ajouter que la conception ricœurienne du récit est assez particulière ; elle repose sur Aristote, pour lequel l'imitation (« représentation ») de la vie des hommes est le trait commun

définatoire des arts poétiques, aussi bien de l'épopée, que de la tragédie et de la comédie :

Quelle contrainte exige de les opposer ? Il est d'abord remarquable que ce n'est pas une contrainte qui partage les objets, le « quoi » de la représentation, mais son « comment », son mode [...] ; ou bien le poète parle directement : alors il raconte ce que ses personnages font ; ou bien il leur donne la parole et parle indirectement à travers eux [...].

La distinction nous interdit-elle de réunir épopée et drame sous le titre de récit ? Nullement. D'abord, nous ne caractériserons pas le récit par le « mode », c'est-à-dire l'attitude de l'auteur, mais par l'« objet », puisque nous appelons récit très exactement ce qu'Aristote appelle *muthos*, c'est-à-dire l'agencement des faits. Nous ne différons donc pas d'Aristote sur le plan où il se place, celui du « mode ». Pour éviter toute confusion, nous distinguerons le récit au sens large, défini comme le « quoi » de l'activité mimétique, et le récit au sens étroit de la *diègèsis* aristotélicienne que nous appellerons désormais composition diégétique. [...] Aristote atténue l'opposition « modale » entre imitation (ou représentation) diégétique et imitation (ou représentation) dramatique, opposition qui, de toute façon, n'affecte pas l'objet de l'imitation, à savoir la mise en intrigue. (Ricœur 1983 : 61–62, 64)

Dans la comédie de Rousseau, une mise en intrigue des événements relatifs à la journée du mariage de Valère, et de sa sœur, ponctuée par des mises au point rétrospectives et prospectives de Valère et d'Angélique sur son identité, illustre bien l'idée de Ricœur que l'identité est une interprétation, pour soi et pour les autres, et doit être saisie dans sa continuité, en passant par la médiation du récit (privilegiée parmi d'autres signes et symboles). D'une part, tout en ayant beaucoup d'amour pour soi, Valère n'est pas Narcisse au début et à la fin de la pièce. Freud distingue le narcissisme secondaire du narcissisme primaire ; ce dernier est une étape intermédiaire nécessaire vers l'amour objectal, néanmoins, « il semble que certaines personnes s'y arrêtent d'une façon insolitement prolongée, et que bien des traits de cette phase persistent chez ces personnes aux stades ultérieurs de leur développement » (Freud, 1985 : 306). La persistance de la fascination de Narcisse ovidien pour son image se conforme bien au cas de figure décrit par le psychanalyste, à plus forte raison que celui-ci s'inspire du mythe grec ; en effet, témoignant d'un trouble de la personnalité narcissique¹⁷, son indifférence envers autrui pourrait être comprise en termes de fixation à un niveau précoce de développement : il n'a jamais aimé que soi et demeure figé dans le narcissisme primaire même après sa mort. Contrairement à lui, par son amour pour Angélique au début de la pièce, Valère prouve son évolution vers l'amour objectal. Sa crise

¹⁷ Notons, cependant, qu'aujourd'hui le tableau clinique du trouble de la personnalité narcissique (Manuel MSD) ne mentionne pas l'amour excessif porté à l'image de soi (considéré comme extrêmement superficiel), mettant en avant d'autres symptômes, que l'on peut regrouper de façon suivante : sentiment de supériorité, fantasmes d'exceptionnalisme, besoin d'être admiré ou manque d'empathie.

identitaire s'apparente ainsi au narcissisme secondaire, qui désigne pour Freud un cas extrême de régression. Notons toutefois que le narcissisme secondaire a une autre acception, représentant tout d'abord et de façon permanente, le complément libidinal de « l'instinct » de conservation (pulsion d'autoconservation), le plus fort qui soit, alloué aux défenses des intérêts propres. Tout est une question de « dosage » économique entre deux courants libidinaux : « Sous sa forme extrême, le narcissisme montre un moi amoureux de lui-même, sous sa forme générale [...] le moi est le principal réservoir de la libido, dont la majeure partie demeure en permanence dans le moi, tandis que les investissements libidinaux des objets en partent et y reviennent » (Bourdin 2014 : 178), sans l'épuiser. Comme le note Ricœur lui-même dans ses essais sur Freud, « à travers toutes les distributions d'énergie entre le moi et les objets [...] le choix d'objet devient lui-même un concept corrélatif du narcissisme, comme une sortie hors du narcissisme ; de ce point de vue, il n'y a que des sorties du – et des retours au – narcissisme » (Ricœur 1965 : 131). La phase du narcissisme aigu de Valère rompt l'équilibre du narcissisme sain par l'amplitude du reflux énergétique vers le moi, aussi massif que l'on peut parler d'une régression. Mais encore, restant dans l'optique narrative de la construction identitaire, Ricœur estime que la régression au narcissisme « prise au sens le plus économique et le moins temporel, et conçue comme abandon d'investissement objectal et retour au réservoir narcissique [...] appelle un concept antithétique qui ne paraît pas avoir de place dans l'économie freudienne, le concept de progression » (Ricœur 1965 : 474). Effectivement, entendu que la personnalité évolue en oscillant entre l'amour narcissique et l'amour objectal (Renaud 2011 : 63), le philosophe observe avec pertinence que ces fluctuations ne peuvent pas être considérées comme un simple retour à l'identique : « Comment un précipité d'identifications peut-il se déposer dans le moi et le modifier, si le processus n'est pas une progression par le moyen d'une régression ? » (Ricœur 1965 : 474). Dans le cas de Valère, c'est en tout cas un changement : il réoriente sa vie en voulant se soustraire de plus en plus fermement (I, 3 ; I, 4) à la promesse de mariage donnée à Angélique, de sorte que ses intermittences du cœur dues à la phase narcissique provoquent une rupture de l'ipséité ; temporaire, puisqu'il se réengage de bonne fois envers elle. De plus, revenu à l'investissement objectal (attachement pour Angélique), Valère marque une progression identitaire ; constatant lui-même qu'il a changé, il va se défaire de traits négatifs qui affectent son caractère et qu'Angélique énumère au cours de la pièce (« ingrat », « impertinent », « bizarre », « volage », etc. (Rousseau 1825 : 293, 295 [I, 9])). Quant à l'épisode narcissique, accompagné d'une sorte de trouble de l'identification propagnosique hérité du mythe antique, cette phase identitaire peut être considérée comme l'altération passagère de l'ipséité. L'altérité étant constitutive de l'ipséité, en omettant de reconnaître son portrait travesti, Valère l'extériorise et l'aliène du soi ; dans l'écart entre sa perception du portrait très idéalisée (ou son image

de soi) et la réalité, il se voit comme un(e) autre – objet externe offert au désir. Seulement, jaloux de Léandre, il finit par revenir vers sa fiancée, renonçant à son nouvel amour avant de connaître sa véritable identité : « C'est une femme à qui je renonce, comme à toutes les femmes de l'univers, sur qui Angélique l'emportera toujours » (Rousseau 1825 : 312 [I, 18]) ; c'est alors qu'on lui apprend sa méprise. Lorsqu'il se rétracte et revient au maintien de soi, sa vie reprend là où elle avait bifurqué, avec le soutien d'Angélique ; elle lui pardonne son égarement, croit à son réengagement et se projette dans l'avenir convaincue de sa transformation : « Oui, Valère ; c'étoit une femme jusqu'ici : mais j'espère que ce sera désormais un homme supérieur à ces petites faiblesses qui dégradoient son sexe et son caractère » (Rousseau 1825 : 312 [I, 18]).

La comédie de Rousseau se prête bien à la conception de l'identité comme narrative, dynamique et provisoire : celle de Valère reste explicitement « ouverte » à la fin de *Narcisse*, puisqu'à l'engagement d'aimer Angélique pour toujours, le jeune homme ajoute deux promesses : de l'aimer plus que soi (« quand on aime bien, on ne songe plus à soi-même ») et de ne plus être efféminé (« vous m'avez guéri d'un ridicule qui faisoit la honte de ma jeunesse ») – ce qui implique aussi qu'il compte se défaire des traits de caractère généralement attribués au sexe opposé. Donc, aux changements identitaires de Valère déjà constatés dans la pièce, s'ajoutent des visées relatives aux changements des deux pôles selon lesquels l'identité se décline pour Ricœur, l'*idem* et l'*ipse*, qui ne s'articulent que dans le temps.

4. Conclusion

La comédie de Rousseau est une réinterprétation du mythe de Narcisse d'Ovide et de Pausanias dédramatisée, qui apporte de nouveaux éléments, notamment une évolution psychologique significative de Valère, le Narcisse rousseauien, menant à un dénouement heureux. Comme l'identité de celui-ci dépend d'une économie libidinale très fluctuante, elle est instable et complexe. En se désinvestissant affectivement de la relation à l'autre au profit de son propre portrait en femme, Valère traverse un épisode narcissique intense, mais avant et après cette régression temporaire, il est capable d'amour véritable envers Angélique, sa fiancée qu'il s'apprête à épouser. De ce fait, le narcissisme de Valère bouleverse la sphère intersubjective (Rommel 2002 : 74) et intrasubjective, sans aboutir à l'autodestruction qui marque le mythe antique. Pour saisir cette identité mouvante dans la cohésion d'une « vie », nous faisons intervenir l'herméneutique du soi de Ricœur, qui inclut la dimension temporelle dans la problématique de l'identité personnelle, et donc l'instabilité, constitutive de l'identité narrative telle qu'il la définit ; effectivement, pour le philosophe, seule la mort peut apporter la

réponse définitive à la question « Qui ? », quand elle n'est pas le fait d'un récit posthume. Or, à la fin de *Narcisse*, après sa crise identitaire, l'identité de Valère reste ouverte, d'autant plus qu'il se projette dans l'avenir avec Angélique en lui formulant de nouvelles promesses.

La pièce de Rousseau s'inscrit dans la tradition moraliste, qui envisage l'amour-propre comme un défaut grave, moralement blâmable. Cependant, tout en prêtant un miroir critique plaisant aux affectations pathétiques des courtisans efféminés de son époque, Rousseau ne s'arrête pas au ridicule – traitement habituel de Narcisse hérité du XVII^e siècle, mais propose une réflexion sur les mœurs enjouée et réjouissante, qui fait triompher l'amour. *Le Narcisse* gagne en intérêt à notre époque car il aborde un sujet dont l'actualité persiste depuis plus d'un demi-siècle. En témoignent Christopher Lasch (*The Culture of Narcissism*, 1979) et Gilles Lipovetsky (*L'ère du vide*, 1983), constatant déjà autour des années 1980 que l'individualisme occidental a atteint un nouveau stade avec le néo-narcissisme ; celui-ci « désigne le surgissement d'un profil inédit de l'individu dans ses rapports avec lui-même et son corps, avec autrui, le monde et le temps, au moment où le “capitalisme” autoritaire cède le pas à un capitalisme hédoniste et permissif » (Lipovetsky 1986 : 10). Alors que cette mutation anthropologique radicale (Lipovetsky 1986 : 10) de la société contemporaine semble irréversible malgré son évolution, par la figure d'un Narcisse « guéri », l'univers de Rousseau revient confiant vers l'équilibre perdu et la valorisation de l'amour pour autrui. Mais, c'est le propre de la comédie de proposer une vision optimiste de l'humain, que le XVIII^e siècle en cours, galant et libertin, se chargera de nuancer.

Sources

- Pausanias 2008 : Pausanias, *Descripción de Grecia*, l. IX, « Beocia » (trad. María Cruz Herrero Ingelmo), Madrid : Editorial Cremos.
- Rousseau 1825 : J.-J. Rousseau, *Narcisse ou l'Amant de lui-même*, in *Œuvres complètes de J. J. Rousseau. Botanique. Théâtre*. (Notes historiques par P. R. Auguis). T. XI, Paris : Dalibon, 268–315.
- Ovide 1966 : Ovide, « Narcisse », « Écho », in *Les Métamorphoses* (trad. par G. Lafaye), T. I (I-V), t. III (4^e tir.), Paris : Les belles lettres, 80–86.

Références bibliographiques

- Abel & Porée 2009 : O. Abel, J. Porée, *Le Vocabulaire de Paul Ricœur*, Paris : Ellipses.
- Alfandary 2019 : I. Alfandary, « L'identité entre sexe et genre chez Freud et Lacan », *Rue Descartes*, 1, n° 95, 22–43.
- Anspach 2011 : M. R. Anspach, « Freud juge de Sigmund. Le narcissisme entre amour-propre et amour de soi », *Revue du MAUSS*, 1, n° 37, 243–252.

- Bourdin 2014 : D. Bourdin, « Investissements d’objet et investissements narcissiques. Quelques paradoxes », *Revue française de psychanalyse*, 1, Vol.78, 166–178.
- Cabestan 2015 : Ph. Cabestan, « Qui suis-je ? identité-*ipse*, identité-*idem* et identité narrative », *Le Philosophoire*, 1, n° 43, 151–160.
- Corgnet 2008 : C. Corgnet, « Une masculinité en crise à la fin du XVII^e siècle ? La critique de l’efféminé chez La Bruyère », *Genre & Histoire* [En ligne], 2. <<https://doi.org/10.4000/genrehistoire.249>>. 14/03/2023.
- Crelier 2014 : D. Crelier, « Saint-Simon et le “goût italien” : l’homosexualité dans les *Mémoires* », in *Cahiers Saint Simon*, « Éros chez Saint-Simon », n° 42, 47–60.
- Critchley 2015 : S. Critchley, « Afterword », in J.-J. Rousseau *Narcissus, or The Lover of Himself* (transl. by Daniel Boden), New York / London / Melbourne : Contra Mundum Press, 62–65.
- Dubied 2000 : A. Dubied, « Une définition du récit d’après Paul Ricœur », *Communication* [En ligne], vol. 19/2, [45-66]. <<https://doi.org/10.4000/communication.6312>>. 17/06/2022.
- Dupont & Éloi 2001 : F. Dupont, T. Éloi, *L’Érotisme masculin dans la Rome antique*, Paris : Belin.
- Durup-Carré 1986 : S. Durup-Carré, « L’Homosexualité en Grèce antique : tendance ou institution ? », *L’Homme*, « L’anthropologie : état des lieux », 26, n° 97-98, 371–377.
- Eloi 2005 : T. Eloi, « La sexualité de l’homme romain antique », *Clio*, « Histoire, femmes et sociétés » [En ligne], 22. <<https://doi.org/10.4000/clio.1770>>. 22/04/2022.
- Freud 1985 : S. Freud, « Remarques psychanalytiques sur l’autobiographie d’un cas de paranoïa : *Dementia paranoïdes* (le président Schreber) », in *Cinq psychanalyses*, Paris : PUF, 263–324.
- Freud 1969 : S. Freud, « Pour introduire le narcissisme », in *La vie sexuelle*, P.U.F., 81–105.
- Frontisi-Ducroux 2007 : F. Frontisi-Ducroux, « Les Grecs, le double et les jumeaux », *Enfances & Psy*, 1, n° 34, 118–129.
- Hennaut 2013 : B. Hennaut, « Narratologie et écritures théâtrales : quel dialogue possible ? », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 24. <<https://doi.org/10.4000/narratologie.6669>>. 29/07/2023.
- La Fontaine 1868 : Jean de La Fontaine, « L’Homme et son image » in *Fables*, Paris : Librairie de L. Hachette et Cie, 37–38.
- [La Rochefoucauld] 1869 (1665) : [F. de La Rochefoucauld], *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*, Paris : Claude Barbin [1665], in F. de Marescot (éd.), *Le premier texte de La Rochefoucauld*, Paris : D. Jouaust, [1869].
- Lipovetsky 1986 : G. Lipovetsky, « Narcisse ou la stratégie du vide », in *Réseaux*, « Philosophie et communication », n° 16, 7–41.
- Manuwald 1975 : B. Manuwald, « Narcissus bei Konon und Ovid », *Hermes*, 103, 3, 349–372.
- Morel 2006 : G. Morel, « Du délire dans *Les Bacchantes* d’Euripide », *Psychanalyse*, 3, n° 7, 53–65.
- Nicolai 1809 : F. Nicolai, *Recherches historiques sur l’usage des cheveux postiches et des perruques dans les temps anciens et modernes* (trad. de l’all. par H. Jansen),

- Paris : Léopold Collin. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56561446/f5>>. 15/07/2022.
- O'Neal 1985 : J. C. O'Neal, « Myth, Language, and Perception in Rousseau's *Narcisse* », *Theatre Journal*, Vol. 37, No. 2, 192–202.
- Percy 1996 : W. A. Percy III, *Pederasty and Pedagogy in Archaic Greece*, Champaign : University of Illinois Press.
- Platon 2007 : Platon, *Le Banquet* (trad. par L. Brisson), 5^e éd., Paris : GF Flammarion.
- Renaud 2011 : A. Renaud, « À propos du narcissisme. Première partie », *Filigrane*, 20 (1), 57–74.
- Renaud 1995 : R. Renaud. « Une tête classicisante inédite de Claros », in *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, t. 74, 1-33. <<https://doi.org/10.3406/piot.1995.1350>>. 28/07/2023.
- Ricœur 1983 : P. Ricœur, « La mise en intrigue. Une lecture de la *Poétique* d'Aristote », in *Temps et récit*, t.1, Paris : Seuil, 55–84.
- Ricœur 1965 : P. Ricœur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris : Seuil.
- Ricœur 1990 : P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil.
- Rommel 2002 : B. Rommel, « Narziß als Androgyn : Die Modellierung des jungen Mannes in Rousseaus Komödie *Narcisse* (1752/53) », in A.-B. Renger (éd.) *Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*, Stuttgart / Weimar : Verlag / Metzler, 63–78.
- Salvat 2014 : C. Salvat, « Rousseau et la “Renaissance classique” française (1898-1933) », *Astérion* [En ligne], 12. <<https://doi.org/10.4000/asterion.2545>>. 05/07/2022.
- Rousseau 1824 : J.-J. Rousseau, *Confessions*, t. II, in *Œuvres complètes* (notes historiques par P. R. Auguis), T. XVIII, Paris : Dalibon.
- Rousseau 1835 : J.-J. Rousseau, *Émile, ou de L'Éducation*, in *Œuvres complètes, de J. J. Rousseau, avec des notes historiques*, T. 2, Paris : Furne, 395–722.
- Schafer-Mutarabayire 2009 : A. Schafer-Mutarabayire, « Souffrances identitaires narcissiques ou le Self dans tous ses états », *Cahiers de Gestalt-thérapie*, 2, n° 24, 195-218.
- Vernant 1985 : J.-P. Vernant, « Le Dionysos masqué des Bacchantes d'Euripide », *Homme*, 93, 31–58.

Биљана Тешановић

**Сопство као други у комедији *Нарцис*,
или *Сам себи љубавник Жан-Жака Русоа***

Русоово рано дело, *Нарцис*, или *Сам себи љубавник* открива мање познат аспект стваралаштва аутора, чије чувено *Писмо Д'Аламберу* предочава опасности позоришта. Приказ суптилних љубавних перипетија, иронична двосмисленост и лакоћа тона ове комедије, тим пре се може окарактерисати као „мариводаж” што је лично Мариво ретуширао комад пре првог извођења 1752. године. Русоов комедиографски неуспех је незаслужен, будући да његова реинтерпретација традиције даје нову димензију миту о Нарцису. Наслов нашег рада алудира на

Сойсiиво као друiи П. Рикера, чије схватање идентитета као дијалектичког и динамичког развојног процеса омогућава боље разумевање психолошке еволуције Валера, Русоовог Нарциса. Наиме, феминизирани млади човек доживљава пролазну кризу идентитета: не препознајући се на портрету на којем је приказан прерушен у жену, он се заљубљује у себе и скоро одустаје од венчања са Анжеликом. Привид има примат над стварношћу, а иза комедије карактера профилише се Русоова критика самољубља као друштвеног феномена, која уписује комад у моралистичку традицију. За разлику од моралиста, Русо ће самољубље (*amour-propre*) временом одвојити од природне љубави према себи (*amour de soi*), чиме префигурише Фројдову концептуализацију нарцисизма: умерен, он је неопходан здравој психи, док Валерово краткотрајно, али потпуно окретање себи на уштрб психичке енергије инвестиране у однос са Анжеликом, недвосмислено представља нарцистичку регресију. Будући да је постмодерност епоха растуће, готово патолошке заокупљености собом, односно, све продорнијег (нео-)нарцисизма – што Ж. Липовецки још од 1980-их сматра „антрополошком мутацијом” –, друштвена димензија *Нарциса* задржава сву своју релевантност, а то потврђује и његов релативно скорашњи повратак на позоришну сцену.

Кључне речи: Жан-Жак Русо, *Нарцис*, или *Сам себи љубавник*, мит о Нарцису, нарцисизам, самољубље, Сигмунд Фројд, Пол Рикер.