



Rousseau et l'usage des fictions : l'exemple des *Rêveries du promeneur solitaire*

Daniel Dumouchel
(Université de Montréal)

I. – Rousseau et les fictions

La richesse et la complexité des usages de la fiction dans l'œuvre de Rousseau ne sont certes pas un objet de contestation parmi les historiens de la philosophie. Du vivant même de l'auteur, ses ouvrages produisaient des effets d'éblouissement qu'on a parfois considérés comme des obstacles à la transmission directe de leur contenu. On se souviendra de la remarque que le jeune Kant, fervent lecteur de Rousseau, a consignée vers 1765 dans ce qu'on appelle maintenant les *Remarques aux Observations sur le sentiment du beau et du sublime* :

C'est une incommodité pour l'entendement que d'avoir du goût. Il me faut lire et relire Rousseau jusqu'à ce que la beauté de l'expression ne me perturbe plus du tout ; alors seulement je peux appliquer ma raison à le comprendre¹.

Peut-être devrions-nous plutôt considérer ce que Kant appelle ici la « beauté de l'expression » moins comme un vêtement littéraire dont la pensée proprement philosophique de Rousseau pourrait être dégagée, que comme un ensemble de dispositifs entièrement mis au service de cette pensée philosophique et inséparable de celle-ci.

Je me permets de tenter, d'entrée de jeu, d'en repérer certaines des composantes essentielles, sans prétention d'exhaustivité. (a) Il faudrait d'abord distinguer entre l'usage des fictions dans les textes philosophiques dont la vocation est explicitement théorique et dans les textes qui sont constitutivement fictionnels, et qui en tant que tels sont structurés par une visée proprement « esthétique » – même si ce terme apparaît particulièrement inapproprié dans la pensée de Rousseau. Je pense ici au premier chef aux œuvres de fiction dont la charge philosophique est indéniable, comme c'est le cas pour le roman épistolaire *Julie ou la nouvelle Héloïse*. (b) Ces dispositifs peuvent mobiliser des fictions théoriques ou épistémiques, qui gouvernent les ouvrages les plus ambitieux de Rousseau. Comme on le sait, le *Discours sur l'origine et les*

¹ KANT (E.), *Remarques touchant les observations sur le sentiment du beau et du sublime*, traduction française par Brigitte Geonget, Paris, Vrin, 1994, p. 114-115 (pour l'édition allemande : *Akademie-Ausgabe*, XX, p. 30).

fondements de l'inégalité parmi les hommes repose sur la fiction d'un « état de nature » qui est le point de départ d'une ambitieuse genèse conjecturale de la dimension sociale de l'être humain. On doit également mentionner la « fiction » de l'éducation d'Émile, en tant qu'« élève imaginaire » qu'il s'agira d'éduquer en tâchant méthodiquement de laisser se développer ses facultés intellectuelles et affectives en respectant « la marche de la nature ». Enfin – mais cela ne prétend pas épuiser les exemples de ce type de dispositifs méthodologiques dans l'œuvre de Rousseau –, on pourrait également inscrire dans cette catégorie la fiction de la « récréation » de Jean-Jacques dans la deuxième partie de *Rousseau juge de Jean-Jacques, Dialogues*, même si dans ce cas l'usage du procédé fictionnel ne structure pas l'hypothèse qui gouverne l'œuvre entière, mais une simple « démonstration » partielle à l'intérieur de celle-ci². La pensée de Rousseau s'inscrit manifestement dans une importante tradition théorique qui, du traité *Du Monde* et des *Principes de la philosophie* de Descartes jusqu'à l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac, en passant par l'*Histoire naturelle* de Buffon, accorde à l'usage des fictions théoriques en philosophie une fonction heuristique essentielle³. (c) L'analyse de l'usage des dispositifs « fictionnels » chez Rousseau devrait également s'arrêter sur certaines « expériences de pensée » qui sont fréquemment insérées dans l'argumentation philosophique complexe des ouvrages de Rousseau ; je reviendrai plus loin sur la fiction de pensée de l'anneau de Gygès, emprunté au Livre II de la *République* de Platon, dont Rousseau fait un usage original dans la *Sixième promenade*⁴. (d) Enfin, on soulignera l'ensemble des dispositifs rhétoriques, narratifs et quasi-fictionnels⁵ que Rousseau mobilise en tant que véhicules de communication de sa pensée. Ces dispositifs peuvent être *globaux* ou *partiels*. Dans le premier cas, ils gouvernent la façon dont un texte devra globalement être lu ; dans le second cas, ils organisent une partie plus ou moins importante d'un texte. Parmi les dispositifs rhétoriques *partiels*, on peut compter, par exemple, la prosopopée de Fabricius⁶ dans le *Discours sur les sciences et les arts*, ou l'insertion de la « Profession de foi du vicaire savoyard »⁷ dans la quatrième partie d'*Émile*. Les dispositifs rhétoriques et narratifs globaux concernent d'abord certaines contraintes génériques auxquelles les textes sont censés se plier en s'inscrivant dans un « genre » discursif – un *Discours*, un *Traité*, une *Lettre*, un *Roman* suscitent des attentes différentes ; mais elles ont surtout à voir avec la manière dont l'auteur cherche à mobiliser ces règles et à les infléchir en vue de dicter au lecteur la perspective spécifique à partir de laquelle l'œuvre devra être lue et comprise.

Aucune de ces stratégies en particulier n'est propre à Rousseau, et on trouverait à son époque de nombreux exemples pour chacune d'elles. Mais peu d'auteurs ont poussé la complexité et la richesse de l'usage des fictions, dans tous les sens que j'ai mentionnés ci-dessus, au degré vertigineux auquel Rousseau est parvenu. À telle enseigne que chez lui, l'effeuillage de ces dispositifs souvent entremêlés accompagne jusqu'au bout la tâche philosophique d'interprétation des textes. Il faudrait préciser que toutes ces stratégies

² Rousseau retrouve, dans ce passage, le célèbre « écartons tous les faits » qui caractérisait la méthode conjecturale dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* : « Pour mieux sentir cette nécessité écartons un moment tous les faits, ne supposons connu que le tempérament que je vous ai décrit, et voyons ce qui devrait naturellement en résulter dans un être fictif dont nous n'aurions aucune autre idée » (*Rousseau juge de Jean-Jacques*, Deuxième dialogue, I, p. 820 sqq.). Je citerai les œuvres de Rousseau d'après l'édition des *Œuvres complètes* en cinq volumes, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1962-1995. Pour l'ouvrage qui nous intéresse ici en premier lieu, on consultera avec profit l'édition critique récente d'A. Grosrichard et F. Jacob, *Œuvres complètes. Tome XX – 1776-1778. Les Réveries du promeneur solitaire, Cartes à jouer*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

³ Voir les articles de CHARRAK (A.), « Mythes, fonctions et naturalité : des cosmogonies aux genèses psychologiques à l'âge classique » ; et TORERO-IBAD (A.), « Entre fiction et hypothèse : les récits de formation du monde chez Gassendi et Descartes », in *Passages par la fiction. Expériences de pensée et autres dispositifs fictionnels de Descartes à Mme de Staël*, sous la direction de BINOCHÉ (B.), DUMOUCHEL (D.), Paris, Hermann (« Fictions pensantes »), 2013.

⁴ Pour un examen approfondi de la sixième promenade, et particulièrement de l'usage que fait Rousseau de la fiction de l'anneau de Gygès, cf. SPECTOR (C.), « L'insoutenable légèreté de l'être. Les errances de la conscience dans les *Réveries du promeneur solitaire* », *Studi filosofici*, XXXVIII (2015), p. 139-156.

⁵ J'emploie le terme de « quasi-fictionnel » dans tous les cas où, sans reposer sur un cadre constitutivement fictionnel, au sens de la fiction « esthétique » ou « ludique » qui caractérise par exemple le roman, le discours de l'auteur mobilise néanmoins des moyens qui en tirent leur origine, tout en se maintenant dans les limites du discours référentiel.

⁶ Cf. *Discours sur les sciences et les arts*, III, p. 14-15.

⁷ Cf. *Émile ou de l'éducation*, Livre IV, IV, p. 565-635.

sont diversement mobilisées selon les textes et qu'elles sont généralement enchevêtrées et emboîtées les unes dans les autres. L'explication de ces dispositifs est essentielle pour éclairer des œuvres subtiles comme le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754), *Julie ou la nouvelle Héloïse* (1761), *Émile ou de l'éducation* (1762), les *Confessions*, les *Dialogues* et les *Rêveries du promeneur solitaire*, et sans doute d'autres textes de Rousseau. Je vais me limiter ici aux *Rêveries du promeneur solitaire*, la dernière œuvre de Rousseau, qu'il a laissée inachevée à sa mort en 1778.

Il faudrait encore considérer les éléments de théorisation de la fiction ou des fictions que fournissent les différents textes de Rousseau. On verrait alors que la théorie rousseauiste des fictions est modulée selon les buts recherchés et selon les contextes argumentatifs (la théorie de la fable, par exemple, n'est pas la même dans la *Quatrième promenade*, où elle participe à une discussion sur le mensonge et l'engagement de sincérité, que dans le livre II d'*Émile*, où il s'agit, en vertu du principe d'éducation « négative », de prévenir chez l'enfant la prématuration morale et le développement précoce des passions sociales). Surtout, la théorisation de la nature et de la portée des fictions, comme c'est le cas dans la *Quatrième promenade*, est elle-même fréquemment imbriquée dans la « rhétorique » globale des œuvres dans lesquelles elle est insérée.

Peut-on se risquer sommairement à repérer les différents types de fiction identifiés par Rousseau dans le cadre des *Rêveries* ? Une première catégorie de fictions concerne ce que l'on peut appeler les fictions individuelles « agréables » de l'imagination ; en relèvent, d'une part, les fictions ou chimères « compensatoires » visant à créer des « mondes moraux idéaux », qui s'enracinent dans l'esprit romanesque que Rousseau a développé au contact précoce des romans et des écrits des anciens, notamment de Plutarque⁸, mais également, d'autre part, les extases « méditatives » dans lesquelles s'engage Rousseau – surtout le jeune Rousseau – au contact de la nature qui enflamme son imagination⁹. Une seconde série de réflexions sur les fictions, menées dans la *Quatrième promenade*, s'inscrit dans le contexte d'une analyse du mensonge, ce qui tend à ramener la fiction dans la proximité de l'ancien registre du faux et de la tromperie. On y apprend d'abord que contrairement aux mensonges qui visent l'avantage personnel, l'avantage d'autrui ou la nuisance d'autrui, mentir « sans profit ni préjudice de soi ni d'autrui » n'est pas mentir, c'est une simple fiction¹⁰. De telles « fictions » englobent les « mensonges » mondains innocents, qui ne visent qu'à animer la conversation et n'entachent pas la sincérité de celui qui les profère. Elles incluent aussi les fictions acceptées comme telles par les destinataires, c'est-à-dire qui ne sont pas présentées comme des vérités réelles. C'est le cas pour les fables ou les apologues, qui servent à embellir ou à orner une vérité morale¹¹, mais également pour les fictions « purement oiseuses », c'est-à-dire dépourvues de toute utilité morale, comme le sont la plupart des contes et des romans. Il semble en découler que les fictions *oiseuses* qui se présentent comme vraies devraient être considérées comme des mensonges – Rousseau faisant mine ici d'ignorer ce qui est pourtant la « convention » la plus fréquente du roman de cette époque, à savoir de se présenter comme vraie, comme mémoire, correspondance ou confession –, et qu'à ce titre elles ne pourraient être rachetées que par la vérité morale qu'elles expriment, ce qui est rarement le cas¹². De façon remarquable, après avoir « innocenté » ses propres fictions « mondaines », qui selon lui ne relevaient généralement d'aucune préméditation ni d'aucune volonté de tromperie, mais s'expliquaient par l'influence de son « tempérament » et par les « impulsions de [son] naturel »¹³, dans le seul dessein de pallier à la honte ou à l'embarras qui résultaient de la marche trop lente de son esprit, Rousseau admet que son désir secret, dans de telles situations, aurait été de « substituer au moins à la vérité des faits la vérité morale »¹⁴, bref de

⁸ *Les confessions*, Livre premier, I, p. 8-9. Cf. aussi la lettre à M. de Malesherbes, 12 janvier, 1762, I, p. 1134-1135.

⁹ Ce type de création de l'imagination est décrit dans les *Lettres à Malesherbes* (cf. par exemple la lettre du 26 janvier 1762, I, p. 1140-1141) mais Rousseau y revient à plusieurs reprises dans les *Rêveries*, essentiellement pour préciser qu'elles ne sont plus guère accessibles à son imagination vieillissante. J'y reviens plus loin.

¹⁰ I, p. 1029.

¹¹ Cette catégorie devrait être mise en rapport avec la critique rousseauiste de la fable – notamment les fables de La Fontaine – en tant que véhicule pédagogique dans le Livre II d'*Émile*, IV, p. 351-357.

¹² C'est le *Temple de Gnide* (1725) de Montesquieu qui est la cible de Rousseau dans ce développement.

¹³ I, p. 1033.

¹⁴ *Id.*

transformer ses fictions en apologues et en contes moraux. Mais comment décrire de telles « fables » qui sont reçues comme des « faits » par ceux à qui ils sont destinés ? Comme un mentir-vrai qui se justifie par son utilité morale ? La fin de la *Quatrième promenade* laisse entendre, à cet égard, que certains aspects des *Confessions* relèvent dans une certaine mesure de la fiction mondaine innocente, parce que Rousseau reconnaît avoir dû « suppléer » à certaines lacunes de sa mémoire par des inventions anodines, sans conséquence pour la « vérité » que l'œuvre visait à communiquer, à savoir celle de la cohérence « morale » d'une vie singulière, la sienne. Celui dont le projet était l'anti-mensonge – et l'anti-fiction – par excellence, en l'occurrence de ne « rien taire » et de ne « rien dissimuler », peut continuer d'exciper de sa franchise et de sa véracité, tout en imputant à un « délire de l'imagination » sa tendance à « remplir les vides par des détails » qui n'étaient jamais contraires à ses souvenirs¹⁵. Toutefois, la spécificité des *Réveries du promeneur solitaire*, à l'endroit de cette question, est que Rousseau semble désormais contester la légitimité même de ces « écarts » innocents par rapport à la vérité pure. Débitier des fables sans mentir, sans faire de tort à autrui et sans s'attribuer des avantages indus ne suffit plus ; lorsque Jean-Jacques se place non plus du point de vue de ce qui est dû aux *autres*, mais de ce qu'il se doit à *soi-même*, l'impératif de véracité se radicalise : amuser par le mensonge est un avilissement de soi et orner la vérité par un supplément imaginaire équivaut à la travestir¹⁶. C'est pourquoi il :

[...] fallait avoir le courage et la force d'être vrai toujours en toute occasion et qu'il ne sortît jamais ni fiction ni fable d'une bouche et d'une plume qui s'étaient particulièrement consacrées à la vérité¹⁷.

Il resterait encore, avant d'entrer plus avant dans certains des dispositifs partiels et globaux des *Réveries*, à mentionner comment Rousseau analyse généralement les *effets* – essentiellement moraux – des fictions « littéraires », plus particulièrement dans le contexte de la critique des spectacles élaborée dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*. La critique que Rousseau adresse aux spectacles d'une part, et à la pratique des lettres, d'autre part, est assez complexe et est loin de se résumer à une critique de la fiction ou des fictions dans le domaine de l'imitation poétique (théâtrale, romanesque, etc.). Dans le *Discours sur les sciences et les arts*, dans la Préface de *Narcisse* ou dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Rousseau fait porter ses critiques les plus acérées tout autant sur les aspects que j'appellerais « externes » de la pratique des lettres ou du spectacle – c'est-à-dire sur les conséquences sociales et politiques de la pratique des lettres ou de l'établissement d'un théâtre, ou sur l'analyse des « passions » dont se nourrit la recherche de célébrité littéraire –, que sur ses aspects « intrinsèques » – c'est-à-dire la relation du lecteur/spectateur au contenu lu ou représenté. L'utilité ou les dangers éventuels des arts et des lettres, et au premier chef du théâtre, dépend de bien plus que de leurs dispositifs fictionnels. Et même lorsque les effets moraux de ces dispositifs sur le spectateur de théâtre font directement l'objet de l'analyse, comme c'est le cas dans la première section de la *Lettre à d'Alembert*, ce n'est pas tant la fiction poétique en elle-même qui est visée, que le dispositif spectaculaire propre au théâtre en général et les contraintes génériques de la dramaturgie (celles qui pèsent particulièrement sur la tragédie et sur la comédie)¹⁸.

II. – Philosopher sur/pour soi-même ? Les fictions de la méthode, ou comment envoyer le lecteur se promener

Plusieurs philosophes sont sans doute sceptiques à l'endroit du statut philosophique qu'il est permis de concéder aux derniers écrits de Rousseau. Pourtant, je voudrais partir ici de l'hypothèse que les *Réveries*, bien qu'il s'agisse d'une œuvre inachevée, est bien une œuvre philosophique à part entière. Certes, le projet de Rousseau dans les *Réveries* se place d'emblée à l'enseigne d'un refus de la méthode philosophique, voire

¹⁵ I, p. 1035.

¹⁶ I, p. 1038.

¹⁷ I, p. 1039.

¹⁸ La troisième section ci-dessous revient sur cette question.

d'un refus de toute généralisation philosophique du résultat de ses méditations. En fait, les *Rêveries* sont censées ne pas même nous être destinées, puisqu'elles sont l'ouvrage d'un homme qui prend acte de sa solitude, se reconnaît « seul sur la terre »¹⁹, « détaché des hommes et de tout »²⁰. Et pourtant, la tâche auquel s'astreint Rousseau dans cet état de proscription radicale, c'est celle, éminemment philosophique, de « se connaître », en tenant le registre des rêveries qui lui viennent au fil de ses promenades, dans ces moments où il peut « véritablement dire être ce que la nature a voulu »²¹, sans la « diversion » ou « l'obstacle » du rapport aux autres, qui réveille son amour-propre et le sentiment de ses malheurs. Les *Rêveries* prolongent le projet, mis en place par Rousseau vers 1752, de se donner une « philosophie pour lui-même », une philosophie qui à cette époque était directement opposée à celle des « Philosophes », dont les arguments sceptiques et matérialistes le troublent, sans jamais le convaincre, ni pouvoir répondre aux besoins profonds de sa nature. La *troisième Promenade* raconte que cette philosophie, qui est le prolongement du projet de réforme morale et intellectuelle que Rousseau entame dans sa quarantième année, qui avait pour but de fixer une bonne fois pour toutes les croyances et les vérités qui lui étaient essentielles, a trouvé son premier aboutissement dans la « Profession de foi du vicaire savoyard » que Rousseau insère dans le Livre IV d'*Émile*. Mais la question qui se pose ici, s'agissant d'un homme qui prétend avoir consommé sa rupture avec le reste du genre humain, et que tout ce qui lui est extérieur lui est désormais étranger²², est celle de savoir quelle est la part d'universalité de cette « connaissance de soi ». Autrement dit, si la réflexion de Jean-Jacques ne vaut que pour lui-même, sommes-nous encore dans la philosophie ? Peut-on philosopher pour soi seul ? La réponse temporaire que je voudrais donner à cette interrogation, c'est qu'en dépit des affirmations explicites de Rousseau, il y a bien quelque chose comme une méthode qui est en jeu dans les *Rêveries*, que cette méthode, loin de remettre radicalement en cause les acquis de la théorie de l'homme la prolonge dans un approfondissement des rapports entre l'amour de soi et le bonheur, qui est la raison d'être de cette réflexion, comme de toute philosophie véritable aux yeux de Rousseau.

On connaît la *situation* de départ qui donne lieu à l'entreprise des *Rêveries* : la généralisation du complot, ou à tout le moins de l'animosité, contre lui a fait de Rousseau un homme isolé ; « le plus sociable et le plus aimant des humains a été proscrit [de la société] par un accord unanime »²³. Mais cette rupture de la relation sociale est précisément une chance : Rousseau est par la même occasion délivré de la crainte, de l'inquiétude, voire de l'espérance qui le tourmentaient encore lorsqu'il écrivait les *Dialogues* et les *Confessions* en espérant, par la restitution de la transparence de son cœur, trouver sa justification aux yeux de la postérité.

Tout est fini pour moi sur la terre. On ne peut plus m'y faire ni bien ni mal. Il ne me reste plus rien à espérer ni à craindre en ce monde, et m'y voilà tranquille au fond de l'abîme, pauvre infortuné mortel, mais impassible comme Dieu même²⁴.

La résignation à cette situation qui est « la plus étrange position où se puisse jamais trouver un mortel »²⁵ permet le rétablissement du « plein calme »²⁶ dans son cœur. Cet état, toutefois, ne peut se maintenir qu'à s'appuyer sur une décision : « Écartons donc de mon esprit tous les pénibles objets dont je m'occuperais aussi douloureusement qu'inutilement. Seul pour le reste de ma vie, puisque je ne trouve qu'en moi la consolation, l'espérance et la paix je ne dois ni ne veux plus m'occuper que de moi »²⁷. Rousseau

¹⁹ *Première Promenade*, I, p. 995.

²⁰ *Id.*

²¹ *Deuxième Promenade*, I, p. 1002.

²² *Première Promenade*, I, p. 999

²³ I, p. 995. Je laisse ici de côté la question de la justesse ou de la pertinence de ce constat. Sur les paradoxes engendrés chez Rousseau par la célébrité, voir l'article de LILTI (A.), « The Writing of Paranoia : Jean-Jacques Rousseau and the Paradoxes of Celebrity », *Representations*, 103 (2008), p. 53-83.

²⁴ I, p. 999.

²⁵ *Deuxième Promenade*, I, p. 1002.

²⁶ *Première Promenade*, I, p. 997.

²⁷ I, p. 999.

veut donc consacrer le temps qu'il lui reste à s'étudier lui-même et se livrer à la « douceur de converser avec [son] âme »²⁸. Il s'agit d'une entreprise qui vise à approfondir la connaissance de lui-même dans un but moral :

si, dit-il, à force de réfléchir sur mes dispositions intérieures je parviens à les mettre en meilleur ordre et à corriger le mal qui peut y rester mes méditations ne seront pas entièrement inutiles²⁹.

Dans cette perspective, on peut lire les différentes promenades comme autant d'occasions de creuser une dimension de notre âme qui nous échappait. Il semble toutefois important de bien saisir les caractéristiques de la solitude qui constitue le point de départ de l'entreprise des *Rêveries*. Rousseau nous la présente comme une solitude qui est d'abord *forcée*, puis volontairement *revendiquée*. Cette solitude peut également être dite *radicale* : elle résulte à la fois d'un « fait » – l'exclusion, préparée de longue date et devenue le projet commun, sinon concerté, d'une génération entière, de Jean-Jacques, l'être pourtant le « plus aimable et le plus sociable » qui soit – et d'une *quête*, celle de la déliaison d'un être qui s'efforce de se resserrer sur sa propre nature, dans la perspective du bonheur qui lui est encore accessible.

Dans ce contexte, la méthode des *Rêveries*, annoncée à la fin de la première promenade et rappelée par le début de la seconde, consistera à tenir le registre des rêveries qui remplissent les promenades solitaires de Jean-Jacques, lorsqu'il laisse ses idées « suivre leur pente sans résistance et sans gêne »³⁰. C'est dans ces heures de méditation solitaire qu'il peut prétendre être « pleinement lui-même », sans diversion. Il s'agira donc de tenir « l'informe journal » de ses rêveries, d'en dresser le « registre fidèle »³¹. Mais la nature même de ce qu'il s'agit de consigner – les modifications de son âme et leurs successions – et le déclin des forces de Rousseau rendent impossible d'y appliquer à proprement parler l'ordre et la méthode censés convenir à ce genre d'entreprise. C'est pourquoi il s'agira moins de réduire les variations de son âme en *système* que d'en faire un *relevé*³², comme les physiciens utilisent le baromètre pour connaître les variations atmosphériques.

En supposant que cette méthode descriptive, appliquée à soi-même, soit crédible pour jeter un éclairage nouveau sur un esprit qui s'accoutume à « se nourrir de sa propre substance »³³, elle n'est pas sans présenter des difficultés, dont certaines sont explicitement relevées par Rousseau lui-même, et d'autres sont soigneusement laissées indéterminées. J'en retiens deux principales. La première de ces difficultés – soulignée par Rousseau lui-même – est liée au *moment* où il entreprend de tenir ce registre. Il semble avoir retenu de Malebranche que l'imagination des vieillards est moins impétueuse que celle des gens dans la force de l'âge, et que les fibres plus récalcitrantes de leur cerveau sont moins capables de recevoir de nouvelles traces de leurs expériences ; l'imagination vieillissante est tournée davantage vers la mémoire que vers l'avenir. L'imagination de Rousseau ne s'enflamme déjà plus comme autrefois à la vue des objets qui l'animent ; le délire extatique de la rêverie cède désormais la place à la réminiscence de rêveries plus anciennes. Mais la douceur même de ces rêveries fait qu'en voulant les décrire on y retombe ; la rêverie *remémorative* se fait *reviviscence*, redevenant ainsi pour ainsi dire rêverie première³⁴ et rendant presque incompréhensible l'acte même de description de ces états d'âme : ne cesserait-on pas de les connaître si l'on

²⁸ *Id.*

²⁹ *Id.* Sur cette particularité du projet de Rousseau, qui contribue en partie à distinguer les *Rêveries* de l'entreprise montaniennne, cf. SPECTOR (C.), « Vérité et subjectivité. Des *Essais aux Rêveries* », *Annales Jean-Jacques Rousseau* (2012), p. 336 : « Les *Rêveries* infléchissent l'herméneutique du sujet montaniennne en un sens moral : la connaissance de soi comme connaissance de sa valeur authentique devient l'objet de l'examen de soi. Le souci de soi vise désormais la conscience plus que la variété infinie de nos affections et de nos actions [...]. Contrairement à son prédécesseur, Rousseau soutient que l'écriture fixée dans l'oisiveté de la rêverie servira non seulement à réfléchir ses dispositions intérieures, à en tenir le "registre", mais aussi à les modifier ou à les "corriger", ce qui sera non seulement source de volupté, mais aussi d'amélioration morale ».

³⁰ *Deuxième Promenade*, I, p. 1002.

³¹ I, p. 1002 ; p. 1003.

³² Cf. *Première Promenade*, I, p. 1000-1001.

³³ *Deuxième Promenade*, I, p. 1002.

³⁴ Sur la question de la rêverie première et de la rêverie seconde, on peut consulter le texte classique de STAROBINSKI (J.), « Rêverie et transmutation », in *Id.*, *La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971, p. 415-429.

cessait de les sentir ? Ainsi en ira-t-il, dans la cinquième promenade, du souvenir de la rêverie de l'île de Saint-Pierre dans le Lac de Bienné. Et Rousseau ne s'arrête pas en si bon chemin : la rêverie seconde ne se contente pas de fusionner avec la rêverie originale ; elle est parfois en mesure de lui ajouter un surcroît d'intensité :

En rêvant que j'y suis, demande Rousseau, ne fais-je pas la même chose ? Je fais même plus ; à l'attrait d'une rêverie abstraite et monotone je joins des images charmantes qui la vivifient. Leurs objets échappaient souvent à mes sens dans mes extases, et maintenant plus ma rêverie est profonde plus elle me les peint vivement. Je suis souvent plus au milieu d'eux et plus agréablement encore que quand j'y étais réellement³⁵.

Mais – et c'est là la deuxième difficulté, passée sous silence par Rousseau – le lecteur est forcé de reconnaître que l'ouvrage relate assez peu de rêveries comme telles et que les promenades ne jouent qu'un rôle accessoire dans la production des phénomènes décrits. Bref, il semble que l'on ait affaire à rien moins qu'un « journal » d'états de rêverie engendrés par les promenades et que l'acte premier de Rousseau consiste moins à relever les données du baromètre mental qu'à en interpréter les résultats. La seule façon de sortir de cette difficulté est de supposer que la rêverie écrite est le lieu d'une réflexion sur la rêverie éprouvée lors des promenades ; la rêverie n'est à proprement parler que l'occasion d'une méditation sur l'enseignement qu'il convient de tirer de cette expérience existentielle largement imprévisible. Rousseau ne distingue la rêverie de la méditation que pour souligner la conduite méthodique de cette dernière. Ces deux états s'entrelacent souvent, et si Rousseau peut soutenir que ses méditations se transforment souvent en rêveries (c'est là selon lui l'un des effets intellectuels du vieillissement et de la diminution des forces corporelles), il n'en reste pas moins que les *rêveries* du promeneur solitaire se prolongent généralement dans une méditation. Ce n'est pas tant la rêverie elle-même que son explication qui intéresse Rousseau. Et l'on est en droit de se demander pourquoi l'âme de Jean-Jacques serait plus transparente à elle-même dans cette situation que lors de la rédaction, par exemple, des *Confessions*. Il est un peu tôt pour répondre clairement à cette question, mais il est certain que Rousseau considère que l'état de suspension des relations sociales dont il se réclame est précisément ce qui lui permet de diagnostiquer, à défaut de pouvoir l'éradiquer, l'influence de ce qui reste en lui d'amour-propre, ce grand voile qui est jeté sur les motivations de nos actions. Rousseau se fait ici en quelque sorte « Moraliste » et la plupart des promenades viseront à remonter à la « raison des effets », pour éclairer une dimension encore cachée de l'âme.

Si c'est bien là le fil rouge qui unit les différentes promenades, il n'en reste pas moins que l'argumentation de Rousseau n'est pas, et ne se veut pas, linéaire ; elle est discontinue et marquée par des mouvements d'allers et de retours. D'une part, certains thèmes sont abordés, puis repris plus loin sous un angle différent ou complémentaire – c'est le cas notamment de la question du bonheur. D'autre part, le mouvement de chacune des promenades est marqué par des oscillations au sein même des dispositions du promeneur, sans cesse inquiété de nouveau par la présence des autres ou par le souvenir des préjudices qu'on lui a infligés. La quête du bonheur solitaire est une tâche difficile, qui doit se relancer sans cesse. Rousseau soutient qu'il porte la « connaissance de soi-même » plus loin encore qu'il ne l'a fait dans les *Confessions*, qui se proposaient pourtant de ne rien cacher des événements qui pouvaient éclairer la cohésion de sa personnalité. Les *Rêveries* ne sont plus des *mémoires* et elles ne reposent plus sur un récit ordonné ; elles ne proposent plus d'apologie personnelle, fût-ce devant la postérité ; elles ne s'adressent plus à un destinataire extérieur : Rousseau est lui-même l'objet, l'auteur et le destinataire de ses rêveries.

Je voudrais soutenir que les dispositifs rhétoriques, narratifs et quasi-fictionnels complexes qui structurent les *Rêveries du promeneur solitaire*, malgré la justification autobiographique récurrente et obsessionnelle qui parcourt tout l'ouvrage, mettent en place une sorte de fiction de pensée qui permet à Rousseau de rendre accessibles à l'observation et à la réflexion un ensemble de processus d'ordre *moral* qui restaient inatteignables tant qu'il s'agissait de réfléchir soit à partir de la théorie générale de l'être humain,

³⁵ *Cinquième Promenade*, I, p. 1049.

soit à partir de l'auto-observation des individus soumis aux mécanismes normaux de l'amour-propre dans le jeu des relations sociales³⁶. Les rêveries de son promeneur, renforcées par la sanction de l'authenticité, créent pour Rousseau une sorte de laboratoire pour examiner la possibilité de la rétroversion de l'amour-propre individuel en amour de soi. La *Huitième Promenade* posera d'ailleurs les choses explicitement dans ces termes. On a affaire à une sorte de « machine » visant à piéger le lecteur, pour le forcer à voir ce que Rousseau entend lui montrer, et à l'amener à s'identifier, au moins partiellement, au personnage de la « pièce » qui se joue devant lui, dont le promeneur solitaire lui-même est le protagoniste, en même temps qu'il en est l'auteur, le metteur en scène et le destinataire supposé³⁷. On comprendra que ce dispositif est doublement paradoxal : d'une part, on force le lecteur à voir ce dont il est par définition exclu ; d'autre part, on le force à entrer dans des sentiments et des réflexions qui sont posés comme individuels, imprévisibles, voire extravagants ou exceptionnels. Les problèmes traités dans le cours des promenades ne sont en effet accessibles qu'à celui qui les éprouve ou les produit.

Ces dispositifs sont cachés, celés, précisément au nom de la non-fiction par excellence que représentent l'authenticité et la véracité défendues par le philosophe qui a pris pour devise *vitam impendere vero* – faisant des *Rêveries* un exemple de l'éloquence qui se situe au-delà de l'éloquence, qui renvoie à un thème assez traditionnel de la rhétorique³⁸. Que la mise en œuvre de ce questionnement soit étroitement dépendante de la dimension *machinale* résultant des habitudes et du caractère du promeneur³⁹, ainsi que des hasards, des accidents et des rencontres imprévues qui déclenchent le mécanisme de la rêverie et de la réflexion, cela vient paradoxalement renforcer encore le dispositif fictionnel global de l'œuvre en accentuant la crédibilité et l'authenticité des faits rapportés, d'une part, et en faisant apparaître leur caractère rigoureusement individuel, d'autre part. Dans ce contexte, les thèmes de la rêverie, de la promenade, ainsi que celui de la vieillesse ou du vieillissement – auquel il faudrait consacrer une étude en soi –, donnent le change au lecteur et risquent de nous faire oublier que les promenades ont presque toutes en commun de chercher à jeter un éclairage nouveau sur un comportement opaque ou bizarre, dont la conscience advient à l'occasion d'un événement, d'une promenade, d'une lecture, d'une conversation. Ils servent à la fois d'*amorces* fictionnelles et d'*écrans* posés devant l'objet véritable des *Rêveries du promeneur solitaire*, qui est d'apporter un complément à l'anthropologie morale que Rousseau a élaborée dans le *Second Discours* et dans *Émile* par l'approfondissement de la connaissance de soi-même dans la perspective du bonheur individuel.

On se souviendra que l'éducation d'*Émile* mettait l'accent sur la façon dont les forces corporelles de l'enfant soutiennent le développement de ses facultés intellectuelles. En vertu de la « morale sensitive » dont se souvient ici Rousseau, le vieillissement est marqué par une diminution des forces physiques qui s'accompagne d'un affaiblissement de l'imagination et de l'entendement. Alors que les forces intellectuelles de l'enfant sont en expansion, tout comme ses forces physiques, les facultés intellectuelles du vieillard sont entraînées dans un mouvement inverse et subissent pour ainsi dire une sorte de « déstructuration » progressive, qui a pour effet de ramener l'esprit du promeneur en deçà de l'adolescence, jusqu'à l'enfance même, qui se caractérise, dans la théorie rousseauiste des stades du développement naturel de l'esprit, par la prédominance des sensations sur les idées et les jugements⁴⁰. Dans la *Septième promenade*, Rousseau ira jusqu'à soutenir que son penchant nouvellement retrouvé pour l'herborisation s'explique en grande partie par l'exténuation de ses forces physiques et cognitives. « Mes idées, dit-il, ne sont presque plus que des

³⁶ Je rejoins ici une idée formulée par PERRIN (J.-F.), *Politique du renonçant. Le dernier Rousseau, des Dialogues aux Rêveries*, Paris, Kimé, 2011, p. 186.

³⁷ Je reviens dans la troisième partie de cet article sur le dispositif « spectaculaire » qui est annoncé ici par la terminologie empruntée au théâtre.

³⁸ Cf. MEIER (H.), *On the Happiness of the Philosophic Life*, translated by R. Berman, Chicago, The University of Chicago Press, p. 10.

³⁹ C'est l'un des thèmes fortement soulignés par l'ouvrage de Perrin, *op. cit.* Cf. en général tout le chapitre 8 : « L'automate contemplatif ».

⁴⁰ *Émile*, Livre II.

sensations, et la sphère de mon entendement ne passe pas les objets dont je suis immédiatement entouré »⁴¹. Jean-Jacques fuyant les hommes, étant toujours doté d'un tempérament vif qui l'éloigne de l'apathie mélancolique, mais « n'imaginant plus, pensant encore moins », est amené à s'occuper de tout ce qui l'entoure, et son instinct le conduit à privilégier les objets agréables⁴². Cette extinction graduelle de l'imagination explique l'incapacité du rêveur à reproduire ses anciennes rêveries méditatives ou cosmiques, par lesquelles son âme expansive se répandait sur la nature entière, pour se replier vers des rêveries que l'on dira, selon les interprètes, égotistes, contemplatives ou sans objet, qui permettent de « circonscrire »⁴³ son imagination et de resserrer ses idées. Mais pourtant, ce que nous apprend la réflexion sur les causes de la passion qu'éprouve Rousseau pour la botanique, c'est que l'une de ses principales fonctions est de faire taire l'imagination, qui est l'instrument de l'amour-propre. Autrement dit, la déstructuration intellectuelle qui semble affecter l'imagination dans la vieillesse n'a aucun effet sur l'imagination *morale*. La sensibilité active, c'est-à-dire la sensibilité morale, ne vieillit pas, et la tâche d'opérer la rétroversion de l'amour-propre vers l'amour de soi reste une conquête permanente.

III. – Les fictions du spectateur pur

Faute de pouvoir entrer en détail dans les mécanismes et les résultats philosophiques des différentes promenades, je me contenterai de souligner comment le dispositif global des *Rêveries du promeneur solitaire* fait écho à l'un des dispositifs partiels qui structurent l'entreprise de Rousseau de la *Sixième* à la *Neuvième promenade* : celui du *spectacle pur*, c'est-à-dire épuré de ce qui contamine le regard du spectateur en en faisant la dupe des illusions de l'amour-propre, tant dans le spectacle de la nature que dans celui du contentement ou de la souffrance de nos semblables. L'élaboration du dispositif du spectacle renvoie évidemment à la possibilité de contourner la critique de la « pitié » stérile élaborée dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* et dans le quatrième livre d'*Émile*. Il est porté par la fiction de pensée de l'anneau de Gygès mobilisée dans la *Sixième promenade*, dont le dispositif continue de travailler dans les *Huitième* et *Neuvième promenades*, sous la forme de l'exigence d'invisibilité qui est posée comme la condition de possibilité de l'approfondissement de l'être « moral » du promeneur.

La *Sixième* et la *Neuvième promenades* présentent deux autres variantes du « connais-toi toi-même » rousseauiste. On se souviendra que le *Discours sur l'origine de l'inégalité* reconnaissait à l'amour de soi et à la pitié le statut de *principes* et faisait de la pitié une disposition pré-morale originaire, qui permettait de rendre compte de la formation de nos sentiments moraux dans l'état de société. Le livre IV d'*Émile* retire à la pitié le statut de principe pour en faire une conséquence de l'amour de soi, qui suppose l'identification à nos semblables par le truchement de l'imagination. Lorsque la sensibilité de l'adolescent devient active, et donc morale, et que ses sentiments s'étendent sur les autres êtres semblables à lui, la pitié est la première

⁴¹ *Septième Promenade*, I, p. 1066.

⁴² *Id.*

⁴³ Marcel Raymond distingue les rêveries *par excès*, qui sont des extases expansives de l'imagination du rêveur, qui s'identifie avec un tout qui le dépasse, des rêveries *par défaut*, qui reposent sur une activité d'esprit minimale dans la relation à un objet qui ne sert que d'occasion au processus de la rêverie (voir RAYMOND (M.), *Jean-Jacques Rousseau. La quête de soi et la rêverie*, Paris, José Corti, 1962, p. 178-183). Pour rendre compte de la même tension dans la pensée de Rousseau, Arnaud Tripet (« Rêverie », in *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, sous la direction de TROUSSON (R.), EIGELDINGER (F.), Paris, Champion, 2006, p. 804-807) oppose les rêveries de l'âme expansive (fabulatrices ou méditatives) aux rêveries *sans objet déterminé*, soutenues par le « pur sentiment de l'existence ». Jean-François Perrin (*op. cit.*, p. 179) reconnaît une rêverie méditative, liée à une projection de l'esprit sur la nature, et une rêverie contemplative, qui nourrit en nous le plaisir d'exister sans donner de l'exercice à nos facultés » (*Rousseau juge de Jean-Jacques*, Deuxième dialogue, I, p. 806). Pour ne pas allonger infiniment cette liste, on ajoutera seulement Henri Gouhier (*Les méditations métaphysiques de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Vrin, 1984, p. 103-104), qui distingue dans les différentes versions des rêveries rousseauistes des extases cosmiques et des extases égotistes. La rêverie contemplative, sans objet, par défaut ou égotiste trouve son paradigme dans le récit de la rêverie induite par le mouvement de l'eau sur les rives du Lac de Bièvre, dans l'île de Saint-Pierre (*Cinquième Promenade*, I, p. 1045-1049). Il n'est pas inutile de rappeler que l'extension de l'expérience de la rêverie a changé de sens chez Rousseau, entre les *Dialogues* et les *Rêveries* : ce qui devient l'exemple par excellence de la rêverie dans la *Cinquième Promenade* était considéré dans le *Deuxième dialogue* comme un « délassement » de la rêverie – c'est-à-dire de la rêverie *expansive* ou méditative –, qui « épuise et fatigue à la longue » (I, p. 816).

passion qu'il convient de diriger correctement si l'on veut qu'il puisse entrer dans une relation proprement morale à autrui. Mais la particularité de la genèse rousseauiste des sentiments moraux à partir de l'expansion de l'amour de soi est de reconnaître que dès lors que notre sensibilité est déviée vers autrui, notre amour de soi commence à se changer en amour-propre : même les sentiments bienveillants portent la trace plus ou moins discrète d'une préférence pour soi-même. Dans un premier temps, donc, le passage au stade moral requiert le développement de la capacité à se représenter les affections de nos semblables par le biais de l'imagination identificatrice. Sans abandonner la revendication légitime de l'amour de soi, et plutôt dans l'expansion de celle-ci, selon Rousseau, l'individu doit pouvoir se représenter l'autre comme un autre être humain, comme une autre sensibilité. On peut suivre ici l'interprétation d'André Charrak, qui montre bien que la moralité, pour Rousseau, tient dans un renversement de la tendance spontanée de l'amour de soi : être « moral », ce n'est pas juger uniquement la manière dont les actions des autres se rapportent à moi (à mon intérêt), c'est plutôt être en mesure d'estimer « mes actions par rapport à autrui »⁴⁴. On se souviendra que la grande idée de Rousseau, dans ce passage, est que la commisération est la base de la moralité et qu'elle repose sur un principe d'identification imaginaire. Cette identification dépasse le simple point de vue de la contagion des passions développé, par exemple, par Malebranche dans le Livre II de la *Recherche de la vérité*. En fait, dans la généalogie empiriste des facultés humaines que produit l'*Émile*, ce n'est que dans la relation morale que l'imagination trouve son véritable objet⁴⁵. Si dans un premier temps elle étend nos sentiments sur la joie ou la souffrance d'autres êtres sensibles, en interprétant les modifications sensibles comme des signes de leurs affections morales, elle ne devient véritablement *morale* qu'en prenant pour objet *l'imagination de l'autre* : l'objet véritable de la pitié est la douleur d'un être sensible *comme moi*, i.e. qui possède comme moi la capacité à augmenter sa douleur en l'imaginant⁴⁶. Comme toujours chez Rousseau, cette sensibilité morale peut être plus ou moins obscurcie ou infléchie par l'amour-propre.

Le détour que je viens de proposer permettra peut-être de comprendre pourquoi Rousseau semble soutenir que l'état de *déliasion* dans lequel il se trouve, et dans lequel il souhaite se maintenir, n'abolit pas le sentiment moral. C'est plutôt l'emprisonnement des rapports humains dans les liens tissés par l'amour-propre qui vient faire obstacle à l'expression de ce sentiment. Les hommes, dit Rousseau, ne lui sont devenus indifférents « qu'en ce qui se rapporte à lui ; car leurs rapports entre eux peuvent encore l'intéresser et l'émouvoir comme les personnages d'un drame qu'il verrait représenter »⁴⁷. Son être moral n'est pas anéanti par la conversion qu'il tente d'opérer de son amour-propre en amour de lui-même, la justice ne lui est pas devenue indifférente. Devenue « spectacle », la vie des hommes est l'occasion pour Rousseau de manifester ses intentions pures et sa moralité inentamée, telle que l'ordre de la « nature » la rend possible. L'amour-propre garde une force d'inertie, mais il est pour ainsi dire neutralisé dès lors qu'on se trouve « hors rapports » avec les individus réels.

Se référant au Livre II de la *République*, Rousseau avance que s'il avait disposé de l'anneau de Gygès, s'il avait pu rester invisible, libre et isolé, il n'aurait fait que du bien. « Si j'avais été invisible et tout-puissant comme Dieu, j'aurais été bienfaisant et bon comme lui », dit R. Son seul désir aurait été de voir « tous les cœurs contents », sa seule passion aurait été de concourir au bonheur public. La fiction d'invisibilité permet ici de comprendre que pour Rousseau, c'est la scission entre l'être et le paraître qui est instaurée par l'amour-propre qui pervertit et inverse le pouvoir des signes affectifs. Et Rousseau semble suggérer que le fait d'être dégagé de ces liens de dépendance rétablirait la capacité du spectateur de lire correctement les signes. Mais puisque « les hommes s'obstinent à le voir différent qu'il n'est »⁴⁸, il est contraint de les fuir plutôt que « de s'éclipser au milieu d'eux »⁴⁹. On comprend alors pourquoi Jean-Jacques pouvait se présenter comme « le plus sociable et le plus aimant des hommes ». Il n'a jamais pu être vertueux

⁴⁴ CHARRAK (A.), *Rousseau. De l'empirisme à l'expérience*, Paris, Vrin, 2013, p. 44.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁷ *Sixième promenade*, I, p. 1057.

⁴⁸ I, p. 1058.

⁴⁹ *Id.*

à cause d'une certaine faiblesse de sa volonté qui n'arrivait pas à agir sous la contrainte, mais personne n'a aimé la vertu plus que lui⁵⁰.

Mais la posture de *spectateur pur* que rend ici possible la fiction d'invisibilité n'entre-t-elle pas en contradiction avec la critique du théâtre qu'élabore Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert* ? Au moment même de s'attaquer à la perversité du dispositif théâtral en soulignant qu'il repose sur une illusion de l'amour-propre qui nous permet de nous complaire dans une « pitié stérile », qui est « sans mélange d'inquiétudes pour nous-mêmes »⁵¹, Rousseau rappelle à son lecteur que l'homme est né bon et que la source des distinctions morales, de notre intérêt pour le bien et de notre aversion pour le mal, doit être cherchée en nous-mêmes et non pas dans les pièces de théâtre. « L'amour du beau moral, dit Rousseau, est un sentiment aussi naturel au cœur humain que l'amour de soi-même »⁵². Quel que soit le degré de perfection de la comédie, en y entrant nous sommes déjà convaincus de tout ce qu'on y prouve. Rousseau précise alors que le cœur humain « est toujours droit sur ce qui ne se rapporte pas personnellement à lui »⁵³, et que s'y nous étions *purement spectateurs*, nous prendrions toujours immédiatement le parti de la justice. C'est lorsque notre intérêt s'y mêle que « nos sentiments se corrompent ; et c'est alors seulement que nous préférons le mal qui nous est utile au bien que nous fait aimer la nature »⁵⁴. Ce que veut montrer Rousseau, c'est qu'au théâtre, *nous ne sommes pas de purs spectateurs*. Ce « spectateur pur », c'est sans doute ce que Rousseau voudra redevenir dans la *Sixième* et la *Neuvième Promenades*. Mais au contraire, le spectacle théâtral est un dispositif qui nous place dans une attitude analogue à celle du méchant, « qui tire un double avantage, de son injustice et de la probité d'autrui »⁵⁵. Ce que le méchant va chercher au spectacle, c'est exactement ce qu'il souhaiterait trouver partout dans la société : « des leçons de vertu pour le public dont il s'excepte, et des gens immolant tout à leur devoir, tandis qu'on n'exige rien de lui »⁵⁶. Il aime, autrement dit, la vertu dans les autres, pourvu qu'il n'ait rien à payer en retour. Or, et c'est là l'argument audacieux de Rousseau, c'est dans cette posture que nous place le dispositif théâtral, en nous faisant aimer une vertu qu'on se dispensera de pratiquer. Tout plaisir théâtral – en fait, tout plaisir tragique – repose sur une « démission », sur une « pitié stérilisée ». Cette pitié tragique est présentée par Rousseau comme « une émotion passagère et vaine, qui ne dure pas plus que l'illusion qui l'a produite ; [...] une pitié stérile, qui se repaît de quelques larmes, et n'a jamais produit le moindre acte d'humanité »⁵⁷. Le caractère passager de cette passion montre qu'on a affaire à une passion incomplète, coupée de sa dimension conative, sans prolongement dans un « acte d'humanité ». Bref, le véritable spectateur est celui qui peut se changer en acteur moral. L'inefficacité de cette pitié inactive se montre encore dans le fait qu'elle est compatible non seulement avec la méchanceté, mais même avec la cruauté, comme le montrent les exemples de ces tyrans anciens qui pleuraient au théâtre en voyant les abominations qu'ils produisaient tous les jours sans fléchir⁵⁸.

Rousseau insiste sur le fait que le plaisir tragique ne vient pas tant de la distance fictionnelle elle-même que de l'illusion sur soi-même qui est impliquée dans le dispositif théâtral. Les « larmes » théâtrales s'expliquent par une auto-illusion de l'amour-propre, qui est l'image du rapport moral dans la société : je crois pleurer au spectacle de la vertu (celle des autres) et y participer (ressentir en moi l'excitation de la disposition pitoyable), mais je m'en excepte par là même. Rousseau répète à plusieurs reprises que l'on pleure à des « fictions » ou des « malheurs imaginaires »⁵⁹, mais ses explications laissent toujours entendre que ce ne sont pas les « fictions » en elles-mêmes qui sont en cause, mais le dispositif de la représentation théâtrale : « plus je réfléchis, dit-il, et plus je trouve que tout ce qu'on met en représentation au théâtre, on

⁵⁰ Voir par exemple les *Dialogues*, I, p. 823.

⁵¹ *Lettre à d'Alembert*, V, p. 22 et 23.

⁵² V, p. 22.

⁵³ *Id.*

⁵⁴ *Id.*

⁵⁵ *Id.*

⁵⁶ V, p. 23.

⁵⁷ *Id.*

⁵⁸ Cf. ce qu'affirme la *Lettre à Philopolis* : « La pitié est un sentiment si délicieux qu'il n'est pas étonnant qu'on cherche à l'éprouver » (III, p. 236).

⁵⁹ V, p. 24.

ne l'approche pas de nous, on l'en éloigne »⁶⁰. Cet « éloignement » est placé à l'enseigne d'un paradoxe, puisqu'il est compatible avec l'identification affective du spectateur. C'est que la proximité théâtrale est une illusion : tout comme les spectateurs s'isolent en croyant s'assembler, ils s'éloignent en croyant s'approcher : le théâtre a « sa morale à part », et la vertu devient un « jeu de théâtre » (24), relégué à jamais sur la scène. Si « le cœur s'attendrit plus volontiers à des maux feints qu'à des maux véritables »⁶¹, c'est parce que dans ce cas, comme on l'a remarqué plus haut, les émotions « sont pures et sans mélange d'inquiétude pour nous-mêmes »⁶². Rousseau ne nie pas l'émotion théâtrale, il conteste la réalité de cette émotion, c'est-à-dire sa capacité à se prolonger en action. Mais cette « exception pour soi » n'est pas tout à fait le dernier mot de l'affaire. On lit dans l'*Essai sur l'origine des langues* que « l'invention du théâtre est admirable pour enorgueillir notre amour-propre de toutes les vertus que nous n'avons point »⁶³. La pitié théâtrale est plus qu'une simple démission intérieure, elle consiste, pour le spectateur, à mettre en avant le spectacle de sa propre vertu pour lui-même.

Quand un homme est allé admirer de belles actions dans des fables, et pleurer des malheurs imaginaires, qu'a-t-on encore à exiger de lui ? N'est-il pas content de lui-même ? *Ne s'applaudit-il pas de sa belle âme ? Ne s'est-il pas acquitté de tout ce qu'il doit à la vertu par l'hommage qu'il vient de lui rendre ? Que voudrait-on qu'il fit de plus ? Qu'il la pratiquât lui-même ? Il n'a point de rôle à jouer : il n'est pas comédien*⁶⁴.

En fait, il a déjà joué son rôle dans sa propre pièce. C'est de semblables illusions de l'amour-propre que le modèle du spectateur pur, mobilisé dans les *Rêveries du promeneur solitaire*, entend se prémunir.

À la fin de la *Sixième promenade*, Rousseau préfère jeter l'anneau de Gygès avant qu'il ne lui fasse faire une sottise – la « pureté » de ses intentions morales n'allant pas jusqu'à le mettre à l'abri de la tentation du voyeurisme. Mais la fiction d'invisibilité continue de gouverner la *Neuvième promenade*, consacrée entre autres à la participation au contentement et à la douleur d'autrui. Rousseau remarque que si le bonheur, comme état permanent, est une chimère dans cette vie, le contentement est en revanche bien réel et que le spectacle des cœurs contents est celui qui l'a le plus contenté lui-même. Il émet l'hypothèse, qui sera réfutée dans la suite, que ce phénomène est une « suite naturelle du pouvoir des sensations sur [s]es sentiments internes »⁶⁵. Il semble y avoir une sémiotique naturelle du contentement, dont les « signes » se peignent sur le corps, « dans les yeux, dans le maintien, dans l'accent, dans la démarche »⁶⁶. Le contentement semble se communiquer immédiatement au spectateur, par une sorte de contagion ou de réverbération spontanée, comme dans l'espace de la fête où cette communication est réciproque. On connaît le passage célèbre où Rousseau raconte comment, lors d'un dimanche à la campagne, il a pris plaisir à régaler une vingtaine de jeunes filles en payant un marchand d'oublies – une pâtisserie – qui faisait tirer des lots par une espèce de loterie. Rousseau arrange la scène en coulisse pour éprouver le plaisir « désintéressé » de ressentir la joie candide des jeunes filles. L'épisode est prolongé par une autre occasion où il se permet d'être l'auteur et le metteur en scène des plaisirs de quelques jeunes garçons. Rousseau file ici les métaphores du théâtre et du spectacle : les jeunes garçons désargentés regardent un lot de pommes qu'une jeune vendeuse refuse de leur laisser. « Cette comédie m'amusa longtemps, j'en fis enfin le dénouement en payant les pommes à la petite fille et les lui faisant distribuer aux petits garçons »⁶⁷. Et Rousseau ajoute qu'il assista alors à :

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ Il s'agirait d'une citation de Diogène Laërce, *Vie d'Aristippe*, § 90.

⁶² V, p. 23.

⁶³ *Essai sur l'origine des langues*, § 1, V, p. 378.

⁶⁴ *Lettre à d'Alembert*, V, p. 23-24.

⁶⁵ *Neuvième promenade*, I, p. 1085.

⁶⁶ *Id.*

⁶⁷ *Ibid.*, I, p. 1092.

[l'un] des plus doux spectacles qui puissent flatter un cœur d'homme, celui de voir la joie unie avec l'innocence de l'âge se répandre tout autour de moi, car les spectateurs même en la voyant la partagerent, et moi qui partageais à si bon marché cette joie j'avais de plus celle de sentir qu'elle était mon ouvrage⁶⁸.

Le spectacle devient fête dans la complète transparence des signes affectifs. Rousseau est à la fois le spectateur, l'auteur et le metteur en scène de cette pièce, qui révèle encore une fois la bonté de son naturel, dès lors qu'il n'est pas gâté par la méchanceté et la méfiance que lui témoignent ses contemporains. Son être moral, sa sympathie et sa pitié restent inaltérés dans sa solitude et dans l'abstention d'agir qui s'accorde avec son tempérament et avec sa situation. Lui qui, exposé aux signes de la haine, devient immédiatement le « jouet » des hommes, la « marionnette » forcée de se soumettre à leur « machination », reprend le contrôle du jeu l'espace d'un instant, pour jouir du spectacle pur qu'il est capable d'ordonner.

Et pourtant, une réflexion supplémentaire lui révèle que la volupté ressentie « consistait moins dans un sentiment de bienfaisance que dans le plaisir de voir des visages contents »⁶⁹. Le contraste avec certaines joies malignes qu'il a pu constater chez les riches, qui faisaient reposer leurs plaisirs sur le mépris et la moquerie cruelle, permet à Rousseau de pousser plus loin la réflexion et de remettre en question cette sémiotique spontanée de la contagion affective. Le contentement que nous prenons au contentement des autres est un plaisir de sensation qui s'explique par une cause morale. Le modèle d'explication est ici le plaisir musical, qui n'atteint son but que lorsqu'il est compris comme plaisir moral expressif de la mélodie et non comme le simple effet de l'harmonie sur les sens. Les signes de la joie maligne sont presque identiques à ceux de la joie innocente, mais seule la seconde flatte le cœur de Rousseau, alors que la première l'afflige. Rousseau invisible avoue continuer à sentir « du plaisir à vivre au milieu des hommes tant que [s]on visage leur est inconnu »⁷⁰.

Le lecteur des *Rêveries* est placé dans une position inusitée, qui le transforme en spectateur forcé d'assister à la pièce mise en scène par Rousseau, c'est-à-dire justement celle d'un Rousseau s'observant et faisant la preuve de la bonté de sa sensibilité morale, débarrassée, dans le spectacle pur des actions morales et des sentiments des autres, de la contamination de l'amour-propre. Le dispositif rhétorique et fictionnel global des *Rêveries* conduit à une mise en abîme, par laquelle Rousseau met en scène et contemple tout à la fois le spectacle du lecteur qui se croit lui-même absent. Il ne s'agit plus, pour le lecteur, de juger du caractère et des actions de Jean-Jacques sur la base des « faits » qui lui sont révélés sans aucune censure supposée, comme le demandaient les *Confessions*, mais de se retrouver engagé à son insu dans la pièce qu'orchestre Rousseau, comme regardeur regardé ; et ce spectateur est d'autant plus immergé dans le spectacle qu'il se croit lui-même « invisible », ou à tout le moins « hors champ ». Non, Jean-Jacques n'a peut-être pas jeté l'anneau de Gygès.

Il faudrait néanmoins pouvoir poser en guise de conclusion une question : peut-on résorber ce « paradoxe » du spectateur en même temps exclu et forcé de voir et de prendre part ? Et qu'en est-il de celui d'une philosophie « pour soi-même », mais adressée néanmoins à autrui – fût-ce à titre « d'exemple », à la manière de Descartes dans le *Discours de la méthode* ? Faut-il prendre Rousseau au mot lorsqu'il prétend être l'unique destinataire de ses *Rêveries*, dont la relecture est destinée à faire ses délices futures ? Sinon, à qui Rousseau s'adresse-t-il ? Au « lecteur idéal », cet homme que Rousseau-Diogène dit avoir cherché à la lumière de sa lanterne, en renonçant à le trouver⁷¹ ? Aux quelques élus voués à la génialité auxquels était dédié le premier ouvrage de Rousseau, le *Discours sur les sciences et les arts*, du moins si l'on prend au sérieux la gravure frontispice inspirée de Plutarque⁷² ? À un lecteur entièrement indéterminé, à qui Rousseau aurait pu vouloir dire, à l'instar d'Hugo, qui lui fait écho quelques décennies plus tard : « Est-ce donc la vie d'un homme ? Oui, et la vie des autres aussi. [...] Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y. [...] Hélas,

⁶⁸ *Ibid.*, I, p. 1093.

⁶⁹ *Id.*

⁷⁰ *Ibid.*, I, p. 1095.

⁷¹ *Huitième promenade*, p. 1077 : « Cherchons, je trouverai peut-être enfin un homme, si je le trouve ils sont confondus. J'ai cherché vainement, je ne l'ai point trouvé ».

⁷² Pour cette interprétation, voir MEIER (H.), *op. cit.*, p. 3-8.

quand je parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui croit que je ne suis pas toi ! »⁷³

⁷³ HUGO (V.), *Les Contemplations*, Préface [1856], Paris, Gallimard (« Folio »), 2010, p. 8.