

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

1. 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

1. 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 jeu du dialogue dans les *Dialogues*

La forme dialoguée, rare chez Jean-Jacques Rousseau, met en scène une sauvegarde mélodique, naturelle qui rompt la solitude et ressuscite la mémoire. Elle fait l'expérience des forces contradictoires qui harcèlent l'écrivain et leur prête voix. La seconde préface de *La Nouvelle Héloïse* donne au manuscrit son autonomie et modifie le rapport de l'auteur à l'écriture la préface rétablit, grâce à la distinction auteur/éditeur, une distance qui n'avait pas cours, lors de la rédaction du roman ; la forme dialoguée amorce un transfert d'autorité elle assure l'abandon de la propriété physique du manuscrit et oriente vers sa publication. Si écrire fait l'objet d'une victoire sur soi, publier en est le corollaire indissociable cela détermine des périodes de grande vulnérabilité qui révèlent la menace permanente d'un clivage entre soi et le monde extérieur que la forme dialoguée suffit à réparer. Au cœur de l'intrication de la vie et de l'œuvre, elle institue, entre les deux, un mouvement unificateur. Les idées sont le reflet d'une extrême dualité de caractère déjà stigmatisée dans le *Persifleur*. Dans les *Dialogues*, la forme dialoguée joue sur plusieurs niveaux de maturité elle noue l'ambition littéraire et philosophique au rêve de l'artisan, l'aspiration à une vie simple au goût pour la simplicité, enfin l'irrésistible désir d'écrire au regret de le faire et d'avoir commencé de le faire. Elle oppose au J. J. que ses amis aimaient celui que les beaux esprits n'ont jamais cessé de haïr, à l'ermite-philosophe, le misanthrope. Elle réactive et compose l'impossible rêve d'anonymat de la quatrième lettre à Malesherbes, dans toute sa contradiction « J. J. Rousseau point auteur, point faiseur de livres, mais ayant un esprit médiocre, et un peu d'acquis, se présentant au Seigneur Chatelain, et à la Dame, leur agréant, trouvant auprès d'eux le bonheur de sa vie, et contribuant au leur ¹. »

Elle est l'expression d'un très vif sentiment de différence et d'exclusion qui se traduit par l'amertume de ne pas se sentir comme tout

¹. *Lettres à Malesherbes*, page 1146. Ce rêve fait écho à ceux des *Confessions*, à l'heure où l'adolescent quitte Genève. Voir pages 43, 44 et 45 « J'aurais passé dans le sein de ma famille et de mes amis, une vie paisible et douce, telle qu'il la fallait à mon caractère, dans l'uniformité d'un travail de mon goût, et d'une société selon mon cœur. »
« Favori du Seigneur et de la Dame, amant de la Demoiselle, ami du frère, et protecteur des voisins, j'étais content ; il ne m'en fallait pas davantage. »

le monde. Elle simule l'action en direct d'une unité, introduit une altérité fictive et suppose, ainsi qu'au théâtre, une capacité d'évolution des personnages. Elle joue sur l'imitation du spontané, mais montre combien la langue, pleine de malentendus, de quiproquos, le rend peu évident. La forme dialoguée, à la frontière du sens et du non-sens, trouve là toute sa signification. Elle reconquiert un équilibre toujours fragile et tend à transformer l'écueil en comédie ; elle se cherche alors une audience, un parterre. Elle s'appuie aussi sur une tradition, en philosophie, et prend chez Socrate et Platon ses lettres de noblesse. Elle s'invente le don, le plaisir toujours surprenant de transmettre quelque vérité ou connaissance. Orale ou écrite, elle sert l'émulation des idées, mais ne conserve ce caractère philosophique qu'à condition de fixer l'acception des mots utilisés et de ne pas faire fi, à l'écrit, de son caractère fictif. La confusion, dans les *Dialogues*, entre dialogue, œuvre de fiction et imaginaire entraîne la perte partielle de ces vertus spécifiques, mais permet d'en cultiver d'autres, propres à l'art du peintre.

De la peinture et de l'art du dialogue

L'art de la conversation, au quotidien, demande une vivacité d'esprit, de répartie que Jean-Jacques ne possède pas ; il se plaint amèrement d'une défaillance qui lui vaut une grande maladresse en société, témoigne d'une profonde fragilité et vulnérabilité mais motive son engagement littéraire. L'artifice de la séduction, la recherche du bon mot confinent à la bêtise; dès qu'il veut se faire valoir, il se nuit « Malgré ce que promettaient mon extérieur et ma physionomie animée, j'étais sinon tout à fait inepte, au moins un garçon de peu d'esprit, sans idées, presque sans acquis, très borné en un mot à tous égards, et que l'honneur de devenir quelque jour Curé de village était la plus haute fortune à laquelle je dusse aspirer ². »

Aussi ce jugement soulève-t-il le sentiment d'une contradiction interne ; il conforte les jugements injustes d'autrui, ceux auxquels « en conscience, on sent bien que je ne puis sincèrement [...] souscrire, et qu'avec toute l'impartialité possible, quoiqu'aient pu dire Mrs Masseron, d'Aubonne et beaucoup d'autres, je ne les saurais prendre au mot ³ ». La physionomie de Jean-Jacques promet sans rien tenir; elle est dans

². *Confessions*, page 113.

³. *Confessions*, page 113.

l'incapacité de faire valoir sa vérité. Comme envoûté par la « conversation sans gêne » de cet « espèce d'aventurier », il se « venturise », tombe dans un de ces « moments de délire inconcevables où je n'étais plus moi-même ⁴ » une conjonction s'opère entre l'esprit de l'autre et soi qui se traduit, en reflet, par une disjonction de l'être, entre ce qu'il fait et ce qu'il sait « Me voilà maître à chanter sans savoir déchiffrer un air ⁵. » Cependant, le jugement de M. d'Aubonne demande réparation ; la première réponse est théâtrale conçu dans les années 1740, *Narcisse* a pour objectif de faire contrepoint à la destinée que lui traçait le parent de Mme de Warens. La pièce s'ancre dans le mythe pour déjouer l'apparence et le leurre. Mieux que toute autre forme, le dialogue théâtral lie l'écriture à la réflexion et à l'expression orale, pour imiter le spontané. Il s'instaure autour du portrait féminisé de Valère dont la composition unit le masculin au féminin ; il forme l'image d'une cohésion qui fait douter Valère de son amour pour Angélique, sa fiancée, et concrétise une image angélique de la personne qui séduit le personnage et provoque son dédoublement. Il n'est plus Valère, mais *Narcisse* il n'est pas sujet mais objet. Il souffre d'aimer moins une femme qu'un prénom et accorde sa préférence à l'image qui représente le mieux la perfection et l'innocence. La forme théâtrale est un « simulacre public », un beau simulacre elle ne porte le drame sur la scène que pour le voir se résoudre et en faire une comédie. La peinture réalisée par Lucinde, sœur de Valère, donne corps au drame Valère, dupé, ne s'y reconnaît pas. Enfin revenu de son erreur, il s'exclame « Ô ciel ! et je ne meurs pas de honte ⁶ ! » *Narcisse* est mort, Valère ressuscité ; ce portrait tant aimé lui devient haïssable. En 1752, l'auteur, à la veille de publier sa pièce et de la faire représenter, l'agrément d'une préface *Narcisse* y est présenté tel un enfant illégitime dont il rougit. « Ce n'est donc pas de ma pièce, mais de moi-même qu'il s'agit ici. Il faut malgré ma répugnance que je parle de moi ⁷. »

La fiction est un leurre, le dialogue théâtral, le baume d'un dédoublement narcissique ; la préface révèle l'aspect illusoire de la dualité homme/œuvre l'auteur est un agent séparateur et un trait d'union.

⁴. *Confessions*, page 148. - « Se venturiser », c'est changer son nom, accomplir l'impossible, unir le contradictoire, se présenter comme « Parisien de Genève et Catholique en pays protestant ».

⁵. *Confessions*, page 148.

⁶. *Narcisse*, page 1016.

⁷. *Préface au Narcisse*, page 959.

Cette même problématique se construit dans les *Dialogues* sur le portrait défiguré de J. J. ; positif ou négatif, le portrait de référence paraît déterminer une issue tantôt comique, tantôt dramatique. La condition autobiographique approfondit le drame elle conduit à séparer les traits physiques des traits moraux, au risque de dépouiller l'auteur de sa paternité littéraire « [Rousseau] J. J. n'est assurément pas un bel homme. Il est petit et s'apetisse encore en baissant la tête. Il a la vue courte, de petits yeux enfoncés, des dents horribles, ses traits, altérés par l'âge n'ont rien de fort régulier mais tout dément en lui l'idée que vous m'en aviez donnée ; ni le regard, ni le son de voix, ni l'accent, ni le maintien ne sont du monstre que vous m'avez peint. — [Le Français] Bon ! n'allez-vous pas le dépouiller de ses traits comme de ses livres ? — [Rousseau] Mais tout cela va très bien ensemble et me paraît assez appartenir au même homme. Je lui trouve aujourd'hui les traits du Mentor d'Émile. Peut-être dans sa jeunesse lui aurais-je trouvé ceux de St Preux. Enfin je pense que si sous sa physionomie la nature a caché l'âme d'un scélérat, elle ne pouvait en effet la mieux cacher (777 et 778). »

La belle physionomie n'a de valeur que littéraire ; elle est « le vice qui prend le masque de la vertu, non comme l'hypocrisie pour tromper et trahir, mais pour s'ôter sous cette aimable et sacrée effigie l'horreur qu'il a de lui-même quand il se voit à découvert ⁸ ». Le « tableau en récit », tel que le pratique Diderot et tel que le préfère le Maître, dans *Jacques le Fataliste* ⁹, enseigne la paix il tient d'un implicite et constitue un pas vers l'épreuve du miroir ; il y prépare, tandis qu'« en couleur et sur la toile », il y précipite. Il révèle un espace infime mais magique où le langage devient la première institution humaine le tableau de Jacques met en situation et décrit. La chose et le mot diffèrent et jamais ne se recouvriront, car jamais Diderot ne peindra comme Fragonard ni Fragonard comme Diderot. Un tableau fait état de la perte des « sons, [des] inflexions de toutes espèces qui font la plus grande énergie du langage ¹⁰ ». Il fait état d'une différence entre le peintre et le tableau, d'un écart entre l'objet réel et l'objet peint dont se joue le

⁸. *Préface au Narcisse*, page 972, note de l'auteur.

⁹. Denis Diderot, *Jacques le Fataliste*, cité par Bernard Vouilloux, « Le " tableau en récit " Diderot et Fragonard » dans *Diderot Studies*, XXVI, Genève, Droz, 1995, page 183 « Jacques en déshabillant son Maître lui dit " Aimez-vous les tableaux ? [Le Maître] Oui, mais en récit, car en couleur et sur la toile, [...] je t'avouerai que je n'y entends rien du tout [...] Comment diable ! Jacques, ta composition est bien ordonnée, riche, plaisante, variée et pleine de mouvement. A notre retour à Paris porte ce sujet à Fragonard, et tu verras ce qu'il en saura faire ". »

¹⁰. *Essai sur l'origine des langues*, page 388.

comédien dans la pratique de son art « Si je m'oublie trop et trop longtemps la terreur est trop forte. Si je ne m'oublie point du tout, si je reste toujours un, elle est trop faible ¹¹. »

Ainsi Diderot métamorphose-t-il, dans le *Salon de 1767*, la peinture en description littéraire et vice-versa, dans *Jacques le Fataliste*. Il privilégie la forme dialoguée comme un art du trait et de l'esquisse, du mot et de la touche, soudain capable de donner vie à un paysage. Le peintre y implante des personnages, le philosophe imagine une situation et fait valoir, dans ce décor, les accents de la nature les plus épars, les plus disparates, lorsque chacun a « sa langue propre, individuelle et parle comme il sent, est froid ou chaud, rapide ou tranquille, est lui et n'est pas lui, tandis qu'à l'idée et à l'expression il paraît ressembler à un autre ¹² ». Le peintre supplée à « la disette des mots » par des couleurs et le dramaturge par la mise en scène d'une variété d'accents. Diderot nourrit son théâtre de bons mots, d'anecdotes vécues, de détails vrais ; il imite l'art de la conversation, dans les salons. Il l'enrichit d'une réflexion, d'une profondeur de pensée à laquelle le dialogue social ne saurait prétendre. En pratiquant ce mélange, il corrompt, aux yeux de Jean-Jacques, la philosophie. Les amis parisiens se séparent sur le même constat « il n'y a plus moyen de faire de contes à nos gens ¹³ ». « Oui, mon ami, l'artiste. Mon secret m'est échappé, et il n'est plus temps de recourir après. Entraîné par le charme du Clair de lune de Vernet, j'ai oublié que je vous avais fait un conte jusqu'à présent que je m'étais supposé devant la nature, et l'illusion était bien facile ; et tout à coup je me suis retrouvé de la campagne au Salon ¹⁴ ». Diderot y revient ; Jean-Jacques s'en retire. La « disette des mots » prend étrangement le pas, chez Diderot, sur la richesse de la métaphore. Or, telle est la vraie valeur du tableau, chez l'auteur de *Narcisse* ce n'est pas un portrait, c'est une représentation imagée, un mythe que l'auteur se réapproprie, une métaphore. Un passage s'effectue du concret vers l'abstrait qui opère un transfert de sens. Dans ce nouveau contexte, le jeu dialogué réinsère de l'image et glose sur la toile. Le théâtre n'est pas une peinture, mais, comme elle, s'arroge le pouvoir de montrer un principe qui ne saurait être vu. Le tableau, dans *Narcisse*, fait office de miroir il a le rôle d'un tiers ;

¹¹. Denis Diderot, *Salons iii Ruines et paysages, salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995, pages 199 et 200. Voir aussi le *Paradoxe sur le comédien*.

¹². Diderot, page 220.

¹³. Diderot, page 222.

¹⁴. Diderot, pages 223 et 224.

il est un agent diviseur dont la matérialité se dissout en même temps que l'amour narcissique se tait. Ce silence est provoqué par le jeu d'un dialogue dont les vertus s'éteignent dès que la plume est posée et que le rideau tombe. En cet instant où tout s'évanouit, où tout est transparent, Jean-Jacques change d'adresse et de méthode ; il emboîte le pas au vrai philosophe. Les tableaux de la nature invitent à la rêverie, au bonheur d'une pensée qui jamais ne se tarit. Les paysages enchantés sont une source infinie d'émotions qu'il n'est nul besoin de partager. Le tableau qui les imite est l'enfant d'une autre génération ; déjà, il obéit au désir d'un tel partage. C'est ce désir qui séduit Diderot et ce point d'entente parfaite où tous les artistes sont frères qu'il aime à entretenir « J'avais écrit le nom de cet artiste [Vernet] au haut de ma page et j'allais vous entretenir de ses ouvrages lorsque je suis parti pour une campagne voisine de la mer et renommée pour la beauté de ses sites ¹⁵. »

Diderot, pour rêver, n'emprunte pas un autre nom ; il fait un avec la poésie. Il aime ce temps infiniment court et heureux où l'être, après un moment d'errance, advient au monde qui l'entoure et veut faire partager son bonheur. Il se met en situation, se voit, causant et marchant, allant tête baissée, dans le tableau comme dans la nature, « jusqu'à se sentir arrêté brusquement, et présenté au site que voici ¹⁶ ». Il salue, chez l'artiste, l'art d'un *impromptu* auquel la forme de l'entretien rend un hommage sincère. Il salue l'élégance et le charme, « l'effet chaud et piquant de cette lumière qui joue entre leurs troncs et leurs branches », rend l'espace immense que l'œil découvre au-delà ; il admire la familiarité du peintre avec les phénomènes de nature et l'espèce de distraction que cela provoque. En contemplant les tableaux de Vernet, il se familiarise lui-même avec ces phénomènes. Il éduque son regard, ressent et saisit, comme sur le vif, l'effet trompeur de l'art l'illusion de la simplicité. Jean-Jacques, s'il connaît bien ce sentiment, en dénonce l'apparente facilité. Bien que l'art de l'*impromptu* ne soit pas étranger à J. J., il ne le possède guère qu'en musique, « quand rien ne l'intimidera, quand rien ne troublera cette présence d'esprit qu'il a si rarement, qu'il perd si aisément, et qu'il ne peut plus rappeler dès qu'il l'a perdue (872) ». Il est l'effet de l'amitié et de la confiance, le produit de circonstances privilégiées où l'artiste se laisse charmer, à l'oreille « “ Quoi, me direz-vous, l'instituteur, ses deux petits élèves, le déjeuner sur l'herbe, le pâté, sont imaginés ? ”... *E vero*... “ Ces différents sites sont des tableaux de Vernet ? ”... *Tu l'hai detto*... “ Et

¹⁵. Diderot, page 174.

¹⁶. Diderot, page 175.

c'est pour rompre l'ennui et la monotonie des descriptions que vous en avez fait des paysages réels et que vous avez encadré ces paysages dans des entretiens "... *A maraviglia. Bravo ; ben sentito.* " Ce n'est donc plus de la nature, c'est de l'art ; ce n'est plus de Dieu, c'est de Vernet que je veux vous parler ¹⁷. " »

La forme dialoguée favorise l'émergence de tels ilots où le beau n'est la propriété de personne mais un ensemble commun où Jean-Jacques et Diderot se pénètrent de la douceur du sentiment et du sens de la mélodie. Dans *Le Rêve de d'Alembert*, si les personnages sont réels, la langue, elle, est de Diderot ; dans le *Salon de 1767*, les commentaires sur l'esthétique, l'intelligence et le goût ne sont pas davantage de Vernet. Diderot chante l'ivresse, l'enchantement d'un implicite, le bonheur d'un regard complice, d'un silence où tout serait dit et entendu, sans parler. Jean-Jacques Rousseau, lorsqu'il en fait l'expérience, sombre dans un monde idéal, rêve d'un langage d'initiés. Il craint de voir se rompre la convention sociale du langage, de voir se confondre l'espèce humaine et le règne animal. Il a peur d'un isolement par trop narcissique, de la force de séduction du rêve, de la puissance évocatrice des tableaux de l'imaginaire il se situe moins dans le tableau qu'il ne se représente, grâce au tableau, la surdité du misanthrope au monde, l'hypocrisie et le ridicule d'un Tartuffe, comme d'un Narcisse. Il se sent défiguré, sous leur masque, et, pour ne pas sombrer dans la colère ni le tourment éternel, fait appel au bon sens. S'il aime parfois la forme dialoguée, c'est pour jouer sur cette dialectique et s'adresser, à son tour, au bon sens des autres. Mais la forme dialoguée se retourne alors comme un gant elle s'appuie trop sur le bon sens, comme sur une donnée sensible, évidemment partagée parmi les hommes. Le bon sens n'est pas la cause, mais l'effet de l'impromptu.

Des *Dialogues*, de l'émergence du bon sens et du retournement de la forme dialoguée

D'où le bon sens pourrait-il émerger, sinon du non sens ? Les salons, les théâtres, les rêves d'éternité bienheureuse suggèrent l'envers du décor. Les *Dialogues* vont au-delà de l'artifice, au-delà du miroir et dressent le tableau de l'horreur. La forme dialoguée montre l'incapacité soudaine du poète à se forger un bel horizon ; elle dépeint sa honte face à une « manière d'écrire coupée et interrompue [qui] est une des causes

¹⁷. Diderot, page 224.

du peu de suite et des répétitions continuelles qui règnent dans cet écrit (837)». Elle pleure la mort de l'art, regrette cet instant inouï où, tous les artistes étant frères, Diderot était un ami. Elle décrit l'aridité et la solitude des déserts, le désespoir d'un J. J. qui souffre à la seule idée de devoir répondre « à un bonjour dit avec quelque tournure (845) ». Elle suggère le règne du beau, en transparence, lorsque faisant cause commune, l'horreur et le beau produisent les mêmes effets. La forme dialoguée sert un jeu de reflets dans le regard de la victime, elle représente la surprise du contemplateur amoureux de la nature. Elle joue sur ce moment où l'un et l'autre ont le souffle coupé. Elle simule la mort, sans parvenir à ironiser le masque du monstre, dans le Deuxième Dialogue, se métamorphose en tableau et donne corps au drame. Le portrait du « cyclope affreux (777 et 780) ¹⁸ » et celui peint par Ramsay, en Angleterre, se superposent. La figure imaginaire et les traits de l'exilé se recoupent presque parfaitement. Le tableau confirme l'existence du monstre. Il n'est plus le fruit d'un impromptu mais de circonstances préméditées « Là le premier et le plus important de ses soins [de Hume] est de faire faire par Ramsay son ami particulier le portrait de son ami public J. J. Il désirait ce portrait aussi ardemment qu'un amant bien épris désire celui de sa maîtresse. À force d'importunités il arrache le consentement de J. J. On lui fait mettre un bonnet bien noir, un vêtement bien brun, on le place dans un lieu bien sombre, et là, pour le peindre assis on le fait tenir debout, courbé, appuyé d'une de ses mains sur une table bien basse, dans une attitude où ses muscles fortement tendus altèrent les traits de son visage (779). »

Les traits de J. J. et ceux de Jean-Jacques coïncident sans se recouvrir car la représentation est tantôt d'essence littéraire, tantôt picturale. Cependant l'une et l'autre se forgent dans une même passion pour l'art ce n'est plus l'objet représenté qui est aimé, c'est la peinture, c'est la langue, c'est l'outil favori de l'artiste, avec lequel il fait un. « La passion de l'Un ¹⁹ » l'emporte et la réalité fusionne avec l'imaginaire. L'auteur fait un avec le personnage auquel il donne son nom ; identifié au J. J. de l'exil, il lit dans le portrait de Ramsay le tourment de son histoire, celui de l'auteur de *La Nouvelle Héloïse*. Il est l'objet du dialogue, le tableau dont ses personnages s'entretiennent. Il perd la distance du peintre à son œuvre, celle du comédien au personnage qu'il incarne. Il perd le regard de l'autobiographe des *Confessions* sur son enfance, le sens de la narration. Il ne fait qu'un avec son récit. La forme

¹⁸. Voir aussi *Rêveries*, page 1067 « de hideux cyclopes ».

¹⁹. Voir Hélène Merlin, « Conjurer la passion de l'Un » dans *Rue Descartes*, Collège international de philosophie, Paris, A. Michel, mai 1995, 12-13, pages 38 à 56.

dialoguée devient le miroir et l'instrument de la déraison dans la jonction de l'imaginaire, de la lecture et de la fiction, l'impatience conduit à couler indifféremment tous les objets dans un même magma, à fondre tous les degrés de maturité dans un même moule. La dualité, trop abrupte, demande l'intercession de quelque intermédiaire, de « quelque disposition naturelle au cœur humain (760) ». Mais la volonté de faire parler des ennemis tue la patience et pervertit la forme dialoguée ²⁰. L' impatient, pour effacer « les objets de douleur et de peine », laisse « concourir ses sens à ses fictions, se forme des êtres selon son cœur, et vivant avec eux dans une société dont il se sent digne, plâne dans l'empirée au milieu des objets charmants et presque angéliques dont il s'est entouré (858) ». La forme dialoguée, détournée de sa vocation, perd son sens. L'horizon noirci conduit à dépouiller J. J. de la plus sublime des vertus du philosophe il ne pardonne plus les injures ; il hait ses ennemis. *Narcisse* même, à cet égard, n'avait-il pas valeur d'exemple ? Sans paix et sans amour, la dualité reformulée au niveau des idées s'ajuste dans la forme « la plus propre à discuter le pour et le contre », « aux manœuvres dont je me suis vu l'objet, aux allures que j'ai entrevues, aux propos mystérieux que j'ai pu saisir ça et là (663). » Le dessein, pris à la lettre, se dessine noir sur blanc. Le tout débouche sur un amer constat « Ce que j'avais à dire était si clair et j'en étais si pénétré que je ne puis assez m'étonner des longueurs, des redites, du verbiage et du désordre de cet écrit (664). »

Cette conscience lucide est l'effet de la plus courante des vertus de la forme dialoguée, laquelle s'inscrit naturellement dans la dimension de l'autre. Hors de ce sentier, la forme dialoguée se déshonore elle-même, tente en vain de se réduire à une rêverie vagabonde, solitaire dont le cheminement, purement automate et machinal, obéirait à un rythme respiratoire. Elle conduit à réintroduire, dans « Du sujet et de la forme de cet écrit », la nécessité de penser en quoi elle s'est imposée. Elle échoue, par vocation, à mettre l'être actif en léthargie elle ne consent pas que les mots se tracent dans le cerveau comme des images, « s'y combinent comme dans le sommeil, sans le concours de la volonté (845) ». Le philosophe mis au ban de la société y trouve cependant, bien que sans y consentir, la relative consolation de « dédommagements que la fortune et les hommes ne lui sauraient ôter ²¹ ». Il réalise dans la fiction dialoguée

²⁰. Voir page 760 « Tout s'accorde avec une patience plus qu'angélique à l'entendre provoquer au milieu de Paris ses persécuteurs, donner des noms assez durs à ceux qui l'obsèdent, leur dire insolemment " Parlez haut, traitres que vous êtes; me voilà. Qu'avez-vous à dire ? " »

²¹. *Réveries*, page 1047.

son rêve d'enfant. Mais, dans son amertume, la forme dialoguée devient un objet de haine, une espèce de magie malfaisante. Elle porte en son sein une odeur de putréfaction, un arrière-goût de honte. Elle fait, comme au théâtre, le jeu des passions et s'en gave, jusqu'au dégoût d'elle-même. La diatribe lui répugne elle aime la discussion, l'échange des idées. L'auteur y recherche, comme en 1757, dans la *Lettre sur la Providence*, la dualité entre ce qui se prouve et ce qui s'éprouve, l'unité des idées et des sentiments. Le gouffre du désamour desserrait l'étau il refroidissait l'enthousiasme, modérait le dégoût, tentait de réduire l'écart entre la langue maternelle et littéraire. L'écrivain retrouvait l'incidence de la foi, le rapport entre ce qui se voit et ce qui échappe à l'entendement humain pour s'affirmer, il lui fallait se départir de l'enchantement d'un style qui lui avait inspiré « le désir d'apprendre à écrire avec élégance, et de tâcher d'imiter le beau coloris de cet auteur ²² ».

La seconde préface dialoguée réinsère le tableau des « belles âmes » dans un décor familial, dans la maison d'« un mari débonnaire et hospitalier empressé d'établir dans sa maison l'ancien amant de sa femme (829). » L'image réduite à un « beau mot » est soudain mise hors de portée de « l'esprit romanesque » et confiée au philosophe. Il y a là l'indice d'une conversion, la recherche d'un havre de grâce. Sans ce repos stipulé, quelle pointe d'ironie ferait-elle jamais naître l'espoir de voir « triompher des préjugés et du mensonge la raison, la vérité, et de rendre les hommes sages en leur montrant leur véritable intérêt ²³ ? » Le repos interdit, dans les *Dialogues*, ôte à l'ironie toute ressource. La moquerie, étouffée, marque la forme dialoguée de la « teinte de la bile amère qui les dicta (852) ». Le cœur y déverse cette bile et la forme dialoguée se ressent d'une « répugnance à se nourrir d'idées noires et déplaisantes [qui] se fait sentir dans ses écrits [de J. J.] comme dans sa conversation (852) ». La même difficulté s'éprouve maintenant à l'oral, comme à l'écrit Jean-Jacques, excité par la haine dont il se voit entouré, écrit selon la mode de « nos Messieurs ». Il peint le méchant et ses vices « en traits vifs et poignants, mais toujours prompts et rapides (853) ». Il réapprend l'art du vivant à ses dépens ; l'impromptu est un piège que l'art du dialogue lui tend. Le Français est-il l'ancien lecteur des tableaux de *La Nouvelle Héloïse* ou le représentant de ceux qui, aujourd'hui,

²². *Confessions*, page 214.

²³. Voir *La Nouvelle Héloïse*, Seconde préface, page 13 « N. Les belles Ames !... Le beau mot !- R. O Philosophie ! combien tu prends de peine à rétrécir les cœurs, à rendre les hommes petits !- N. L'esprit romanesque les aggrandit et les trompe. Mais revenons. [...] Et cette conversion subit au Temple ?... La Grâce, sans doute ?... - R. Monsieur... [...] - N. Quant à l'intérêt ... »

méconnaissent son auteur ? Le *désamour* s'insère dans son nom comme dans le regard du personnage de Rousseau, forcé de distinguer l'Auteur des Livres de celui des crimes. La forme dialoguée puise sa force dans cet îlot désenchanté où s'éprouve le drame d'une écriture purement imaginaire « qui semble même avoir précédé la parole ²⁴ ».

L'ordre des choses s'est inversé. Le *désamour* force J. J. à faire « encore un effort et s'occupant derechef malgré lui de sa destinée et de ses persécuteurs, écrit en forme de Dialogue une espèce de jugement d'eux et de lui assez semblables à celui qui pourra résulter de nos entretiens (836) ». Loin de se cacher pour écrire, Jean-Jacques Rousseau se montre pour sentir sa valeur il trahit le Citoyen de Genève et s'auto-séduit ²⁵. Il s'enivre de sa propre composition, se complaît dans l'intrication du réel, de l'imaginaire et de la fiction et produit à partir des mêmes causes, les mêmes effets. Il se « venturise » et provoque le dédoublement narcissique qu'il voulait combler. Entre « entretiens » imaginaires et dialogue fictif, l'écrivain trouve du secours dans la réalité de l'œuvre en train de s'écrire. Le tableau de la réalité s'insère dans la fiction et opère un transfert de sens. La méchanceté exercée « sans objet, sans profit, sans prétexte, uniquement pour satisfaire une fantaisie dont je ne pouvais pas même apercevoir le but et l'occasion (662) », fait valoir dans les ténèbres « les lumières naturelles, les lois de la justice, toutes les règles du bon sens (662) ». La forme dialoguée ne suffit-elle pas à témoigner en sa faveur ? Faute de préciser le fondement exact de ses propres bases, elle aggrave le poids des malentendus inhérents au langage. Elle se libère de l'enseignement de *Narcisse*. Lucinde pour guérir son frère de prendre les agréments du beau sexe, l'en pare ; elle croit faire un tableau, elle fait une métaphore. L'illusion gagne Valère est trompé par la matérialité de l'objet. L'auteur de *Rousseau juge de Jean-Jacques* connaît la même aventure il croit faire un « tableau en récit » ; or il peint. Il se laisse posséder par son double, exécuté par Ramsay. Il fait son autoportrait. Il se voit tel que Hume le représente, après leur brouille. Il en perd le sens commun, le goût de la notoriété. Le désir de se faire entendre, s'il n'est pas amoindri, est altéré ; privé d'adresse, il n'a plus de sens. Le plaisir de voir, de faire voir redevient prépondérant la perte des accents se lit dans un tableau, leurs effets se font sentir dans le regard du peintre ; seul, le dialogue socratique montre et éveille la

²⁴. *Essai sur l'origine des langues*, page 393. Voir aussi *Confessions*, pages 114 et 162.

²⁵. Voir *Confessions*, page 116 « Le parti que j'ai pris d'écrire et de me cacher est précisément celui qui me convenait. Moi présent, on n'aurait jamais su ce que je valais, on ne l'aurait pas soupçonné même. »

présence, en chacun, du pouvoir métaphorique de l'art. Dans *Narcisse*, Frontin, serviteur de Valère, en est le dépositaire ; Lucinde lui permet d'en retrouver la logique « [Lucinde] Il est ivre je crois. Eh ! Frontin, je t'en prie, rappelle un peu ton bon sens ; tâche de te faire entendre. — [Frontin] Pardi rien n'est plus aisé. Tenez. C'est un portrait... métamor... non, métaphor... oui, métaphorisé. C'est mon maître c'est une fille ... vous avez fait un certain mélange ... Car j'ai deviné tout ça, moi. Hé bien, peut-on parler plus clairement ²⁶ ? »

Mais les *Dialogues* ne sont pas une métaphore ; ils sont un cri de douleur et de révolte contre la méchanceté, adressé à la haine publique. Ils sont aussi un cri de soulagement face à la plus exquise des injustices. La forme dialoguée, dans ce contexte, est une respiration. Elle obéit à un rythme binaire qui renforce l'apparente dualité de l'être et sépare l'auteur de *La Nouvelle Héloïse* de la foule de ses anciens admirateurs. Reste que le personnage de Rousseau garde le goût et le souvenir de cette heureuse période. Les *Dialogues*, en ce sens, sont le parfum d'un temps révolu, l'essence d'un dialogue qui n'a plus cours avec le lecteur. L'enthousiasme des idées empruntant alors à la beauté son langage, le malentendu se fait roi. La méchanceté se pare du masque d'une gratuité qui la fait ressembler à de la générosité désintéressée. Dans ce décor, un paradigme s'impose il n'y a pas que le méchant qui soit seul. Grâce au dialogue, l'idée se reforme d'une retraite « paisible et douce », transformée par Diderot « en une rage infernale » « Voici tant de sages respectés et Descartes lui-même, changés dans un instant en autant de misanthropes affreux et de scélérats (789). » Le masque brandi du misanthrope donne à l'image du repos une autre signification. Transformer, métamorphoser la solitude sont le rêve d'un peintre et la réalisation d'un dramaturge ; se donner des compagnons d'infortune, rechercher leur regard complice, c'est le privilège d'un art du spectacle « Il se disait honnête et modeste, on l'a trouvé cynique et débauché ; il se vantait de bonnes mœurs, et il est pourri de vérole ; il se disait désintéressé, et il est de la plus basse avidité ; il se disait humain, compatissant, il repousse durement tout ce qui lui demande assistance ; il se disait pitoyable et doux, il est cruel et sanguinaire ; il se disait charitable et il ne donne rien à personne ; il se disait liant, facile à subjuguier et il rejette arrogamment toutes les honnêtetés dont on le comble (877). »

Un tableau est né, digne du cadre du *Persifleur*. Le philosophe se situe en deçà de son expérience, en-deçà de l'enseignement du temps et de la qualité de son regard. En s'incluant dans le tableau, il en a

²⁶. *Narcisse*, page 1006.

modifié la perspective. Il a refait un portrait en noir et blanc, à la Boileau, à l'identique du premier. Lequel sert-il de modèle à l'autre ? La question ne se pose même pas, car les traits de l'un et de l'autre se recourent si parfaitement que l'unité paraît évidente. Pourtant, elle s'établit à la première personne dans le *Persifleur*, à la troisième dans les *Dialogues*. Le *il* est ici l'équivalent d'un narrateur il a vocation à unir l'écrivain à son œuvre et à le séparer de son autoportrait. Il introduit dans le tableau de la nature de J. J. un îlot de désir, de froideur et d'impartialité.

Marchant main dans la main, à travers les années, l'auteur du *Persifleur* et celui des *Dialogues* craignent l'iniquité du juge. Ils préfèrent « toujours rester inconnu ²⁷ ». Au regard de l'auteur de l'*Émile* et de *La Nouvelle Héloïse*, ils aspirent à une impossible et malheureuse destinée. L'immaturation et l'amertume conjuguées violent le bon sens. La forme dialoguée est désinvestie de son rôle et de sa vocation. Elle se dilue dans l'image dernière de la mort d'un J. J. auquel Rousseau et le Français ferment les yeux, à la fin du Troisième Dialogue. La page, à nouveau, est blanche ce geste ultime donne sens, dans la fiction, au tableau de la confusion de toutes les images et de tous les mots. La mort, théâtrale, symbolise. La dernière phrase représente ce qui ne peut être ni vu ni pensé. La forme dialoguée a simulé la folie, montré l'aporie du poète. Les couleurs de la passion ont combattu « la disette des mots ». Elles ont pris place dans un lieu archaïque, antérieur au langage où l'action est première. Écrire a fondé historiquement et littérairement une expérience absolument fondamentale à l'homme et au poète les *Dialogues* ont élevé l'être dans son souci et son angoisse, en face de soi-même, rien que de soi-même, en un mot, devant le néant. Ils l'ont vu incapable de dire « Tu », de tout son être, à un autre homme ; ils l'ont vu possédé par la langue ²⁸. Ils sont un cri dont la vérité perce jusqu'au ciel, un dialogue originel, fondamental du poète avec les Dieux tel que le chante Hölderlin « Beaucoup a expérimenté l'homme. / Des célestes nommé beaucoup, / Depuis que nous sommes un dialogue / Et pouvons entendre les uns des autres ²⁹. »

La parole, inhumaine, y parle solitairement, d'une seule et même voix dire céleste, elle convoque le mortel à contre-dire Sa parole ; elle l'invite à entendre la voix de l'être, à voir « la transparence de l'âme », à suivre dans la bouche du « peintre et de l'apologiste de la nature

²⁷. *Persifleur*, page 1112.

²⁸. Alain Boutot, « Heidegger philosophe du dialogue » dans *Philosophie et langage. Du dialogue*, Paris, Vrin, 1992, page 70.

²⁹. Cité par Alain Boutot, pages 81 à 85.

aujourd'hui si défigurée et si calomniée (936) », le portrait d'un auteur « né homme à certains égards ³⁰ » et longtemps demeuré enfant.

Martine Drouet
Université de Paris IV

³⁰. *Confessions*, pages 174 et 175.