

Rousseau juge de Jean-Jacques

Études sur les *Dialogues* / Studies on the *Dialogues*

sous la direction de /edited by

Philip Knee et Gérard Allard

Pensée Libre N° 7

CANADIAN CATALOGUING
IN PUBLICATION DATA

Main entry undert title:

Rousseau juge de Jean-Jacques :
Études sur les *Dialogues*

(Pensée Libre: no. 7)

Text in French and English.

Includes bibliographical referen-
ces.

ISBN 0-9693132-6-8

I. Rousseau, Jean-Jacques, 1712-
1778. Studies on *Dialogues*. Knee,
Philip and Allard, Gérald. II. North
American Association for the
Study of Jean-Jacques Rousseau.
III. Title: Rousseau juge de Jean-
Jacques, Studies on the *Dialogues*.
IV. Series.

DONNÉES DE CATALOGAGE
AVANT LA PUBLICATION

Vedette principale au titre:

Rousseau juge de Jean-Jacques :
Études sur les *Dialogues*

(Pensée Libre: no. 7)

Texte en français et en anglais.

Comprend des références biblio-
graphiques.

ISBN 0-9693132-6-8

I. Rousseau, Jean-Jacques, 1712-
1778. Études sur les *Dialogues*. I.
Knee, Philip et Allard, Gérald. II.
Association nord-américaine des
études Jean-Jacques Rousseau. III.
Rousseau juge de Jean-Jacques :
Études sur les *Dialogues*.
IV. Collection.

The publication of this volume was made possible by the cooperation of the
North American Association for the Study of Jean-Jacques Rousseau and
Université Laval, Québec.

Ouvrage publié grâce au concours de l'Association nord-américaine des études
Jean-Jacques Rousseau et de l'Université Laval, Québec.

© Association nord-américaine des études Jean-Jacques Rousseau /North
American Association for the Study of Jean-Jacques Rousseau, 1998.

ISBN 0-9693132-6-8

Collection *Pensée Libre* dirigée par Guy Lafrance.
Pensée Libre series editor: Guy Lafrance.

Imprimé au Canada
Printed in Canada

Le cœur, la voix et la fiction dans les *Dialogues*

Cœur est un terme clef des *Dialogues* le mot revient plus de deux cents fois dans le texte ¹. À la première page du Premier Dialogue, on dit à propos des écrits de Jean-Jacques qu'ils « élèvent l'âme et enflamment le cœur (667) » ; à la dernière page du Troisième Dialogue on évoque la douceur pour celui-ci « de voir encore deux cœurs honnêtes et vrais s'ouvrir au sien (976). » Le mot figure dans des phrases qui sont parmi les plus célèbres de l'ouvrage on peut citer à titre d'exemple « Son cœur transparent comme le cristal ne peut rien cacher de ce qui s'y passe (860) », ou bien la célèbre question sur laquelle se fonde une grande partie des analyses de Jean Starobinski « D'où le peintre et l'apologiste de la nature aujourd'hui si défigurée et si calomniée peut-il avoir tiré son modèle, si ce n'est de son propre cœur (936) ? » Il est présent aussi dans des énoncés plus généraux, comme lorsqu'on nous rappelle que l'éducation négative doit consister « non à guérir les vices du cœur humain, car il n'y en a point naturellement, mais à les empêcher de naître (687) ». *Cœur* a presque toujours un sens positif. Si parfois il est qualifié par un adjectif dont la valeur est négative - « cœur dépravé » par exemple - ces cas sont rares et servent à indiquer qu'il a été détourné de sa véritable nature d'habitude, un autre vocabulaire est déployé pour parler du mal et des méchants, comme si le terme risquait d'être souillé en figurant trop souvent dans l'évocation de la malignité.

Le cœur est le foyer de l'authenticité intérieure, mais il est aussi parfaitement ouvert à autrui on dit de Jean-Jacques qu'il « ne connoit d'autre société que celle des cœurs (790) ». Autour du mot va donc se dessiner un idéal d'échange, d'intimité, de transparence qui informerait tous les rapports humains. Cette question a bien entendu une énorme importance pour Rousseau les *Dialogues* constitueront une longue réflexion sur ces sociétés rêvées et sur leur contraire, le type de société évoqué sous une autre forme dans l'*Essai sur l'origine des langues*, où l'individu est forcé « de retirer son cœur au dedans de lui ² ». Une

¹. Voir Jacqueline Givel et Robert Osmond, *Index de « Rousseau juge de Jean-Jacques »*, Genève/Paris, Slatkine/Champion, 1977.

². *Essai sur l'origine des langues*, page 407.

particularité des *Dialogues*, cependant, est que l'analyse socio-politique cède le pas à des considérations personnelles si l'individu « retire son cœur » c'est moins une obligation imposée par de nouvelles conditions sociales que le fruit des manigances d'une petite coterie inspirée par la haine et la jalousie de Jean-Jacques.

La problématique posée dès le début de l'œuvre entretient des rapports complexes avec la « société des cœurs ». Pour remplir son objet, affirme Rousseau dans « Du sujet et de la forme de cet écrit », « il falloit bien que je disse de quel œil, si j'étois un autre, je verrois un homme tel que je suis (665) ». Tout le jeu de miroirs des *Dialogues* s'annonce dans cette phrase, mais s'y esquisse en même temps une question plus générale, celle de savoir ce que c'est que de rencontrer et de connaître un autre être. L'œuvre est, entre autres choses, une réflexion soutenue sur cette question, qui passera pour une grande part par l'évocation du cœur. La difficulté, c'est que si la « société des cœurs » donne l'image d'une parfaite connaissance d'autrui, cet idéal est l'inverse de ce que vit habituellement le personnage « Jean-Jacques », autour de qui ces dialogues vont tourner. Pour lui le contact avec autrui prend depuis de longues années déjà les dimensions d'un cauchemar. C'est autour de ces deux pôles, de parfaite connaissance et de parfaite méconnaissance, que l'univers des *Dialogues* s'organise.

Bien entendu, le mot *cœur* est loin de faire une irruption brusque dans les écrits de Rousseau au moment des *Dialogues*. On le retrouve partout, et depuis le début. « Avec près de 2 500 occurrences relevées dans l'ensemble de son œuvre, le mot *cœur* est, de tous les mots qui réfèrent au sentiment, le plus employé par JJR », selon Jean Sgard dans *Le Vocabulaire du sentiment dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau*³. D'autres termes, tels *amour*, *plaisir* ou *âme* viennent loin derrière⁴. La fréquence du terme est naturellement variable ; mais il est présent dès le début, dans les quatre cents articles sur la musique que Rousseau rédige pour l'*Encyclopédie* en 1748 et 1749. Dans ces textes, qui sont écrits bien avant que le *Discours sur les sciences et les arts* ne le rende célèbre, l'auteur commence à mettre en place les éléments d'une nouvelle théorie de la musique qu'il opposera au système harmonique de Jean-Philippe Rameau. Si pour Rameau la musique se prête à un discours quasi-scientifique, pour Rousseau elle est fondée dans l'expression et la transmission de l'émotion à travers les inflexions de la voix. Le discours

³. M. Gilot et J. Sgard, éditeurs. *Le Vocabulaire du sentiment dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau*. Études rousseauistes et index des sources de Jean-Jacques Rousseau, Genève et Paris, Slatkine, 1980, page 17.

⁴. Gilot et Sgard, page 468.

sur la musique doit correspondre à cette vision déjà à cette époque, Rousseau affirme catégoriquement que « le véritable empire du cœur appartient à la mélodie ⁵ ». Sa pensée musicale sera consacrée par la suite à tirer les conclusions de cette première conviction. Toute la réflexion rousseauiste sur l'expression du sentiment a donc ses origines dans des écrits sur l'art. Au début, il y a l'opéra et la voix chantante.

Dans l'*Essai sur l'origine des langues*, qu'il achève sans doute au début des années 1760, Rousseau situe la musique dans un rapport intime avec la langue et dote toute sa réflexion linguistique et musicale d'un fondement philosophique et social. Le titre du deuxième chapitre de l'*Essai*, « Que la première invention de la parole ne vient pas des besoins mais des passions », résume bien les préoccupations de l'auteur. La langue jaillit là où il y a émotion intense, et plus précisément dans le rapport affectif à l'autre pour « émouvoir un jeune cœur, pour repousser un agresseur injuste, la nature dicte des accents, des cris, des plaintes ⁶ ». Proche de cette origine tout en accent et en émotion, la musique tire sa force de la capacité émotive du langage. Si les langues européennes modernes ont perdu leur pouvoir affectif, elles ont perdu en même temps toute aptitude à être mises en musique. Seul parmi elles, l'italien (Rousseau ne le dit pas dans l'*Essai*, mais cent fois dans d'autres textes) se prête encore suffisamment à la musique pour que le théâtre lyrique moderne de ce pays puisse nous faire redécouvrir un pouvoir disparu depuis l'antiquité. L'œuvre d'art peut donc être le véhicule d'une affectivité qui ailleurs est, semble-t-il, perdue. Dans ce qui suit, je tenterai d'utiliser la vision rousseauiste des effets de l'art de la voix, parlante ou chantante, pour amorcer une réflexion sur les *Dialogues*.

Rappelons d'emblée que Rousseau est compositeur aussi bien que théoricien. Les *Confessions* racontent la première du *Devin du village*, devant le roi à Fontainebleau. Mal rasé, en habits négligés, Rousseau se sent mal à l'aise. Il sera rassuré, car des larmes vont couler « J'entendois autour de moi un chuchotement de femmes qui me semblaient belles comme des anges, et qui s'entredisoient à demi-voix cela est charmant, cela est ravissant ; il n'y a pas un son là qui ne

⁵. *Encyclopédie*, article *Musique*. Voir aussi l'article *Compositeur* « des expressions vives, naturelles & qui vont au cœur ». Ces emplois de *cœur* annoncent un thème récurrent de la réflexion musicale de Rousseau. Le mot est cependant moins présent dans ces articles, souvent techniques, que dans des écrits ultérieurs sur la musique, où il reviendra constamment sous sa plume.

⁶. *Essai sur l'origine des langues*, page 380.

parle au cœur ⁷. » Ces éloges, entendus ou rêvés, sont en parfaite conformité avec la théorie de l'auteur, et le *Devin* est ainsi consacré l'œuvre a atteint les plus hauts objectifs de l'art musical.

Pour le compositeur qui avait été humilié par Rameau quelques années auparavant, c'est aussi la consécration. Cette consécration n'est cependant pas seulement professionnelle. Rousseau avoue que « la volupté du sexe y entroit beaucoup plus que la vanité d'auteur⁸ »; d'autre part, il oppose à l'admiration, sentiment que suscite l'art, une émotion plus tendre, l'ivresse « J'ai vû des Pièces exciter de plus vifs transports d'admiration, mais jamais une ivresse aussi pleine aussi douce aussi touchante regner dans tout un spectacle ⁹. » On retrouvera le même vocabulaire au Onzième Livre des *Confessions* pour parler du succès de *La Nouvelle Héloïse* « les femmes surtout s'enivrèrent et du Livre et de l'auteur ¹⁰. » Ces mêmes femmes étaient nombreuses à croire que Rousseau avait raconté une histoire vraie, qu'il était lui-même Saint Preux « On ne pouvoit peindre ainsi les transports de l'amour que d'après son propre cœur ¹¹. » Commentaire de Rousseau « En cela l'on avoit certainement raison et il est certain que j'écrivis ce roman dans les plus brulantes extases ; mais on se trompoit en pensant qu'il avoit fallu des objets réels pour les produire ; on étoit loin de concevoir à quel point je puis m'enflammer pour des êtres imaginaires ¹². »

C'est donc à des êtres imaginaires que Rousseau doit les deux grands triomphes affectifs de sa carrière de musicien et de littérateur la voix parle puissamment pour lui, pénétrant le cœur des autres, sans qu'elle parle littéralement en son nom. On pourrait dire que la priorité chronologique (début de l'élaboration d'une théorie musicale avant l'émergence d'une réflexion morale soutenue) est confirmée par la persistance d'un modèle qui privilégie l'art et l'imaginaire. Même à l'intérieur de la réflexion morale, d'ailleurs, la voix ne jaillit pas toujours d'une seule source. Le premier produit de l'illumination de Vincennes, le seul écrit fait par Rousseau encore sous l'effet de l'émotion, est la

⁷. *Confessions*, pages 378 et 379.

⁸. *Confessions*, page 379.

⁹. *Confessions*, page 379.

¹⁰. *Confessions*, page 545.

¹¹. *Confessions*, page 548.

¹². *Confessions*, page 548.

prosopopée de Fabricius, où la vision qui inspire le *Discours sur les sciences et les arts* s'exprime à travers un autre nom et une autre identité. La parole authentique est celle qui émeut, qui est fidèle aux origines affective de la voix. Elle semble par moments se définir moins dans son rapport avec l'histoire personnelle de celui qui parle que dans sa capacité d'émouvoir le cœur de l'auditeur. Que ce soit dans la musique ou dans le discours moral, il y a un art de la voix c'est dans l'émotion de l'autre que Rousseau trouve une confirmation de sa propre identité, et même qu'il la construit.

Quelles sont les conditions théoriques d'efficacité de la parole ? Elles sont en principe simples lorsque l'auteur parle d'après son propre cœur et s'adresse au cœur des autres, il se crée un circuit où coulent le sentiment, la tendresse, l'amour, l'ivresse même. Dans *l'Essai sur l'origine des langues*, les premières paroles sont un appel à l'amour, et cette origine semble marquer tous les emplois authentiques auxquels ultérieurement le langage peut servir. Dans l'esprit de Rousseau à l'époque des *Dialogues*, l'intérêt du *Devin* et de *La Nouvelle Héloïse* est que chacune des deux œuvres correspond au modèle d'un circuit affectif et le confirme. Dans les commentaires de « Rousseau », elles sont même assimilées l'une à l'autre - Colette et Julie sont sœurs l'une intéresse et touche comme l'autre, « sans magie de situations, sans apprêt d'événements romanesques, même naturel, même douceur, même accent (867) », selon lui. Cette assimilation de l'héroïne d'un petit intermède lyrique, charmant dans sa simplicité, à celle d'un roman de six cents pages où l'on trouve une réflexion soutenue et de tendance tragique sur l'amour et l'ordre social, a de quoi surprendre. Elle correspond cependant à un aspect des *Dialogues* qui se manifeste chaque fois que les écrits de Rousseau y sont évoqués. Il y a beaucoup de voix et en même temps une seule, ou plutôt c'est à travers d'autres voix qu'on a accès au cœur de celui qui les a fait entendre.

On se rappelle que « Aimez-moi », la première parole évoquée dans *l'Essai sur l'origine des langues*, ne désignait rien dans le monde extérieur ; elle était pure affectivité, appel à l'autre. De même, dans l'expérience personnelle de Rousseau telle qu'il la raconte lui-même, les instants où le circuit affectif s'est réalisé à la perfection sont souvent ceux où la parole ne parlait pas du réel. C'était déjà le cas dans une de ses rares histoires d'amour heureux, car dans les *Confessions* le jeune amant de Mme de Larnage est censé être anglais et s'appeler Dudding. Mais il s'agit surtout de l'accueil réservé au *Devin* et à *La Nouvelle Héloïse*. C'est là que Rousseau se voit justifié dans ce qu'il appelle « le parti que

j'ai pris d'écrire et de me cacher¹³ », car c'est là qu'il a suscité la réaction forte et positive qu'il déclenchait rarement dans la rencontre personnelle. Le langage est d'abord un appel à l'échange, à l'intimité, à l'amour, et c'est dans l'émotion de son public que Rousseau a la preuve que sa parole a été pleinement entendue. Julie a écrit ses lettres d'amour, Colette a chanté, et le public n'a pas résisté à l'intensité de leurs accents. L'identité de la voix passionnée au cœur dont elle émane est une identité autre que celle de l'état civil ; elle peut, elle doit même, semble-t-il, emprunter les voies de la fiction pour arriver à une vérité plus intime.

Historiquement, cette dimension affective du langage a été perdue ; les langues utilitaires du Nord ont triomphé au moment des invasions barbares, et à une étape ultérieure sont devenues les instruments de la rationalité moderne. Mais la musique italienne est là pour rappeler la véritable vocation du langage, son destin primitif. Et Rousseau lui-même, vers la fin de sa vie, est toujours plus persuadé que son propre cœur, et les voix qui en surgissent, conservent la capacité affective qui autrefois faisait des théâtres grecs le lieu des émotions les plus fortes, et qui font que, aujourd'hui encore, dans les salles italiennes des « chants divins déchirent ou ravissent l'âme, mettent le spectateur hors de lui-même, en lui arrachant, dans ses transports, des cris dont jamais nos tranquilles opéras ne furent honorés¹⁴ ». Le pouvoir de la parole va continuer à s'exercer. Ce qui a changé à l'époque des *Dialogues* par rapport à celle de *Julie*, c'est que le public de « Jean-Jacques » est censé désormais être un public de rêve, car le grand succès du complot a été de le couper de tout contact avec ses contemporains. Ses livres sont défigurés, on nie qu'il en soit l'auteur, ou ils restent sans lecteurs. Comme le dit le personnage Rousseau, « tel est l'état de J. J. au milieu de ses afflictions et de ses fictions (815) ».

Dans la perspective que j'esquisse ici, qui à mon avis est celle de Rousseau à l'époque des *Dialogues*, les *Confessions* occupent une position moins centrale que d'habitude, et la démarche proprement autobiographique est en quelque sorte mise entre parenthèses comme un moment atypique de l'œuvre. Les *Dialogues* marqueront un retour au fictif, et une rupture partielle mais nette avec l'idée de la vérité qui régit dans une grande mesure les *Confessions*, avec l'idée d'une vérité objective, extérieure, à mesurer par la conformité de ce qui est dit au fil du récit avec ce qui a été fait dans la vie par le sujet. Certes, le « Jean-Jacques » des *Dialogues* a une histoire personnelle correspondant à celle

¹³. *Confessions*, page 116.

¹⁴. *Lettre sur la musique française*, page 304.

qui est racontée dans les *Confessions* ; mais déjà, le fait que le personnage « Rousseau » a vécu les mêmes événements rend toute lecture littérale incertaine. De toute façon, dans l'esprit de l'auteur, le complot voue un projet tel que celui des *Confessions* à l'échec inévitable, et exige le recours à d'autres méthodes¹⁵. La solution adoptée dans les *Dialogues*, aussi étrange qu'elle paraisse, est à certains égards un retour en arrière vers des méthodes éprouvées.

Les Confessions sont l'histoire de Rousseau dans le monde. Si dans une grande mesure le narrateur se définit par sa différence (« Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus¹⁶ »), il n'en reste pas moins vrai que l'œuvre se plie à des exigences qui sont autant sociales que personnelles. C'est un récit chronologique qui va de la première enfance à l'âge mûr, indiquant une année de naissance, précisant le nom des parents. D'autres dates suivront, ainsi que des centaines de noms de personnes ayant réellement existé et avec qui Rousseau est entré en contact il faudra 250 pages à Jacques Voisine pour en rendre compte dans l'index des noms de personnes qui fait partie de son excellente édition des *Confessions*. Si Rousseau est persuadé que la véritable vie est intérieure, si son récit est dans une grande mesure construit autour de l'opposition intérieur/extérieur, il faut dire qu'il est néanmoins allé au-devant de l'attente de son lecteur à certains égards. Il raconte une vie dans tout ce qu'elle a de public et d'événementiel, même si c'est pour mieux nous faire comprendre le décalage entre cette vie-là et l'autre qui serait cachée derrière elle¹⁷.

L'erreur des *Confessions*, telle que Rousseau la définit par la suite, est en partie peut-être d'avoir trop sacrifié à un emploi instrumental de la parole, d'avoir délaissé les ressources du rêvé, du fictif. Au delà de « Je suis né à Genève en 1712 », au delà de tout le côté historique et événementiel de l'œuvre, il y a surtout les gages que Rousseau prodigue au lecteur dans les premiers livres, où il entre dans les plus intimes détails

¹⁵. Il faut préciser ici, d'une part, que je tente de tenir compte de l'avis de Rousseau selon lequel les *Confessions* seraient un échec, d'autre part, que j'intègre à mon argument bien des références à ces mêmes *Confessions* cela non seulement parce qu'on n'est pas obligé de suivre Rousseau dans son jugement global, mais aussi parce que les *Confessions* constituent un texte extrêmement divers quant aux modes de sollicitation du lecteur qu'il emploie.

¹⁶. *Confessions*, page 5.

¹⁷. Voir Vincent Descombes, à propos des *Confessions* « L'histoire de l'âme de Jean-Jacques est distincte de l'histoire de la vie de Rousseau, mais n'en est pas séparable », chapitre intitulé « L'Invention de la vie intérieure », dans Proust. *Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, page 219.

de sa vie affective afin de persuader le public d'une bonne foi qui garantit que le récit en constitue la copie conforme je vous raconte l'effet des fessées que j'ai subies, donc je ne vous cacherai rien de mes désirs les plus secrets ; je vous confesse que j'ai menti à propos du ruban, vous voyez bien que je confesserai de même tous mes autres péchés...

L'effet de ces aveux dépend d'une argumentation sous-jacente qui invite le lecteur à un calcul des probabilités quant à la véracité du narrateur. Rousseau joue le jeu de la parole opaque, il essaie de gagner l'adhésion du lecteur, il parie, et selon son propre jugement ultérieur, il perd. La nature du projet est évoquée par « Rousseau » dans le Deuxième Dialogue « Il crut qu'en manifestant à plein l'intérieur de son ame et révélant ses *Confessions*, l'explication si franche, si simple, si naturelle de tout ce qu'on a pu trouver de bizarre dans sa conduite, portant avec elle son propre témoignage feroit sentir la vérité de ses déclarations et la fausseté des idées horribles et fantastiques qu'il voyoit répandre de lui sans en pouvoir découvrir la source. » Les termes des *Dialogues* sont certes tels que l'échec doit être attribué à la malignité de ses ennemis, car cette œuvre ne reconnaît pas d'autres explications « Ils ont travesti ses défauts en vices, ses fautes en crimes, les foiblesses de sa jeunesse en noirceurs de son age mur (903). » Leur méchanceté va jusqu'à lui ôter « le mérite de la franchise même dans les aveux qu'il fait contre lui ». C'est cependant lui qui a prêté des armes à ses adversaires ; la méthode adoptée n'était pas la bonne. Revenu de ses illusions, il regrette amèrement son erreur.

Ce n'est donc pas un hasard si les *Confessions* sont évoquées peu souvent dans les *Dialogues*. D'autre part, quand on en parle, c'est précisément pour rappeler l'échec du projet contrairement à ses autres œuvres, elles ne constituent pas un modèle. Les textes qui sont cités le plus souvent sont l'*Émile*, œuvre en partie romancée, *Le Devin du village*, œuvre lyrique, *La Nouvelle Héloïse*, roman la priorité est donnée au fictif. C'est-à-dire que si nous sommes invités à écouter la voix de celui qui est absent, de celui qui s'appelle ici Jean-Jacques, cette voix est à chercher surtout dans des lieux où il ne s'appelle ni Jean-Jacques ni Rousseau, ni même Jean-Jacques Rousseau il s'appellerait plutôt Saint Preux, le Mentor ou le Devin, peut-être aussi Julie et Colette.

Le dédoublement, si déroutant pour le lecteur, constitue la face la plus visible du défi au concept de vérité qui régit normalement les œuvres autobiographiques c'est une façon de nous dire que ce texte va résister à toute lecture correspondant à celle qu'invitent les *Con-*

*fessions*¹⁸. Ce défi a cependant une autre face dans le renvoi vers des œuvres de fiction au nom du vrai. Peu importe ce que les paroles disent, semble-t-il, à condition qu'elles ne soient pas inspirées par la malignité leur authenticité se vérifie autrement, car la vérité est dans le double rapport de la parole au cœur de celui qui parle et de celui qui écoute. La fiction est révélatrice du moi, quand la parole fictive jaillit du sentiment authentique et renvoie un écho passionné vers l'auteur.

En dernière analyse, alors, Julie et Colette sont sœurs parce qu'elles émanent toutes les deux d'une même source et inspirent la même ivresse. Partout dans les écrits de Rousseau à l'époque des *Dialogues*, on voit que la lecture est le lieu d'une rencontre ; les particularités thématiques et formelles s'estompent souvent pour céder la place à la découverte émue du solitaire, du rêveur qui les a conçues. Déjà dans les *Confessions*, on lit « J'ai toujours cru qu'on ne pouvoit prendre un intérêt si vif à l'*Héloïse*, sans avoir ce sixième sens, ce sens moral dont si peu de cœurs sont doués, et sans lequel nul ne sauroit entendre le mien¹⁹. » Même idée dans une lettre de 1770 au dramaturge de Belloy « Quiconque n'idolâtre pas ma Julie, ne sent pas ce qu'il faut aimer ; quiconque n'est pas l'ami de Saint-Preux, ne sauroit être le mien²⁰. » La dernière phrase rétablit moralement l'identification de Rousseau à Saint Preux qui avait été courante au moment de la publication du roman, et que Rousseau n'avait pas voulu nier. Julie est comme Colette, Rousseau est comme Saint Preux ou le Mentor d'Émile les identités se rejoignent et se dissolvent, les frontières entre le réel et l'imaginaire sont toujours plus floues, mais le modèle d'une rencontre passionnée ne varie pas.

Cela sera le cas même dans la relecture de son *Discours sur l'origine de l'inégalité* auquel l'auteur se livre dans les *Dialogues*. L'œuvre ne semble guère se prêter à une lecture la rattachant à la rêverie et à l'imaginaire le *Discours* est placé sous le signe de la philosophie et de l'histoire, qui s'y relaient dans l'élaboration de la grande hypothèse des origines. Un critique moderne n'y trouve qu'une seule confiance personnelle, qui consiste précisément à nier toute similarité entre l'auteur

¹⁸. Roger Masters et Christopher Kelly trouvent chez Platon des parallèles très intéressants au dédoublement rousseauiste. Voir Introduction, *Rousseau Judge of Jean-Jacques*, page xiv.

¹⁹. *Confessions*, page 547.

²⁰. *Correspondance complète*, # 6671.

et l'homme de la nature ²¹. Pourtant, dans les *Dialogues* le lien est fait très explicitement ; il est même déterminant, car l'auteur du *Discours* est le seul homme encore capable de reconnaître les traits de la nature « Une vie retirée et solitaire, un gout vif de rêverie et de contemplation, l'habitude de rentrer en soi et d'y rechercher dans le calme des passions ces premiers traits disparus chez la multitude pouvoient seuls les lui faire retrouver. En un mot, il falloit qu'un homme se fut peint lui-même pour nous montrer ainsi l'homme primitif (936). » Et le Français, qui prononce ces paroles, décrit ainsi sa propre démarche « Je m'arrêtai pourtant moins d'abord à l'examen direct de cette doctrine, qu'à son rapport avec le caractère de celui dont elle portoit le nom (935 et 936). »

Dans la logique des *Dialogues*, cette démarche se justifie d'abord par la nécessité d'établir si Jean-Jacques est un monstre, et s'il est réellement l'auteur des livres qui portent son nom. L'œuvre se termine sur la restitution à Jean-Jacques à la fois de son être et de son œuvre ce qui avait été déformé est rétabli, ce qui avait été dérobé lui est rendu. La relecture du *Discours* va cependant plus loin. L'homme de la nature a dans les *Dialogues* un statut qui ressemble étonnamment à celui de Saint Preux Jean-Jacques se manifeste à travers lui, comme il se manifeste à travers le héros de son roman ou le gouverneur d'Émile. Devenu créature de rêve autant que les personnages des textes romancés, l'homme de la nature nous fait découvrir son créateur. La parole jaillit du cœur de celui-ci pour peindre des traits qui trouvent « encore au fond des cœurs l'attestation de leur justesse (936) ». Le texte renvoie autant à l'auteur qu'à l'image des premiers temps. Pour retrouver le vrai Jean-Jacques, il faut encore le chercher là où il n'est pas.

Il y a donc un flottement général des identités d'autres voix parlent à la place de Jean-Jacques, mais elles renvoient toutes à lui. Ce flottement fournit un contexte au dédoublement Jean-Jacques Rousseau est multiple par ses manifestations, unique par l'émotion que suscitent ses accents. À certains moments dans le texte, la distinction fiction/vérité (dans quelques-uns de ses aspects) semble devenir inopérante. Le fictif en tout cas n'est plus désormais le contraire de la vérité ²². Cette idée n'est pas entièrement nouvelle on trouve souvent sous la plume de Rousseau des formules qui indiquent que dans un monde corrompu le naturel prend l'allure du fictif, ne correspondant plus à rien de vécu. Ainsi, dans le Cinquième Livre de l'*Émile*, Rousseau anticipe des

²¹. Voir Victor Goldschmidt, *Anthropologie et politique les principes du système de Rousseau*, Paris, Vrin, 1983, page 124.

²². Voir à ce sujet mon article, «Fiction and the Ideal in Rousseau juge de Jean-Jacques», *French Studies*, t. 40, 1986, pages 141 à 150.

objections par une formule assez classique « Ce devrait être l'histoire de mon espèce vous qui la dépravez, c'est vous qui faites un roman de mon livre ²³. » On pourrait sans doute modifier cette formule de façon à pouvoir l'appliquer au projet autobiographique des *Confessions* et leur échec. Dans les *Dialogues*, il prend acte de cette situation si ses ennemis veillent à ce que sa voix ne soit pas entendue par le public, il se retirera dans un monde de rêve. Ce monde de rêve existe à plusieurs niveaux différents la vie imaginaire de Jean-Jacques est évoquée pour nous faire connaître les délicieuses créatures, amis sûrs, maîtresses fidèles, dont il est entouré ²⁴, mais Rousseau crée aussi dans la structure même de l'œuvre une action dramatique qui met en scène les effets de cette voix sur ceux qui arrivent à l'entendre, que ce soit par une rencontre personnelle (Rousseau) ou par la lecture (le Français).

« Figurez-vous donc un monde idéal semblable au nôtre et néanmoins tout différent (668). » C'est au début du Premier Dialogue que le personnage Rousseau se lance dans un long développement sur ce qui semble être un autre monde, un monde paradisiaque. Une des caractéristiques frappantes des habitants de ce monde est que leur parler est marqué d'un signe spécial qui est reconnu par leurs pairs et - uniquement par eux « Ce qui donne un grand prix à ce signe, si peu connu et encore moins employé, est qu'il ne peut se contrefaire, que jamais il n'agit qu'au niveau de sa source, et que quand il ne part pas du cœur de ceux qui l'imitent il n'arrive pas non plus aux cœurs faits pour le distinguer ; mais sitôt qu'il y parvient, on ne sauroit s'y méprendre ; il est vrai dès qu'il est senti (672). » On apprend que l'auteur d'*Émile* et d'*Héloïse* est un des habitants de ce monde ; et il semble bien que le personnage Rousseau en soit un autre. Est-ce un monde à part, littéralement un autre monde, même par rapport au monde fictif du texte ? Si au début cela semble être le cas, on finit par comprendre que ce monde enchanté se définit intérieurement, dans le cœur et l'esprit de ses habitants, plutôt que par une localisation dans l'espace ces êtres vivent parmi les hommes et les femmes du monde quotidien, mais ils vivent autrement, et ils se reconnaissent grâce au signe dont ils sont tous dotés. Comme le fait remarquer Foucault, ils forment plutôt une secte qu'un univers²⁵.

Quel est ce signe ? On imagine d'abord un geste codé, une façon

²³. *Émile*, page 777.

²⁴. Voir page 814.

²⁵. Voir Michel Foucault, Introduction à *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*, Paris, A. Colin, 1962, page xxi.

spéciale de serrer la main, peut-être, comme chez les francs-maçons. Or, il n'en est rien. De même que le monde enchanté n'est pas vraiment un monde, le signe caractéristique n'est pas un vrai signe, dans la mesure où il n'a pas d'existence matérielle, comme on le voit quand on lit « C'est dans toute la conduite de la vie plutôt que dans quelques actions éparses qu'il se manifeste le plus sûrement. » Le signe n'est même pas lié à la présence physique de l'autre, car on apprend que dans les situations vives, « l'initié distingue bientôt son frère de celui qui sans l'être veut seulement en prendre l'accent, et cette distinction se fait sentir également dans les écrits (672) ». Il y a donc quelque chose dans la parole même des habitants du monde enchanté qui la distingue de celle des autres. Ce quelque chose peut s'appeler « accent », à condition de noter qu'il est présent à l'écrit aussi. Si l'accent est la dimension émotive de la voix, l'on peut dire provisoirement que le signe est constitué par une capacité d'émouvoir le lecteur qui est le propre de la parole du monde enchanté, qu'elle soit écrite ou parlée.

Un cœur parle à un autre cœur voilà la condition de la vérité. La multiplication des noms, la diversité des histoires, sont accidentelles, mais la voix porteuse d'émotion permet une rencontre authentique avec l'autre. La dimension de la voix dont il s'agit est l'accent, cet accent qui était presque tout dans les premières langues et qui n'est presque rien dans les modernes. Si l'évocation du monde idéal vient tout au début du texte, avant la véritable entrée en matière, c'est que les caractéristiques de ce monde, et surtout le signe spécial, sont déterminantes pour les développements qui vont suivre. Dans la perspective que je propose ici, on voit que ce monde, ou plutôt cette confrérie d'êtres vivant autrement le quotidien, assure la survie aujourd'hui de l'accent des premières langues. La parole de chacun est imprégnée d'émotion, et l'interlocuteur sent cette émotion « au niveau de sa source (672) ». Si non seulement Jean-Jacques mais aussi le personnage Rousseau sont des adeptes, il est clair qu'à la fin le Français devient lui aussi membre de la confrérie. On peut donc s'initier au signe, non par un apprentissage, bien entendu, mais par une conversion. Il suffit d'entendre la voix, cette voix qui attend le lecteur de bonne volonté dans chacun des écrits de Jean-Jacques Rousseau.

Au début du Deuxième Dialogue, nous lisons une lettre de Jean-Jacques à Rousseau. « Si les ayant lus, dit-il à propos de ses œuvres, ils ont pu vous laisser en doute sur les sentimens de l'Auteur, ne venez pas en ce cas je ne suis pas votre homme, car vous ne sauriez être le mien (776 et 777). » Le ton est dur, mais le contenu correspond parfaitement à cette conviction que le cœur parle au cœur. Jean-Jacques Rousseau laisse désormais derrière lui la rhétorique des *Confessions*, la volonté de gagner l'adhésion du lecteur par l'instrument de la langue, il

laisse derrière lui le doute et les interrogations. Il invente une histoire, un dialogue qui est aussi un roman. Désormais, la voix est tout, multiple par les noms qu'elle emprunte, singulière par l'accent qu'elle véhicule. Aux autres d'ouvrir leur cœur et de la laisser agir.

Michael O'Dea
University College Dublin