



HAL
open science

Donner corps aux chimères. Julie ou la Nouvelle Galathée ?

Christophe Martin

► **To cite this version:**

Christophe Martin. Donner corps aux chimères. Julie ou la Nouvelle Galathée?. Rousseau et le roman, 2012, 10.15122/isbn.978-2-8124-0918-9 . hal-03151810

HAL Id: hal-03151810

<https://hal.science/hal-03151810>

Submitted on 25 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Donner corps aux chimères : *Julie* ou la nouvelle Galathée ?

dans *Rousseau et le roman*, éd. Colas Duflo et Coralie Bournonville, Paris, Garnier, 2012, p. 105-122.

L'image que les *Confessions* donnent de la genèse de *La Nouvelle Héloïse*, en un récit composé plusieurs années après sa rédaction et sa publication, invite à y voir le résultat d'une sorte de possession. Jean-Jacques s'y présente en romancier malgré lui, engagé dans son projet littéraire par une inspiration extérieure, et de surcroît, très excentrique par rapport à ses occupations littéraires habituelles : entraîné par « le bonheur imaginaire auquel le sort l'a borné », Jean-Jacques se serait abandonné à ses chimères.

Cet intense investissement dans des objets imaginaires semble complémentaire aux pratiques autoérotiques. C'est au flux imaginaire d'un désir sans objet que Jean-Jacques s'abandonne lorsqu'il s'aperçoit à l'âge mûr qu'il n'a pas encore connu les délices de l'amour :

Comment se pouvait-il qu'avec une âme naturellement expansive, pour qui vivre c'était aimer, je n'eusse pas trouvé jusqu'alors un ami tout à moi, un véritable ami, moi qui me sentais si bien fait pour l'être ? Comment se pouvait-il qu'avec des sens si combustibles, avec un cœur tout pétri d'amour, je n'eusse pas du moins une fois brûlé de sa flamme pour un objet déterminé ? Dévoré du besoin d'aimer, sans jamais l'avoir pu bien satisfaire, je me voyais atteindre aux portes de la vieillesse, et mourir sans avoir vécu.

Ces réflexions, tristes mais attendrissantes, me faisaient replier sur moi-même avec un regret qui n'était pas sans douceur.ⁱ

L'« impossibilité d'atteindre aux êtres réels » jette alors Jean-Jacques « dans le pays des chimères ». Ce recours aux chimères est autre chose qu'un banal appel aux ressources de l'imaginaire et sa valeur n'est pas uniquement compensatrice :

Oubliant tout à fait la race humaine, je me fis des sociétés de créatures parfaites aussi célestes par leurs vertus que par leurs beautés, d'amis sûrs, tendres, fidèles, tels que je n'en trouvai jamais ici bas. Je pris un tel goût à planer ainsi dans l'empyrée au milieu des objets charmants dont je m'étais entouré que j'y passais les heures [...].ⁱⁱ

Un moment interrompue par une nouvelle attaque de « son mal », cette « exaltation » subit une légère inflexion, dans un mouvement conduisant de l'empyrée vers la terre :

... A peine recommençai-je à sortir, que mon cœur, ma tête et mes pieds reprirent les mêmes routes. Je dis les mêmes, à certains égards ; car mes idées un peu moins exaltées, restèrent cette fois sur la terre, mais avec un choix si exquis de tout ce qui pouvait s'y trouver d'aimable en tout genre, que cette élite n'était guère moins chimérique que le monde imaginaire que j'avais abandonné.ⁱⁱⁱ

C'est ici que Jean-Jacques situe l'origine première de son mouvement créatif, autour de « deux amies » imaginées en détails avant qu'un jeune homme ne soit introduit dans la fiction. Ainsi se poursuit le processus de concrétisation et de matérialisation des chimères, donnant naissance à des créatures de papier :

Ces fictions, à force de revenir prirent enfin plus de consistance et se fixèrent dans mon cerveau sous une forme déterminée. Ce fut alors que la fantaisie me prit d'exprimer sur le papier quelques-unes des situations qu'elles m'offraient, et rappelant tout ce que j'avais senti dans ma jeunesse, de donner ainsi l'essor en quelque sorte au désir d'aimer que je n'avais pu satisfaire, et dont je me sentais dévoré.^{iv}

La fiction des deux cousines fait alors l'objet d'un tel investissement que Jean-Jacques en vient à se décrire comme un « autre Pygmalion » à l'égard des deux « charmantes filles ». La création d'objets imaginaires invente l'objet d'amour en lui donnant des attributs de perfection si fort qu'ils en viennent ensuite à être projetés sur une personne réelle, qui naît, comme la statue de Pygmalion, de la rêverie créatrice du sujet désirant, et qui achève le processus de « matérialisation » des chimères. C'est ainsi que, seulement après avoir imaginé Julie, Jean-Jacques rencontre Sophie d'Houdetot, incarnation attendue d'un idéal chimérique :

Elle vint, je la vis, j'étais ivre d'amour sans objet, cette ivresse fascina mes yeux, cet objet se fixa sur elle, je vis ma Julie en M^{me} d'Houdetot, et bientôt je ne vis plus que M^{me} d'Houdetot, mais revêtue de toutes les perfections dont je venais d'orner l'idole de mon cœur.^v

Le corps de Mme d'Houdetot vient ici prendre le relais de la création romanesque, selon un mécanisme bien décrit par Jean Starobinski :

Les proies charnelles que découvrira le désir, les femmes vivantes qui recevront son hommage répondent à une attente rêveuse qui les a longuement annoncées et préfigurées : tout un fond chimérique les précède et les environne, où leur image s'est peu à peu précisée, à partir d'un vide peuplé d'ombres. L'objet aimé est la figure visible où vient aboutir une insistante rêverie, il prend le relais d'un phantasme obsédant.

[...] Pygmalion commence par aimer une image sans corps, et, dans la figure que son désir façonne et rendra vivante, il adore encore cette première image qui, pour lui, se distingue à peine de son propre moi.^{vi}

De fait, c'est bien sûr le mythe de Pygmalion qui structure ce récit des origines de la fiction de *Julie*. Peu de textes illustrent plus explicitement que le livre IX des *Confessions* l'idée d'une origine sexuelle de la création artistique, en l'occurrence de la création romanesque. Mais assurément, on est assez loin de la version ovidienne du mythe de Pygmalion. Nulle misogynie ovidienne en cette attitude : Jean-Jacques n'est pas, comme le Pygmalion des *Métamorphoses*, « révolté des vices dont la nature a rempli le cœur des femmes » qui s'indignait du « nombre de vices dont l'âme féminine est naturellement pourvue »^{vii}. Comme Erik Leborgne l'a bien observé, il en va de même dans le mélodrame *Pygmalion* (1762) : « ce que Rousseau retient d'Ovide, c'est le traitement psychologique d'un héros en proie à un désir sexuel pour un objet qu'il a façonné de ses mains et qui prend mystérieusement vie »^{viii}. Composé un an après la parution de la *Nouvelle Héloïse*, *Pygmalion* peut être lu comme une réflexion sur le processus de création d'une œuvre d'art. En un sens, c'est bien sans doute à la lumière de son mélodrame que Jean-Jacques élabore la fiction d'origine de *La Nouvelle Héloïse* dans les *Confessions* : Comme Jean-Jacques, Pygmalion était bien, à sa manière, « dévoré du besoin d'aimer » et trouvait *en lui-même* le moyen de

satisfaire ce besoin : « refusant toute intervention extérieure à la fin de sa pièce, Rousseau organise sa dramaturgie du fantasme de façon totalement autarcique »^{ix}.

De même, dans le récit de la genèse de *La Nouvelle Héloïse*, la seule source de l'imagination romanesque est supposée être un moi se repaissant de chimères : la fonction fabulatrice est présentée comme le fruit d'une subjectivité souverainement autarcique, à la fois productrice et consommatrice de ses propres fictions. La création romanesque apparaît dès lors comme une phase intermédiaire dans un processus purement existentiel : la rêverie dont elle procède relève d'une sphère purement idéale, et l'élan qui la prolonge se projette sur un corps singulier. Ce qui importe à Rousseau dans ce récit est la suppression de tout projet littéraire, le sujet producteur de fictions ne visant plus les autres mais d'abord lui-même.

Or, rien de plus *romanesque* que cette genèse de la fiction qui exclut pourtant toute référence au roman et à la littérature. Preuve en est que cette fable génétique semble bien être elle-même à l'origine d'un autre roman, ou plus exactement d'une nouvelle : *Liebman* de Baculard d'Arnaud, publiée en 1775. Le trait le plus marquant du personnage éponyme est en effet d'être visiblement inspiré par la figure de Rousseau. Ressemblance troublante, à vrai dire, puisque cette nouvelle publiée pour la première fois en 1775 offre d'étonnants échos avec le livre IX des *Confessions*, dont la première publication date de 1789. Rien n'interdit toutefois d'imaginer que Baculard ait pu assister aux séances de lecture publique des *Confessions* de 1771. A l'appui de cette hypothèse, on rappellera que le propos élogieux attribué à Jean-Jacques dans *L'Année littéraire* de 1776 (« Les autres écrivent avec leur plume ou avec leur tête ; M. d'Arnaud écrit avec son cœur », IV, p. 101-102) est cité par Baculard avec fierté en note de son « Avis de l'éditeur » pour *Géminville et Dolimon* (1799). Et qu'à la fin de sa vie, Baculard a évoqué à plusieurs reprises son « amitié » avec Jean-Jacques : « J'ai été l'ami de Jean-Jacques Rousseau et je m'en fais honneur »^x.

Au reste, il s'agit beaucoup moins ici de désigner le récit de la genèse de *La Nouvelle Héloïse* comme *source* de *Liebman*, que d'utiliser la nouvelle de Baculard comme *interprétant* du récit de Jean-Jacques. Prenant acte de l'étroite parenté qui relie le ce récit et la fiction imaginée par Baculard d'Arnaud, on fera l'hypothèse que ce dernier s'est livré à une forme de rêverie suscitée (peut-être inconsciemment) par la figure de Rousseau et par son œuvre. Et que cette fable, inspirée en particulier par le récit de la genèse de *Julie*, dit quelque chose du roman lui-même et de la place de cette fiction dans la réflexion anthropologique de Rousseau, *Liebman* proposant en somme une sorte d'interprétation « sauvage » de l'œuvre de Rousseau et faisant apparaître des continuités secrètes entre *La Nouvelle Héloïse* et d'autres aspects de la pensée de Jean-Jacques qui en sont a priori très éloignés.

A s'en tenir à l'intrigue, le lien entre le récit de Rousseau et la nouvelle de Baculard peut sembler pourtant peu évident : au cours d'un voyage en Allemagne, le narrateur du récit-cadre visite un cimetière et aperçoit un homme qui pleure sur un tombeau ; il l'aborde et Liebman lui raconte l'histoire de ces amours, comment il a décidé d'élever une petite fille Amélie (fille d'un de ses jardiniers) pour en faire son épouse en la laissant ignorer que l'univers ne se réduit pas au château et au parc dans lequel elle est élevée, et qu'elle n'est pas seule au monde avec lui. Liebman ne craint pas même de laisser d'abord croire à la petite fille qu'il est le créateur des objets naturels qui l'entourent. Devenue adolescente, Amélie l'aime

passionnément. Liebman décide alors de lui révéler l'existence du monde. Cette révélation prend la forme d'une expérience éminemment théâtrale : il fait prendre à la petite fille « une liqueur soporative » et la transporte endormie à l'opéra, afin de jouir de sa surprise à son réveil. Peu après, Rimberg, l'ami que Liebman a introduit auprès d'Amélie, fait croire à cette dernière que Liebman en aime une autre. Liebman est à son tour persuadé de la trahison de la jeune fille. Amélie, épuisée par la violence des expériences subies (révélation du monde, traîtrises, jalousies), meurt peu après.

Mais la relation est en fait étroite entre le récit de la genèse de *La Nouvelle Héloïse* et le projet de Liebman : entre le texte de Baculard et le récit de Rousseau, on est frappé non seulement par une intense circulation d'énoncés, mais surtout par l'étroite proximité du processus décrit, qui se déroule dans les deux cas en quatre phases assez nettement distinctes :

1. La retraite

En se retirant à l'Ermitage, Jean-Jacques entend mériter vraiment le nom de philosophe, échapper au rôle que lui impose l'univers mondain, et se faire solitaire. Dans *Liebman*, le héros professe d'emblée un « juste dégoût pour le monde »^{xi} :

Je fuyais les amusements et les liaisons de mon âge. J'avais perdu ma mère, lorsque j'étais encore au berceau; mon père mourut de blessures reçues à la bataille de **, et je demeurai à près de dix-huit ans maître de ma destinée, et d'un bien considérable. Mon premier soin fut d'abjurer en quelque sorte la ville et la cour, et d'aller m'ensevelir dans une fort belle terre [...].

2. Le vide

Dans le processus de la retraite, se produit une privation, un manque, ce que Jean-Jacques appelle « le vide » : après l'échec d'une suite de « suppléments » (la vie parisienne, les maïs littéraires, Thérèse...), Jean-Jacques se retrouve hanté par un vide dont le constat le plonge dans des « réflexions tristes, mais attendrissantes ». En dépit d'un cœur « tout pétri d'amour », il n'a jusqu'alors pas pu trouver « un ami tout à [lui] », ayant toujours été « *dévoré du besoin d'aimer* sans jamais l'avoir pu bien satisfaire »^{xii}.

Là encore, la proximité avec Liebman est très étroite. On signalera que le nom donné par Baculard à son personnage n'est évidemment pas fortuit (*lieben* : aimer) : il permet de le définir tout entier par ce besoin d'aimer, tout en insistant, dans la construction du récit, sur un narcissisme à bien des égards monstrueux. Si Liebman se compare à Pygmalion, son trait dominant n'est pas une défiance envers les femmes mais le besoin de combler un vide affectif qui se formule exactement dans les mêmes termes que dans *Les Confessions* :

Dès mon enfance, je fus frappé d'une vérité qui m'effraya : je vis qu'on ne connaissait ni l'amitié, ni l'amour, quoiqu'on en parle beaucoup ; j'appris à redouter ces liaisons fondées sur l'intérêt ; mon cœur cependant était *dévoré du besoin d'aimer*.^{xiii}

3. Les chimères

C'est à une destinée injuste que Jean-Jacques doit de n'avoir pas rencontré l'objet propre à satisfaire sa vocation amoureuse. Ce vide jette Jean-Jacques « dans le pays des chimères », et d'abord dans le souvenir des premières jeunes filles rencontrées. Revient en particulier l'épisode de Thône et de Mlles Galley et de Graffenried : ces retrouvailles se font dans le délire et l'ivresse que procurent ces images. Surgit alors le désir de vivre au pays des chimères dans une société de créatures parfaites :

L'impossibilité d'atteindre aux êtres réels me jeta dans *le pays des chimères*, et ne voyant rien d'existant qui fût digne de mon délire, je le nourris dans un monde idéal, que mon imagination créatrice eut bientôt peuplé d'êtres selon mon cœur. Jamais cette ressource ne vint plus à propos, et ne se trouva si féconde. Dans mes continuelles extases, je m'enivrais à torrent des plus délicieux sentiments qui jamais soient entrés dans un cœur d'homme. Oubliant tout à fait la race humaine, je me fis des sociétés de *créatures parfaites aussi célestes par leurs vertus que par leurs beautés* [...]xiv.

La même cause (le vide) produit un effet parfaitement identique chez Liebman. Les chimères et l'imagination fabulatrice permettent, dans les deux cas, de conjurer ce vide et d'échapper à un affect insupportable pour procurer, à l'inverse, un même sentiment d'exaltation et de transports, dans de longues périodes d'extases et d'oubli du réel :

J'aurais voulu trouver un cœur qui n'eût respiré que par le mien, qui n'eût formé de vœux que pour moi seul, qui n'eût pas un sentiment que je ne l'eusse inspiré et qui ne m'appartint ; en un mot j'aurais souhaité être un autre Pygmalion, et animer une statue qui m'eût consacré son entière existence. Que j'aimais à me représenter les grâces indestructibles, l'ardeur épurée et constante de *ces beautés élémentaires, si supérieures aux créatures terrestres*, et auxquelles on a donné le nom de Sylphides !

[...]

Je m'abandonnai dans ma solitude à ma chimère, ou plutôt à mes regrets, bien convaincu que j'étais consumé d'une sorte de passion dont je serais *inutilement* la proie^{xv} et que surtout je ne rencontrerais jamais cet ami d'un autre sexe, que toute mon âme demandait.^{xvi}

4. Figuration et fixation

On a décrit déjà, dans le récit de la genèse de *La Nouvelle Héloïse*, le processus de figuration des chimères et de fixation sur un objet singulier. A force d'être reprises, les chimères prennent d'abord figure :

Je me figurai l'amour, l'amitié, les deux idoles de mon cœur, sous les plus ravissantes images. Je me plus à les orner de tous les charmes du sexe que j'avais toujours adoré.^{xvii}

La même formule se retrouve pour décrire l'activité chimérique de Liebman :

Je m'étais figuré l'amour sous des traits si extraordinaires, que j'appréhendais en quelque sorte de m'avouer à moi-même tout ce que je désirerais à ce sujet.^{xviii}

Dans ce processus de figuration, on repère chez Rousseau la conjonction d'une mise en allégorie (Amitié, Amour) et d'un travail d'ornementation. Les figures commencent alors à devenir identifiables :

J'imaginai deux amies [...]. Je les douai de deux caractères analogues mais différents [...]. Je fis l'une brune et l'autre blonde, l'une vive et l'autre douce, l'une sage et l'autre faible [...]. Je donnai à l'une des deux un amant dont l'autre fut la tendre amie et même quelque chose de plus [...]. Épris de mes deux charmants modèles, je m'identifiais avec l'amant et l'ami le plus qu'il m'était possible.

[...]

Ces fictions, à force de revenir *prirent enfin plus de consistance* et se *fixèrent* dans mon cerveau sous une forme déterminée.

[...]

Ce parti pris, je me jette à plein collier dans mes rêveries, et à force de les tourner et retourner dans ma tête, j'en forme enfin *l'espèce de plan* dont on a vu l'exécution.^{xix}

Mais alors que Jean-Jacques décide de « fixer » sa chimère « sur le papier »^{xx}, en écrivant un roman, Liebman borne d'abord ses pulsions créatrices à la décoration et l'aménagement de sa demeure (activité analogue à l'ornementation évoquée par Jean-Jacques au sujet des figures de l'amour et de l'amitié). Toutefois, cet écrivain qu'il façonne ne fait que désigner plus cruellement un vide insupportable. Pour échapper à ce « secret ennui », Liebman décide non pas d'écrire un roman mais de *fixer* sa chimère sur une enfant au berceau, fille d'un de ses jardiniers, qui lui paraît promettre « l'assemblage des grâces » :

La femme d'un de mes jardiniers vint à mettre au monde une fille qui me promettait l'assemblage des grâces. Aussitôt je saisis un projet, qui, à tout autre qu'à moi, eût paru extravagant, et d'une exécution impossible : *mon esprit s'égarait dans le merveilleux* ; mon cœur l'échauffait ; une imagination enflammée à ce point embrasse avidement tout ce qu'elle conçoit ; elle ne connaît rien d'insurmontable ; les obstacles s'aplanissent ; les illusions deviennent des vérités ; *le fantôme prend un corps réel*. Je forme donc le dessein de faire élever cette fille, pour en créer l'objet d'un amour que peut-être j'étais seul capable de ressentir. Me voilà ouvrant toute mon âme à ce *plan romanesque* qu'un autre eût rejeté.

On remarquera l'effet de chiasme entre la fiction et l'autobiographie : chez Jean-Jacques, la fixation de la chimère sur les figures des deux cousines conduisait à l'élaboration d'un projet d'écriture fictionnelle, autrement dit un « plan » romanesque au sens littéral du terme (si l'on considère que le processus second de fixation de la chimère sur Mme d'Houdetot est assez clairement déceptif) ; dans la fiction romanesque imaginée par Baculard, à l'inverse, le projet se fixe sur un personnage « réel » pour le conformer à l'idéal chimérique du sujet. Ce chiasme n'est bien sûr pas inexplicable, la médiation romanesque pouvant être perçue chez Rousseau comme le moyen de donner un corps purement imaginaire à la chimère, autrement dit d'échapper aux périls de la fixation passionnelle en ménageant une distance protectrice à l'égard de ces « objets chers et funestes »^{xxi} ; *a contrario*, la fiction, chez Baculard, a précisément pour fonction d'autoriser le fantasme d'un passage à l'acte et d'une incarnation de la chimère.

Mais ce qui frappe bien davantage, c'est le réseau métaphorique qui relie étroitement les deux projets. Du côté de Jean-Jacques, les figures chimériques apparaissent comme anticipations

du travail romanesque, ce qui suppose une intense érotisation de l'activité d'écriture : on passe du corps-fantasme au corps-concret de l'écriture, à la calligraphie, à l'ornement livresque. D'où l'insistance de Rousseau sur les soins apportés à « la mise au net » de ses chimères :

[Je] mis au net [les deux premières parties de *Julie*] durant cet hiver avec un plaisir inexprimable, employant pour cela le plus beau papier doré, de la poudre d'azur et d'argent pour sécher l'écriture, de la nonpareille bleue pour coudre mes cahiers.^{xxii}

On sait, au reste, combien cette attention à la matérialité du texte, ces soins presque maniaques portés au corps-livre de *Julie* se prolongent dans le travail proprement éditorial de Rousseau et dans la mise en livre du roman^{xxiii}. Symétriquement, dans *Liebman*, l'éducation d'Amélie est modelée sur le principe de la création esthétique. La fixation de la chimère sur la petite fille et la mise en œuvre du projet érotico-pédagogique sont, en effet, décrits avec insistance comme une élaboration esthétique de nature foncièrement fictionnelle et *romanesque* : « Me voilà ouvrant toute mon âme à ce plan romanesque » ; « tous les jours j'ajoutais à ma *fable* »^{xxiv}.

Ce n'est sans doute pas un hasard si, chez Rousseau, c'est à l'occasion de l'évocation de ce travail de mise au net de *Julie* que surgit la référence à Pygmalion, jusqu'alors implicite : « [je] ne trouv[ais] rien d'assez galant, rien d'assez mignon pour les charmantes filles dont je raffolais *comme un autre Pygmalion* »^{xxv}. C'est très exactement la formule de Liebman pour décrire son propre projet : « en un mot j'aurais souhaité être *un autre Pygmalion*, et animer une statue qui m'eût consacré son entière existence »^{xxvi}.

Tout se passe comme si Baculard avait développé une allégorie du processus de la création telle que la conçoit Rousseau, en mettant en lumière son origine sexuelle : Rousseau, on l'a dit, associe le mythe de Pygmalion à la fois au désir de se donner un objet à aimer et au phénomène de la création artistique, comme l'atteste *Pygmalion, scène lyrique*. Dans ce texte, que Goethe critiquera en reprochant à Rousseau de vouloir que l'Art se résorbe dans la Nature, l'esthétique idéale de Jean-Jacques « assigne pour tâche à l'œuvre d'art d'imiter l'idéal du désir, mais [...] vise aussitôt à métamorphoser l'œuvre en *bonheur vécu* »^{xxvii}. Or, ce désir d'abolir l'œuvre pour la plier à un usage existentiel et purement narcissique, si essentiel dans l'imagination créatrice de *La Nouvelle Héloïse* telle qu'elle est décrite par Jean-Jacques après-coup, est bien aussi le fantasme que Baculard met en scène dans le projet « extravagant » que conçoit son héros fixant sa chimère sur la fille de son jardinier.

L'intense circulation d'énoncés entre le récit de Jean-Jacques et la nouvelle de Baculard est en tout cas riche de suggestions. Il y a certes de l'interprétation « sauvage » dans la manière dont Baculard reçoit Rousseau, mais c'est peut-être précisément ce qui l'amène à tisser des liens entre au moins trois pans de l'œuvre de ce dernier, a priori totalement dissociés. Dans la fable de *Liebman*, se discerne d'abord, on l'a vu, une réminiscence du récit de la genèse de *Julie*. Mais le projet de Liebman n'est pas sans lien non plus avec le processus de création d'*Émile* : n'est-ce pas également d'un même désir que procède l'invention de la fiction et l'éducation de l'enfant, l'écriture de l'*Émile* et l'éducation négative d'*Émile* ? Ici aussi peut-être s'abolit la frontière entre écriture et pédagogie. S'éclairerait ainsi la nécessité de la fictionnalisation du

traité pédagogique, autrement dit l'invention du personnage d'Émile, petit garçon surgi du néant par la magie du Verbe et qui s'impose peu à peu à Rousseau au moment où il conçoit son ouvrage pédagogique^{xxxiii}. Émile est un être fictif, il n'est pas de ce monde ; comme les chimères, il n'est pas dans le monde. L'histoire d'Émile, est comme celle d'Amélie, l'histoire d'une création. Mais la force du texte de Rousseau est d'entremêler la fabrication de deux ouvrages, de combiner deux processus « poétiques » : façonner Émile, écrire l'*Émile* : tous deux « ouvrages », l'un du gouverneur, l'autre de l'auteur. Pour le gouverneur, comme pour Liebman, il s'agit de former un objet dont il n'existe plus de modèle dans la nature. D'où la nécessité d'« inventer le roman de la nature humaine » avec l'*Émile*.

Comme Liebman, Rousseau ne fait, dans l'*Émile*, que donner corps à ses chimères. Il ne cesse, en effet, d'anticiper une accusation du lecteur, celle de se perdre dans le pays des chimères : « un dialogue constant traverse le texte entre l'auteur qui avance ses théories et un récepteur (imaginaire) qui n'y voit que de pures chimères »^{xxxix}. La préface l'annonçait déjà : « on croira moins lire un traité d'éducation que les rêveries d'un visionnaire sur l'éducation »^{xxx}. Peu à peu, la vocation dynamique de la chimère fait l'objet de revendications de plus en plus provocantes de la part de Rousseau :

Lecteur, j'aurai beau faire [...] vous direz : ce rêveur poursuit toujours sa chimère ; en nous donnant un élève de sa façon, il ne le forme pas seulement, il le crée, il le tire de son cerveau.^{xxxii}

En réalité, l'accusation doit se renverser : « Depuis longtemps [les lecteurs] me voient dans le pays des chimères ; moi, je les vois toujours dans le pays des préjugés ». Ces « gens à qui tout ce qui est grand paraît chimérique » ne révèlent que l'étroitesse de leur propre esprit : « s'obstinant à n'imaginer possible que ce qu'ils voient », ils « prendront le jeune homme que [Jean-Jacques] figure pour un être imaginaire et fantastique, parce qu'il diffère de ceux auxquels ils le comparent ». Or, ce qu'invente Rousseau dans l'*Émile*, « ce n'est pas l'homme de l'homme, c'est l'homme de la nature. Assurément il doit être fort étranger à leurs yeux ». La perversion sociale entraîne un renversement complet du jugement : ce sont les hommes vrais et droits qui sont perçus comme des monstres, des chimères.

Ce n'est pas sa faute, Rousseau le répète à l'envi, si ses contemporains le condamnent à écrire un texte qui ne peut leur apparaître que comme le « roman » d'un visionnaire. Rousseau invite le lecteur à imaginer un possible qui dépasse l'observé ; il souhaite lui faire voir une réalité encore invisible mais qui ne demande qu'à être aperçue pour venir au jour. L'opposition ontologique de la réalité et de la fiction chimérique se trouve ainsi renversée. C'est le réel tel que nous le voyons qui est tout entier une mauvaise fiction, un artifice contingent qui s'écarte des voies de la nature. D'où cette étrange déclaration du livre IV :

Si j'ai dit ce qu'il faut faire, j'ai dit ce que j'ai dû dire : il m'importe fort peu d'avoir écrit un roman. C'est un assez beau roman que celui de la nature humaine. S'il ne se trouve que dans cet écrit, est-ce ma faute ? Ce devrait être l'histoire de mon espèce ? Vous qui la dépravez, c'est vous qui faites un roman de mon livre.^{xxxiii}

Ces propositions pourraient être tenues pour aberrantes, mais elles offrent en réalité le principe même de l'*Émile* : la fiction chimérique doit en fait être conçue comme le laboratoire

de l'homme nouveau. Le régime textuel de l'*Émile* n'est pas descriptif mais prescriptif. C'est au lecteur qu'il appartient d'agir pour adapter les insuffisances du réel observable aux exigences de la nature que Rousseau lui aura fait découvrir.

C'est enfin un troisième aspect de l'œuvre de Rousseau que laisse percevoir l'éclairage rétrospectif et quasi allégorique de *Liebman*. À maintes reprises dans le récit de Baculard, transparaît une avidité du héros à observer la petite fille, indissociablement perçue comme objet de désir et objet d'étude : « mes yeux ne se détachaient point d'Amélie ; j'épiais son premier regard, son premier sourire »^{xxxiii}. La brutale révélation du monde que Liebman organise pour Amélie est encore plus éloquente : il imagine, en effet, de faire prendre à la petite fille « une liqueur soporative » destinée à l'assoupir quelques heures : « pendant ce temps, on la transporterait dans un endroit où pourrait se trouver une multitude d'hommes, comme au spectacle, dans une promenade, etc. J'épiais le premier moment de son réveil et je jouirais de toute sa surprise »^{xxxiv}. Une seule fois, Liebman explicite la dimension proprement expérimentale de son projet : « sans doute cette sorte d'expérience offensait le ciel, et il m'en a puni »^{xxxv}.

Or, non seulement le verbe « épier » revient très fréquemment dans l'*Émile*^{xxxvi}, mais l'idée d'une expérience d'isolement enfantin n'est sans doute pas totalement étrangère à Rousseau^{xxxvii}. On songera en particulier à la préface du second *Discours* et aux spéculations sur les expérimentations pouvant permettre de distinguer en l'homme ce qui relève de sa véritable nature : « *Quelles expériences seraient nécessaires pour parvenir à connaître l'homme naturel ; et quels sont les moyens de faire ces expériences au sein de la société ?* »^{xxxviii}. Plus encore qu'à l'observation des enfants sauvages, c'est manifestement à une expérience d'isolement enfantin que songe ici Rousseau. Cet arrière-plan est certes rarement détecté par les commentateurs^{xxxix}, tant est grande la discrétion de Rousseau concernant les formes concrètes que pourraient prendre ces expériences pourtant si souhaitables, et dont il avoue avoir longuement « médité le sujet ». Étant donné le problème posé et le contexte épistémologique qui est le sien, on ne voit guère, pourtant, comment elles pourraient se passer, dans leurs protocoles, de quelques enfants pris au berceau^{xl}.

Ainsi, c'est *faute de* pouvoir accéder à l'homme originel par les voies de l'observation et de l'histoire que Rousseau caresse l'idée, à l'ouverture du second *Discours*, d'expériences susceptibles de nous éclairer sur les propriétés purement naturelles de l'homme (alors a lieu un nouveau renoncement : faute de pouvoir réaliser ces expériences, il convient de se replier sur la conjecture en « écart[ant] tous les faits »). C'est bien aussi *faute de* trouver un homme de la nature que Rousseau en est réduit à « inventer le roman de la nature humaine » avec l'*Émile*. C'est bien encore *faute de* trouver un objet d'amour que Jean-Jacques invente les figures de *La Nouvelle Héloïse*. On pourrait dire que l'entreprise de Liebman consiste au fond à opérer une sorte de fusion entre ces trois projets rousseauistes : élever Amélie, c'est pour Liebman à la fois « donner corps » à un fantôme et entreprendre un « projet romanesque » animé par le fantasme de Pygmalion ; concevoir une expérimentation pédagogique fondée sur le principe d'une « éducation négative » préservant heureusement le naturel de l'enfant ; procéder à une expérience *sur* la nature permettant d'observer l'éveil au monde d'un être méticuleusement soustrait aux processus usuels de socialisation.

Il s'agit bien dans tous les cas de *créer un objet dont il n'existe plus de modèle dans la nature*. Ce qui rend Amélie si désirable aux yeux de Liebman (puis à ceux de son rival, Rimberg), c'est d'avoir été préservée de la corruption du monde et miraculeusement soustraite à l'influence pernicieuse de la société : l'isolement de la petite fille et la pédagogie de l'ignorance ont préservé en elle une ingénuité qui la distingue radicalement de toutes les autres jeunes filles. N'est-ce pas sur ce modèle, au fond, que Rousseau dans *Les Confessions* suggère de comprendre le succès prodigieux de sa *Julie* ? Car, ainsi que l'a justement observé René Démoris, « tout se passe comme si rétroactivement le succès de l'œuvre donnait consistance aux figures chimériques de 1756, faisait partager à Rousseau l'illusion du lecteur qui fantasmerait un auteur propriétaire ou familier des figures idéales qu'il produit »^{xi}. Or ce qui rend son œuvre si singulière, ce qui lui confère son indicible charme et sa puissance d'attraction, n'est-ce pas aussi d'avoir été conçue en dehors de tout modèle romanesque et dans la plus parfaite autarcie ?

On voudrait indiquer rapidement pour finir en quoi cette réminiscence de la figure de Jean-Jacques par Baculard peut nous inviter à relire *La Nouvelle Héloïse* à la lumière rétrospective de *Liebman* et éclairer en particulier l'intrication des thèmes de la chimère, de l'amour et de la pédagogie dans *La Nouvelle Héloïse*, dont on peut repérer quatre manifestations essentielles. La première est évidente : la figure du précepteur amoureux est explicitement donnée dans le récit de la genèse de *Julie* comme un support d'identification pour Jean-Jacques : « Épris de mes deux charmants modèles, je m'identifiais avec l'amant et l'ami le plus qu'il m'était possible ; mais je le fis aimable et jeune, lui donnant au surplus les vertus et les défauts que je me sentais »^{xlii}. Jean-Jacques est le créateur des deux cousines, Saint-Preux est leur précepteur, tous deux s'enivrent de ces deux « charmantes créatures ». Il est vrai que Rousseau accorde au dédoublement de l'objet un rôle fondateur dans la genèse de *La Nouvelle Héloïse*, alors que Saint-Preux semble, lui, s'affranchir de cette structure duelle en élisant Julie comme objet unique du désir. Il convient toutefois de ne pas oublier qu'à la fin du roman, Rousseau éditeur se plaît à railler les sentiments ambivalents de Saint-Preux à ce sujet. Dans une même lettre adressée à Julie, Saint-Preux commence par se plaindre de la difficulté qu'il éprouve à vivre entre elle et Claire : « il est dit qu'*entre elle et vous*, je ne serai jamais un moment paisible ! » Mais un peu plus loin, il affirme au contraire : « content de passer ma vie entière, comme j'ai passé cet hiver, je trouve *entre vous deux* [une] situation paisible et douce »^{xliiii}. Dans une note, Rousseau se plaît à souligner la contradiction : « Il a dit précisément le contraire quelques pages auparavant. Le pauvre philosophe, *entre deux jolies femmes*, me paraît dans un plaisant embarras : *on dirait qu'il veut n'aimer ni l'une ni l'autre, afin de les aimer toutes deux* ». Comme l'atteste le récit de la genèse du roman dans *Les Confessions*, Rousseau est en effet bien placé pour savoir que si Saint-Preux éprouve une félicité certaine à vivre dans le domaine de Clarens, c'est, au moins en partie, parce qu'il s'y retrouve dans un *entre deux* qui, pour apporter quelque embarras, n'en est pas moins profondément bénéfique : aux yeux de Saint-Preux, Clarens est bien devenu, à la fin du récit, le lieu d'un heureux dédoublement de la figure féminine qui permet de se délivrer de la logique passionnelle et ménage une distance protectrice à l'égard de ces « objets chers et funestes »^{xliv}.

Mais, on le sait, la relation pédagogique entre Julie et Saint-Preux est éminemment réversible : très vite, c'est Julie qui se fait l'éducatrice de Saint-Preux et, conformément au modèle de l'amour courtois, travaille à la transformation de l'être aimé. Au reste, si Saint-Preux est un autre Jean-Jacques, Julie est un autre Rousseau. La préface du roman n'en fait pas mystère : c'est sa propre âme que l'auteur donne à ses personnages, et en particulier à son héroïne. Et cette seconde identité imaginaire est le lieu d'épanouissement d'une activité pédagogique de bien plus grande portée que celle qui est confiée à Saint-Preux puisqu'elle s'exerce dans la seconde partie du roman sur tout l'environnement de Clarens. Quant à la doctrine proprement pédagogique que Julie expose (V, 3), et qui anticipe clairement sur le principe de l'éducation négative développé dans l'*Emile*, elle semble avoir pour objet de réfuter une tentation pygmalionesque pourtant fort insistante dans la genèse fantasmatique du roman. Julie récuse, en effet, avec véhémence, l'idéal pédagogique énoncé par Saint-Preux consistant à « former un parfait modèle de l'homme raisonnable et de l'honnête homme ; puis rapprocher chaque enfant de ce modèle par la force de l'éducation »^{xlv} (modèle, au fond, guère éloigné de celui mis en œuvre par Liebman : Amélie est soumise à un processus pédagogique qui vise à la conformer à un modèle idéal et chimérique de féminité défini au préalable par l'amant pédagogue). Julie, à l'inverse, ne veut être qu'un instrument docile entre les mains de la nature, et son intervention est censée n'avoir d'autre but que de permettre à celle-ci de se déployer sans entrave : « nos enfants ne reçoivent point une forme extérieure et artificielle, mais conservent exactement celle de leur caractère originel »^{xlvi}. Mais le paradoxe est que cet effacement de Julie est aussi l'alibi d'une constante maîtrise sur la nature de l'enfant. Rien ne définit mieux au fond la pédagogie qu'elle met en œuvre que la formule fameuse qu'elle utilise pour évoquer l'élaboration de l'Elysée : « la nature a tout fait, mais sous ma direction, et il n'y a rien là que je n'ai ordonné »^{xlvii}. Mme de Wolmar avoue ainsi écouter ses enfants avec la plus grande attention sans qu'il s'en doutent, et tenir un « registre exact » de tous leurs faits et gestes. Il ne s'agit pas de se créer un magasin de souvenirs. Julie explique posément qu'elle s'est proposé deux objets en devenant mère, « savoir, de laisser développer le naturel des enfants et de l'étudier »^{xlviii}. Nul doute n'est permis sur la nature exacte de cette étude. Clarens est bien, à sa manière, un laboratoire de l'origine : « c'est ainsi que le caractère [originel de nos enfants] se développe journellement à nos yeux sans réserve, et que nous pouvons *étudier les mouvements de la nature jusque dans leurs principes les plus secrets* »^{xlix}.

Quant à la prétention démiurgique de Wolmar, elle est bien plus manifeste encore : chez lui se discerne, en effet, un « goût de l'expérimentation » qui permet de « satisfaire une pulsion d'emprise » et répond à une évidente « tentation pygmalionesque »^l. Le projet de transformation conçu par Wolmar vise à la fois Julie et Saint-Preux et fait de lui « un machiniste prenant plaisir à imposer, sous le prétexte de les guérir, des *épreuves* aux deux ex-amants »^{li}. Si l'initiative au moins surprenante d'intégrer Saint-Preux à l'univers de Clarens peut être considérée comme une réussite pédagogique de Wolmar dans le cas du jeune homme, dont il devient symboliquement le père, c'est beaucoup plus douteux dans le cas de Julie comme le révèle le dénouement. En lisant *La Nouvelle Héloïse* à la lumière rétrospective de *Liebman*, la responsabilité de la figure du démiurge dans la mort de la nouvelle Galathée (Julie d'un côté, Amélie de l'autre) apparaît assez nettement : Wolmar ne partage-t-il pas avec

Liebman le fait d'acculer l'être aimé à une forme de suicide ? Il paraît peu douteux en tout cas que la prétention démiurgique de Wolmar à sonder les reins et les cœurs soit à l'origine sinon de la mort de Julie, du moins de son consentement à la mort.

Mais ce que révèle la lettre posthume de Julie, c'est aussi une parenté étroite avec la figure du créateur telle qu'elle apparaît dans le récit de la genèse de *Julie*. C'est bien à Julie, en effet, que Rousseau attribue une série d'énoncés sur l'abandon aux chimères et le sentiment d'un vide insupportable auquel le récit du livre IX des *Confessions* fait directement écho :

Le *pays des chimères* est en ce monde le seul digne d'être habité, et tel est le néant des choses humaines, qu'hors l'Être existant par lui-même il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas. ... }
Le bonheur m'ennuie.
Une langueur secrète s'insinue au fond de mon cœur ; je le sens vide et gonflé, comme vous disiez autrefois du vôtre.
Mon cœur ignore ce qui lui manque; il désire sans savoir quoi.
Ne trouvant donc rien ici-bas qui lui suffise, *mon âme avide cherche ailleurs de quoi la remplir.*ⁱⁱⁱ

Par un remarquable phénomène de métalepse et de translation du créateur à la créature, la mort de Julie signe le retour à cet état de vide et à cet abandon aux chimères qui seraient, si l'on en croit le livre IX des *Confessions*, à l'origine même du roman. Ou pour le dire autrement, Rousseau situe à l'origine de *Julie* ce même ennui et ce même vide dont meurt Julie et qui clôt sa *Julie*. Entre ces deux vides, se déploie l'espace du roman.

Christophe Martin

Université Paris-Sorbonne (CELLF 17-18, UMR 8599)

ⁱ Rousseau, *Les Confessions*, livre IX, éd. Alain Grosrichard, Paris, GF Flammarion, 2002, t. 2, p.176-177; OC I, p. 426.

ⁱⁱ *Ibid.*, p. 178. OC I, p. 427-428.

ⁱⁱⁱ *Ibid.*, p. 181. OC I, p. 430.

^{iv} *Ibid.*, p. 182. OC I, p. 431.

^v *Ibid.*, p. 192. OC I, p. 440.

^{vi} Jean Starobinski, *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1970, t. 1, p. 121.

^{vii} Ovide, *Les Métamorphoses*, X, v. 243 (trad. G. Lafaye, Paris, Gallimard, 1992, p. 329).

^{viii} Erik Leborgne, « Le fantasme de l'artiste et sa dramaturgie. Le *Pygmalion* de Rousseau », *Europe* n° 930, 2006, p. 72.

^{ix} *Ibid.*

-
- ^x Lorimon, 1802, I, p. 172.
- ^{xi} Baculard d'Arnaud, *Liebman. Histoire allemande*, dans *Pygmalions des Lumières*, éd. H. Coulet, Paris, Desjonquères, 1998, p. 121.
- ^{xii} *Les Confessions*, IX, t. 2, p. 177. OC I, p. 426. Sur ce « vide », voir les analyses de René Démoris, « La folie Jean-Jacques », *Folies romanesques au siècle des Lumières*, Paris, Desjonquères, 1998, p. 386 et sv.
- ^{xiii} *Liebman*, p. 121.
- ^{xiv} *Les Confessions*, IX, t. 2, p. 178. OC I, p. 427.
- ^{xv} Cf. Rousseau : « ... ce feu dévorant mais stérile dont depuis mon enfance je sentais *en vain consumer mon cœur* » (*Les Confessions*, IX, t. 2, p. 178, OC I, p. 427).
- ^{xvi} *Liebman*, p. 122-123.
- ^{xvii} *Les Confessions*, IX, t. 2, p. 181. OC I, p. 430.
- ^{xviii} *Liebman*, p. 122.
- ^{xix} *Les Confessions*, t. 2, p. 181-182. OC I, p. 430.
- ^{xx} *Ibid.*, p. 182. OC I, p. 431.
- ^{xxi} *La Nouvelle Héloïse*, éd. H. Coulet, Paris, Gallimard, 1993, t. 2, p. 314. OC II, p. 676.
- ^{xxii} *Les Confessions*, t. 2, p. 188. OC I, p. 436.
- ^{xxiii} Voir Yannick Séité, *Du livre au lire. La Nouvelle Héloïse roman des Lumières*, Paris, Champion, 2002.
- ^{xxiv} *Liebman*, p. 124 et 125.
- ^{xxv} *Les Confessions*, t. 2, p. 188. OC I, p. 436.
- ^{xxvi} *Liebman*, p. 122.
- ^{xxvii} Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971 [1957], p. 91. Donner âme et vie à la pierre, c'est peut-être aussi pour Rousseau, comme le suggère Sarah Kofman, une manière de « réparer la mère morte », et une tentative de prendre sa place, fût-ce pour ne donner naissance qu'à un enfant de papier comme Émile. Voir Sarah Kofman, *Le Respect des femmes (Kant et Rousseau)*, Paris, Galilée, 1982, p. 149.
- ^{xxviii} Voir Laurence Mall, *Émile ou les figures de la fiction*, Oxford, The Voltaire Foundation, SVEC 2002 : 04.
- ^{xxix} Yves Citton, « La preuve par l'Émile : dynamique de la fiction chez Rousseau », *Poétique*, n° 100, novembre 1994, p. 417.
- ^{xxx} OC IV, p. 242.
- ^{xxxi} *Émile* IV, OC IV, p. 637.
- ^{xxxii} *Émile* V, OC IV, p. 777.
- ^{xxxiii} *Liebman*, p. 125.
- ^{xxxiv} *Liebman*, p. 135.
- ^{xxxv} *Liebman*, p. 128.
- ^{xxxvi} Voir Philip Stewart, « Surveiller et entraver : les 'gouverneurs' de Jean-Jacques », dans *Rousseau juge de Jean-Jacques : études sur les « Dialogues »*, *Pensée libre* n° 7, 1998, p. 115-122.
- ^{xxxvii} Voir à ce sujet Chr. Martin, « 'Faire violence à la nature?' Éducation négative et tentation expérimentale dans l'Émile », dans *Éduquer selon la nature. Seize études sur L'Émile de Rousseau*, éd. Claude Habib, Paris, Desjonquères, 2012, p. 203-215.
- ^{xxxviii} Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, éd. J. Starobinski, Paris, Gallimard, 1969, p. 54 (souligné dans le texte).
- ^{xxxix} Bruno Bernardi et Blaise Bachofen font partie des rares commentateurs contemporains à proposer cette interprétation (voir leur édition du second *Discours* : Paris, GF Flammarion, 2008, p. 204).

^{xl} Cela ne fait d'ailleurs aucun doute pour Wieland : s'il est un lecteur qui ne s'est pas mépris sur l'importance de ce paragraphe et sur l'intense désir d'expérimentation qui s'y manifeste, fût-ce sur un mode proche de la dénégation, c'est bien Wieland qui, en 1770, publie, un texte entièrement consacré à la critique de ce passage de la préface du second *Discours* (Wieland, *Über die von J. J. Rousseau vorgeschlagenen Versuche den wahren Stand der Natur des Menschen zu entdecken nebst einem Traumgespräch mit Prometheus* [1770], *Sämtliche Werke*, Leipzig, 1795, vol. 14, p. 179-235).

^{xli} R. Démoris, « La folie Jean-Jacques », p. 391.

^{xlii} *Les Confessions*, IX, t. 2, p. 181. OC I, p. 430.

^{xliii} *La Nouvelle Héloïse*, éd. citée, t. 2, p. 314 et p. 320 (VI, 7). OC II, p. 676 et p. 681.

^{xliv} *Ibid.*, p. 314. OC II, p. 676.

^{xlv} *La Nouvelle Héloïse*, V, 3, OC II, p. 566.

^{xlvi} *La Nouvelle Héloïse*, V, 3, OC II, p. 584.

^{xlvii} *La Nouvelle Héloïse*, IV, 11, t. 2, p. 89. OC II, p. 472.

^{xlviii} *La Nouvelle Héloïse*, V, 3, OC II, p. 583.

^{xlix} *Ibid.*, p. 584.

¹ René Démoris, « De Marivaux à *La Nouvelle Héloïse*. Intertexte et contre-texte, entre fantasme et théorie », *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, n° 44, 2002, p. 331-332.

^{li} *Ibid.*, p. 331. Le périlleux pèlerinage aux rochers de Meillerie a ainsi toute chance d'avoir été programmé par Wolmar. Voir à ce sujet notre étude : « 'Les monuments des anciennes amours'. Lieux de mémoire et art de l'oubli dans *La Nouvelle Héloïse* », *Le Temps de la mémoire. Le flux, la rupture, l'empreinte*, éd. D. Bohler, *Eidolon*, n° 72, PU Bordeaux, 2006, p. 333-347.

^{lii} *La Nouvelle Héloïse*, V, 6. Cf. *Confessions*, IX : « sans avoir goûté dans sa plénitude presque aucun des plaisirs dont mon cœur était avide »