DU MÊME AUTEUR

AUX MÊMES ÉDITIONS

Je est un autre
coll. «Poétique», 1980

Moi aussi
coll. «Poétique», 1986

Le Moi des demoiselles
coll. «La couleur des idées», 1993

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

L'autobiographie en France
Armand Colin, 1971

Exercices d'ambiguïté
Lectures de *Si le grain ne meurt*
Lettres Modernes, 1974

Lire Leiris.
Autobiographie en langage
Klincksieck, 1975

La mémoire et l'oblique
Georges Perec autobiographe
POL, 1991

en collaboration

Xavier-Édouard Lejeune, Calicot
enquête de Michel et Philippe Lejeune
Éd. Montalba (diffusion *Payot*), *1984*

«Cher cahier...»
Témoignages sur le journal personnel
Gallimard, 1989

PHILIPPE LEJEUNE

LE PACTE AUTOBIOGRAPHIQUE

Ana Cameira
Barelho
juin 2007

ÉDITIONS DU SEUIL
27, rue Jacob, Paris VIe

La punition des enfants, lecture d'un aveu de Rousseau

LE REFUS DE LIRE

En racontant l'épisode de la fessée donnée par Mlle Lambercier [1], Rousseau fait « le premier pas et le plus pénible dans le labyrinthe obscur et fangeux de (ses) confessions » (p. 18). C'est le pas le plus célèbre : mais peut-être aussi le pas le plus méconnu, le texte le moins lu. L'incongruité bloque toute réflexion. Le lecteur se sent tenu de réagir rapidement, il n'a pas le temps de lire. Aussi ce qui domine est-il la réaction d'humeur, qui masque le refus de lire.

Les réactions des premiers lecteurs de 1782 marquent toutes une totale incompréhension, aussi bien chez les partisans de Rousseau que chez ses adversaires. Ces derniers s'étonnent qu'il ait prétendu intéresser le public par tant de « niaiseries puériles », tant de détails sans intérêt, qui « impatientent » le lecteur [2]; certains isolent au milieu de ces bagatelles insignifiantes la fessée, pour en signaler le scandale en ironisant. Ainsi le critique de *l'Année littéraire*, qui trouve tous les détails du premier livre « très ordinaires », mais... :

> ce qui n'est pas commun assurément, ce qu'on peut remarquer comme rare, extraordinaire, *unique*, c'est l'explication curieuse et détaillée des sensations qu'il éprouva lorsque le châtiment des enfants lui fut infligé par la main de Mlle Lambercier, sœur de son maître de pension; si le trop sincère Jean-Jacques n'avait aucun respect pour la pudeur, s'il ne craignait point de blesser la délicatesse de ses lecteurs, par des idées aussi étranges, il devait du moins redouter la honte et le mépris que le monde attache à des goûts bizarres qui annoncent une organisation vicieuse; cet aveu d'une faiblesse

1. Pour l'étude des textes des *Confessions*, les références des citations renvoient au tome I des *Œuvres* de Rousseau dans l'édition de la Pléiade, 1959.
2. Cf. pour cette réaction La Harpe, *Correspondance littéraire*, 1801, t. III, p. 373 (lettre CLXVIII); le *Journal des gens du monde*, 1782, t. I, p. 107.

> involontaire, mais extravagante, fait au public sans nécessité, sans aucun fruit, doit étonner les uns, faire rougir les autres, fournir au plus grand nombre une source intarissable de mauvaises plaisanteries, et imprimer à la mémoire de Rousseau un ridicule ineffaçable [1].

Du moins ce critique a-t-il été sensible à la longueur et à la bizarrerie de cet aveu, plus perspicace en cela que les partisans de Rousseau : ainsi le critique du *Journal de Monsieur*, classe la fessée parmi les puérilités inintéressantes, et soupçonne Mlle Lambercier d'avoir « adouci la rigueur » du châtiment; Ginguené, lui, ne retient, de tout l'épisode, que le conseil pédagogique [2].

Le XIXe siècle a jeté un voile pudique sur cet épisode. Ce sont les sexologues qui ont levé ce voile : Kraft-Ebing le premier qui, en analysant la perversion qu'il baptisa, d'après Sacher Masoch, du nom de « masochisme », la fit également parrainer par Rousseau [3]. Mais sa lecture du texte de Rousseau reste superficielle (il reproche à Rousseau de n'avoir pas saisi la dimension symbolique du masochisme...), et ses propres explications de l'origine du masochisme par l'hérédité sont contestables. A partir de Kraft-Ebing, la fessée de Mlle Lambercier devient un cliché, une idée reçue. Elle apparaît dans presque toutes les études sexologiques ou psychanalytiques traitant du masochisme, soit sous la forme d'une référence rapide et schématique [4], soit au contraire sous la forme d'une citation démesurée du texte de Rousseau,

1. *L'Année littéraire*, 1782, t. IV, p. 155-156; sur cette réaction de dégoût, voir aussi la lettre de Mme de Boufflers à Gustave III, du 1er mai 1782; sur l'attention privilégiée accordée à la fessée, voir la manière dont Bachaumont la transforme en une « anecdote curieuse » dans ses *Mémoires secrets* (t. XX, p. 272).

2. *Journal de Monsieur*, 1782, t. II, p. 368; Ginguené, *Lettres sur les « Confessions » de Rousseau*, 1791, p. 21.

3. Kraft-Ebing, *Psychopathia sexualis* (1869), Paris, G. Carré, 1895; le cas Rousseau est analysé p. 156-159; p. 195, Kraft-Ebing reproche à Rousseau une interprétation associationniste de son cas qui est en réalité celle de A. Binet (cf. p. 51, n. 1); quant à l'origine du masochisme, on sait que Kraft-Ebing l'attribue à l'hérédité, — ce serait « un signe de dégénérescence fonctionnelle » (p. 191).

4. Ainsi chez Charles Féré, médecin de Bicêtre, dans *l'Instinct sexuel*, Alcan, 1899, p. 138 (manuel de sexologie répressive très représentatif de la première orientation des études sexologiques); chez Freud également, le cas Rousseau est évoqué sommairement sous forme de cliché dans les *Trois Essais sur la théorie de la sexualité* (éd. Gallimard, coll. « Idées », 1962, p. 90). De Freud, sur le problème du masochisme, voir « On bat un enfant » (1919; traduit dans la *Revue française de psychanalyse* en 1933) et « Le problème économique du masochisme » (1924; traduit dans la *Revue française de psychanalyse* en 1928). Rousseau n'est évoqué dans aucune de ces deux études, la première portant d'ailleurs sur les *fantasmes* de fustigation.

qui dispense l'auteur de tout commentaire développé [1]. Dans les deux cas, le résultat est le même : le texte n'est pas lu, et l'affaire est classée.

Quant aux réactions des critiques modernes, elles éludent en général la lecture du texte. Ou bien on fait des pirouettes, comme Cocteau :

> Le postérieur de Jean-Jacques est-il le soleil de Freud qui se lève? J'y distingue plutôt le clair de lune romantique. Se croire malade parce qu'on garde le souvenir d'une fessée charmante est encore une preuve de candeur [2].

Ou bien, comme J. Guéhenno, après avoir résumé le texte de manière caricaturale, on affiche une incrédulité totale; on écoute les aveux de Jean-Jacques avec une indulgence larmoyante, ce seraient des élucubrations invraisemblables, destinées à cacher la pauvreté de sa vie sexuelle :

> Pauvre vieil homme! Quelle manie de s'accuser, mais aussi quelle habileté à le faire. Ce n'est qu'un vieil homme qui parle, aux médiocres amours, et qui regrette et qui explique, comme il peut, leur médiocrité et sa timidité à entreprendre [3].

J. Guéhenno se bouche les oreilles pour ne pas entendre ce que dit Rousseau : ce n'est même pas un « contresens », c'est un refus délibéré d'écouter. On pourrait croire la critique universitaire moderne moins pudibonde, et, en tout cas, plus attentive à la lettre du texte. Il n'en est rien. Les deux « sommes » rousseauistes de P. Burgelin et de J. Starobinski sont très discrètes sur cet épisode. Pierre Burgelin expédie ainsi ce passage :

1. La technique de la longue citation dispensant de toute analyse sérieuse du texte a été employée par exemple par : A. Binet, « Le fétichisme dans l'amour », in *Revue philosophique*, 1887, t. XXIV, p. 252-256; René Laforgue, *Psychopathologie de l'échec*, Cahiers du Sud, Marseille, 1941, p. 158 s.; S. Nacht, *Le Masochisme*, éd. Payot, 1965, p. 37-39. Paul Jury, dans « La fessée de Jean-Jacques Rousseau », *Psyché*, II, février 1947, p. 159-182, consacre une analyse plus longue au passage, en développant le diagnostic de Laforgue. Mais il ne *lit* pas le texte, il étudie un « cas ». Il semble d'ailleurs avoir lu distraitement le livre I des *Confessions* (erreurs de fait).

2. *Tableau de la Littérature française*, préface d'André Gide, éd. Gallimard, 1939, p. 294. Plus loin, p. 316, Cocteau dira d'ailleurs le contraire, affirmant que « la fessée de Mlle Lambercier correspond chez lui à quelque chose de profond »...

3. J. Guéhenno, *Jean-Jacques, en marge des « Confessions »*, éd. Grasset, 1948, t. I, p. 29.

> Pour être complet, il faudrait ajouter l'élément de mystère que la correction de Mlle Lambercier lui a révélé. Simple accident personnel, pense-t-il d'ailleurs, d'où il ne tire qu'une leçon de prudence à placer dans une *Morale sensitive*[1].

Quant à Jean Starobinski, il a choisi de construire toute sa fondamentale analyse du « projet » de Rousseau à partir de l'épisode du peigne cassé, sans tenir compte du fait que cet épisode était explicitement lié par Rousseau à celui de la fessée [2].

Ce qui est frappant dans la plupart des lectures de l'épisode, c'est que leurs auteurs croient pouvoir *résumer* un texte de cinq pages en cinq lignes : et ils ne commencent à raisonner qu'à partir de ces cinq lignes, où il ne reste en général presque rien de Rousseau. Je prendrai le parti inverse d'essayer de lire mot à mot la première de ces pages, quitte à écrire vingt pages, pour comprendre ce qui essaie de se dire à travers cet aveu.

AVOUER A QUI?

Un lecteur moderne est frappé par la longueur du texte de Rousseau, mais surtout par sa complexité : extraordinaire architecture de tons (désignant une conduite très complexe), lenteur de la transition, de l'articulation avec les développements précédents; cheminement très sophistiqué du raisonnement qui mène au récit de la première fessée; dédoublement de l'épisode de la fessée, suivi d'un premier aperçu des conséquences; puis retour en arrière, vers un second ordre de causes (l'éducation puritaine), dont on devine soudain qu'il est peut-être cause première de la fessée elle-même; et développement, cette fois plus nourri et plus subtil, des conséquences, s'épanouissant en une sorte de provocation lyrique. Et brusquement, l'aveu se retournant sur lui-même, désignant sa propre impossibilité. A grands traits, voilà la première impression. Comme dans les passages les plus réussis des *Confessions*, le lecteur est séduit par la mobilité du ton. Jamais Rousseau ne « s'installe » dans un ton, jamais il ne tient la note. Il ne s'agit pas de « bigarrure » gratuite. Dans le préambule du manuscrit de

1. P. Burgelin, *La Philosophie de l'existence de Jean-Jacques Rousseau*, PUF, 1952, p. 374.

2. Dans *Jean-Jacques Rousseau, la Transparence et l'Obstacle* (éd. Gallimard, 1971), Jean Starobinski donne valeur d'archétype à l'épisode du peigne cassé (p. 18), l'épisode de la fessée n'apparaissant qu'incidemment, et dans une formule qui oppose les deux épisodes; l'épisode de la fessée est utilisé dans la suite du livre, p. 161, à propos du masochisme moral, p. 204-208, à propos de l'exhibitionnisme, et de l'articulation du ruban de Marion et de l'exhibitionnisme à Turin.

Neuchâtel, Rousseau explique que son style fait partie de son histoire, et qu'il peindra ainsi *doublement* l'état de son âme : mais ce n'est pas en superposant deux états chronologiquement et affectivement séparés : ce doublement ne peut se comprendre que comme une conduite de répétition. Il n'y a pas un présent qui parle *du* passé : mais un passé qui parle *dans* le présent. Ou qui *essaie* de parler. Quand on laisse flotter son attention, le jeu des tons, dans sa mobilité même, apparaît comme un projet stratégique très cohérent : ces esquives, ces ruses, ces détentes humoristiques, ces épanouissements lyriques, ces crispations orgueilleuses, ces retraits dessinent sans doute, au niveau apparent, une sorte de carte en relief des interdits, des obstacles intériorisés; en creux, l'unique force du désir, qui cherche une issue, qui veut retrouver la parole.

En effet, dans des aveux comme ceux de la fessée ou du ruban de Marion, il faut distinguer deux niveaux d'énonciation et d'écoute du discours, le premier masquant le second: à la surface, tout à fait explicite, s'étalant presque impudiquement, le système de la faute et de la culpabilité, système moral, avec ses dédales de distinguo, de justifications, sa mauvaise foi; tout renvoie le lecteur à l'univers juridique du « procès », à l'univers moral de la « confession » : même si nous transposons en termes de fantasmes, il reste que c'est la culpabilité qui s'exhibe; dessous, ou plutôt *à travers* ce discours de la faute, on peut lire, tantôt explicite, tantôt voilé, le langage de l'amour, de la demande d'amour. Procès, confession, laissent entendre qu'il s'agit du rapport de Rousseau à tous les autres; l'emploi du discours autobiographique public confirme cette idée; mais le langage de l'amour ne s'adresse qu'à un seul être, à l'autre, et désire restaurer, au-delà de toutes les médiations, une relation duelle irrémédiablement perdue. Et si le système de la faute masque la demande d'amour pour pouvoir l'exprimer, n'est-ce pas que la faute première serait l'amour?

Entre l'aveu et la chose avouée, le rapport n'est pas celui d'un discours à son contenu, d'une action à un objet; l'aveu est une tentative de renversement d'une seule et même conduite : et, le plus souvent, la « faute » (pour employer le vocabulaire moral) ou le « manque », que l'aveu doit effacer *maintenant*, c'est l'absence d'aveu *alors*, et non la chose à avouer. Tout se passe comme si le verbe avouer devait s'employer de manière intransitive. Et comme si le contenu de l'aveu masquait sa destination. Quel lecteur ne s'est senti gêné de lire des aveux comme celui de la fessée, parce qu'il percevait obscurément qu'il était là — lui, lecteur d'autobiographie, dont la présence est inscrite dans le texte même — à la place de quelqu'un d'autre, qu'il recevait, par substitution, une déclaration d'amour? Les aveux auto-

biographiques sont des sortes de « lettre à Rodrigue », que tout le monde lit sauf le destinataire. Ou plutôt : qui se donnent à lire à tout le monde faute de pouvoir jamais trouver leur vrai destinataire.

Il y a en effet un modèle de l'aveu idéal pour Rousseau : c'est l'aveu *contemporain* de la faute, qui efface non la faute (cela est secondaire), mais la rupture de communication. Ainsi l'incident de la « rue des moineaux » (*Confessions*, livre VIII), qui servit à Rousseau pour écrire l'épisode où Saint-Preux avoue à Julie la débauche à laquelle il s'est laissé entraîner (*La Nouvelle Héloïse*, IIe partie, lettre 26). Dans les *Confessions*, Rousseau dit : « J'en allégeai le poids par ma franche et prompte confession » (p. 355); et le pardon de Thérèse lui permet de sentir « la bonté du cœur de (sa) Thérèse ». Dans *la Nouvelle Héloïse*, la technique du roman par lettres permet, après l'aveu, de faire entendre la voix qui pardonne, et qui aime. Tout aveu est à la recherche de cette voix. Aussi l'aveu *différé* s'expose-t-il à tomber dans le silence. Dans les aveux *écrits* des *Confessions* on lit d'abord ce silence, l'appel de la seconde personne, et son absence. Peut-être d'ailleurs cette absence, qui empêche l'aveu de jamais remplir sa fonction, est-elle cela même qui a rendu possible le franchissement des résistances. On ne trouve la force de rouvrir cette porte murée, que si l'on sent qu'il n'y a plus personne qui attende derrière. L'obstacle intérieur ne se lève qu'à partir du moment où un obstacle extérieur remplit sa fonction. On ne retrouve la parole que lorsque l'écoute de l'autre a disparu. On fait alors le geste de rétablir la communication, avec l'amère liberté du « trop tard ». Et cette parole, qui vous est restée en travers de la gorge toute la vie, on en mime une délivrance, qui, vaine, sera toujours à recommencer, faute d'atteindre l'autre.

Qui est cet « autre »? Nul lecteur, contemporain ou à venir; mais, semble-t-il, la personne même envers laquelle on a péché, envers laquelle il n'y a péché que parce qu'on l'aime, et qu'on désire en être aimé. Mais cette personne, elle-même, peut être Mlle Lambercier, Marion, Maman, ou n'importe qui. L'anecdotique importe peu. De l'une à l'autre, c'est une chaîne de substitution : toutes sont à la place d'une, qui manque. Aussi de l'une à l'autre, l'aveu aurait-il pu être transféré : mais c'est leur identité même qui amène la répétition du silence. Ce n'est que lorsque la chaîne s'arrête, que la parole reprend, ou plutôt l'écriture.

Ainsi, à qui est adressé le récit du ruban de Marion? Et comment se fait-il que le lecteur soit gêné : est-ce à cause, vraiment, de la disproportion entre le crime et le remords, de la roublardise et de la naïveté de la stratégie adoptée? Ou parce que, sans le bien percevoir, le lecteur sent que ces disproportions et cette virtuosité ne sont que des signes

et des conséquences, voilés, indirects, d'une demande d'amour qui s'adresse, à travers lui, à quelqu'un d'irrepérable? L'histoire de Marion n'est que secondairement l'histoire d'un crime. Dans son origine, c'est l'histoire d'un aveu manqué : d'un aveu *d'amour*. Un amour cherche à se dire, et s'aide des circonstances pour trouver un langage assez paradoxal, un langage inversé. Langage obscur sans doute, pour Marion et pour Jean-Jacques sur le moment, mais dont le narrateur devine finalement le sens véritable. Que la mauvaise honte, l'amour-propre aient ici joué un grand rôle c'est certain : mais en suggérant ce langage inverse, les circonstances n'ont fait qu'ouvrir une issue à un désir qui cherchait à s'exprimer, et n'arrivait pas, ou hésitait, à le faire (le langage du ruban donné, pour être très conventionnel et peu opaque, n'en est pas moins indirect). Accuser Marion, c'est donc un acte manqué-réussi, qui inverse symboliquement le sens de la séduction (Rousseau aurait reçu passivement le ruban, comme plus tard il se fera enlever par deux jeunes demoiselles, ou séduire par des femmes entreprenantes), mais en même temps laisse affleurer une pulsion sadique dans laquelle Rousseau n'arrive pas à se reconnaître (mais qu'il nous faudra bien envisager pour comprendre son masochisme) : tous les aspects de cette scène renvoient finalement à l'amour. Quant aux remords dont Rousseau s'est dit poursuivi tout au long de l'existence, ils sont une manière de prolonger indéfiniment la parole d'amour (inversée) qu'il a réussi à obtenir d'elle par ce stratagème. Cette conduite inversée du héros en face de Marion, le narrateur la *répète* en face du lecteur. L'énoncé du désir vient, dans la stratégie de l'aveu, comme un élément à décharge (« et pourtant je l'aimais ») à l'intérieur du système de la faute, qui finalement reste donc intact même pour le narrateur, et garde jusqu'à la fin sa fonction protectrice. Ce qui ne peut pas être dit, c'est que c'est le désir lui-même qui est la faute, car, si on le disait, le système de la faute devenant transparent, le désir apparaîtrait directement et sans protection. Au niveau de l'écriture autobiographique, l'aveu ne peut donc redonner la parole au désir qu'à travers les mêmes détours que dans les conduites vécues. L'aveu n'est pas le moins du monde le retour à une transparence originelle : le langage qu'il libère est encore un langage aliéné. La véritable libération eût été d'avouer devant Marion sa faute, c'est-à-dire en fait, son amour. C'était impossible, ce l'est demeuré. L'aveu n'a pu se faire par substitution :

> Cependant je n'ai jamais pu prendre sur moi de décharger mon cœur de cet aveu dans le sein d'un ami. La plus étroite intimité ne me l'a jamais fait faire à personne, pas même à Mme de Warens (p. 86).

Et il n'arrive à se faire, finalement, que dans le vide, et encore par l'intermédiaire de cet autre ruban, indéfini, qu'est l'écriture. Mais la destination réelle de l'aveu est ici indiquée : la plus étroite intimité. Ce cœur « transparent comme le cristal » a donc gardé, jusqu'au bout, son secret. Le secret du ruban, mais aussi le secret de la fessée :

> On peut juger de ce qu'ont pu me coûter de semblables aveux, sur ce que dans tout le cours de ma vie, emporté quelquefois près de celles que j'aimais par les fureurs d'une passion qui m'ôtait la faculté de voir, d'entendre, hors de sens, et saisi d'un tremblement convulsif dans tout mon corps, jamais je n'ai pu prendre sur moi de leur déclarer ma folie, et d'implorer d'elles dans la plus intime familiarité la seule faveur qui manquait aux autres (p. 18).

Dans « la plus intime familiarité ». Le texte de la fessée annonce, et en même temps éclaire, le texte du ruban. L'aveu a ici sa véritable dimension : il est demande d'amour, toute sa finalité serait d'obtenir la réponse. Et comme il est impossible, il ne peut venir que trop tard, et déplacé. Et non pas directement, mais à travers les méandres d'un labyrinthe.

DANS LE LABYRINTHE

Le texte de Rousseau est souvent abusivement simplifié : on y voit la découverte de l'origine enfantine d'une perversion, l'enfant ayant la révélation de la fonction érotique de la zone fessière. C'est réduire le texte à l'anecdote, et refuser de le lire. Le derrière et la localisation des zones érogènes sont des éléments secondaires du système. Plus que le derrière, c'est la *main* qui importe, parce qu'elle est le signe de la personne qui inflige la punition. Le texte de Rousseau est construit de manière à subordonner les éléments proprement sexologiques à une interprétation *symbolique* de l'origine et du fonctionnement de sa perversion. On voit bien sa stratégie : il s'agit pour lui de montrer que sa dépravation, loin d'être due à un banal abandon au plaisir charnel, trouve au contraire son origine dans les sentiments les plus purs; exactement comme dans le ruban de Marion, où l'on découvre que c'est par tendresse qu'il a exécuté la pauvre fille. Chaque fois, le renversement « paradoxal » qu'instaure Rousseau nous semble d'une grande lucidité, comme s'il défaisait le travail de l'inconscient : mais la lucidité est seulement partielle; pour mener à son terme le renversement et comprendre pourquoi il y a eu renversement, il faut inverser

aussi le lieu de la culpabilité. Ce qui est donné comme excuse et comme justification (l'amour), ne serait-il pas le crime? et le crime apparent (la déviation sexuelle) n'aurait-il pas fonctionné en réalité dans la vie comme excuse? Toujours est-il qu'au début, il y a l'amour. Ou plutôt : le désir d'amour :

> Être aimé de tout ce qui m'approchait était le plus vif de mes désirs. J'étais doux, mon cousin l'était; ceux qui nous gouvernaient l'étaient eux-mêmes. Pendant deux ans entiers je ne fus ni témoin, ni victime d'un sentiment violent (p. 14).

Très vite, cette harmonie du groupe se trouve restreinte et comme nommée dans ce qui la fonde : l'harmonie du couple que forment l'enfant et le personnage maternel. Pour l'harmonie du groupe, ce qui la mettait en valeur était l'absence d'agressivité des adultes. C'est une fausse note due à l'enfant qui va mettre en péril l'harmonie du couple. C'est lui qui est l'auteur d'une agression. Cette agression est d'ailleurs à peine nommée : il s'agit d'une hésitation, d'un simple trébuchement, tout involontaire, dans la récitation du catéchisme.

A partir de cette initiale et fondamentale position du désir d'amour, l'analyse, puis le récit, vont progresser très lentement. Il ne faut pas attribuer cette lenteur seulement à la prudence ou à la honte, ni voir, dans les sophismes que je vais démonter, des leurres destinés à abuser le lecteur. Rousseau sait que son dessein est paradoxal, c'est-à-dire qu'il explore une nouvelle *logique* des sentiments, dont l'irrationalité risque de surprendre le lecteur : aussi ménage-t-il avec soin une transition insensible, aussi se sert-il de ce qui, dans la rhétorique classique, serait artifice (ambiguïtés et glissement de sens), pour préparer des renversements surprenants. Mais, surtout, il s'agit, par ces obscurités d'où la lumière ne sort que progressivement, de mimer la surprise même de l'enfant devant le tour inattendu que prennent ses sentiments. Nous sommes amenés à sentir qu'il ne comprend pas ce qui lui arrive, qu'il est le premier étonné. Tout ce qui, au niveau du plaidoyer, est ruse, peut devenir, au niveau du récit, réalisme psychologique. L'ignorance et l'innocence de l'enfant, et celles du lecteur, coïncident ici. Le narrateur dévoile lentement les choses, mimant le cheminement de la prise de conscience de l'enfant. A travers tous ces méandres, une seule chose reste fixe et fondamentale : l'amour. C'est ce qu'il fallait nous faire sentir. Trois étapes permettent cette modulation.

Première étape.

> Je me souviendrai toujours qu'au Temple répondant au catéchisme, rien ne me troublait plus quand il m'arrivait d'hésiter, que de voir sur le visage de Mlle Lambercier des marques d'inquiétude et de peine. Cela seul m'affligeait plus que la honte de manquer en public, qui m'affectait pourtant extrêmement : car quoique peu sensible aux louanges je le fus toujours beaucoup à la honte, et je puis dire ici que l'attente des réprimandes de Mlle Lambercier me donnait moins d'alarmes que la crainte de la chagriner.

C'est pour montrer combien il était sensible à cet amour pur et total, que Rousseau raconte l'épisode du catéchisme. Cet épisode peut se lire au niveau le plus banal. Rien ne nous amène à remarquer l'ambiguïté possible du mot « troublait », précisé par la suite comme douleur morale (affliction, alarmes). L'origine même de la situation est estompée : l'agression commise par l'enfant est une simple hésitation, mentionnée dans une incise, et finalement subordonnée à son effet, seul important : un enfant sensible, qui souffre de faire souffrir la personne maternelle. L'intensité de cette souffrance, preuve de l'amour, va être mesurée par une *comparaison :* tout ce texte est construit sur des comparaisons d'intensité, et tous les sophismes portent sur des glissements à la fois sur le sens des mots désignant les termes comparés, et sur le sens même du rapport de comparaison. L'instrument de mesure va être ici l'amour-propre, et ce qui le fait souffrir, la honte. Une comparaison très simple, et semble-t-il très cohérente, nous est proposée; elle paraît avoir fonction d'exprimer un superlatif absolu : la blessure d'amour-propre est immense, mais la blessure d'amour la surpasse encore. L'amour-propre est subordonné à l'amour, donc Jean-Jacques est bon. Donc :

	A		B
(I)	douleur de chagriner Mlle Lambercier	>	honte de manquer en public

Amour et amour-propre sont ici parallèles, séparés. Mais il n'y a entre eux aucune opposition, donc aucun choix à faire (ce qui sera le cas au moment du ruban de Marion), juste une différence d'intensité entre deux douleurs. Le texte semble limpide. Pourtant une lecture plus attentive permet de discerner un certain nombre de glissements, dont la pertinence échappe totalement au lecteur lors d'une première

lecture, mais le conduisent à accepter plus facilement la suite. La dernière phrase du paragraphe est construite de manière circulaire : le même raisonnement est énoncé deux fois de suite, une fois dans un sens (douleur plus grande que la honte, qui pourtant était très grande), une fois dans l'autre sens (la honte était très grande, pourtant elle était moins grande que la douleur) : la douleur d'amour se trouve ainsi au début et à la fin de la phrase, et sort grandie, victorieuse, de cette espèce de traversée de la honte médiane. Mais les termes du raisonnement ne sont pas exprimés par les mêmes mots, et l'on pense bien que le souci de variété ne suffit pas à rendre compte des changements, encore moins de l'ordre de ces changements. Le passage de la première à la deuxième expression de l'intensité de la honte, qui fait charnière, est une simple explication, renvoyant au début du paragraphe où il avait affirmé n'avoir eu naturellement aucune vanité. Mais pour les deux termes de la comparaison, deux modulations ont eu lieu. D'une part on est passé de « la honte de manquer en public » à « l'attente des réprimandes de Mlle Lambercier » : c'est-à-dire d'une expression générale et vague (qui situait l'amour-propre comme un point de comparaison extérieur à, et différent de, l'amour), à la nomination concrète et précise de la forme que prend la sanction sociale qui engendre la honte : la réprimande (verbale, mais agressive), et son acteur : Mlle Lambercier, qui se trouve ainsi placée elle-même dans une situation ambiguë, puisqu'elle joue un rôle aussi bien dans le domaine de l'amour-propre que de l'amour. D'autre part, on est passé du fait à l'*attente* du fait : nuance importante qui permettra plus loin d'introduire de manière très naturelle la métamorphose du fait lui-même. Ces modulations introduisent, dans la comparaison élémentaire schématisée plus haut, le jeu nécessaire à sa transformation.

Deuxième étape.

> Cependant elle ne manquait pas au besoin de sévérité, non plus que son frère : mais comme cette sévérité, presque toujours juste, n'était jamais emportée, je m'en affligeais et ne m'en mutinais point. J'étais plus fâché de déplaire que d'être puni, et le signe du mécontentement m'était plus cruel que la peine afflictive.

Pour un lecteur non averti, cette seconde étape semble une simple répétition. Il faudra la transition embarrassée qui suit pour qu'il se rende compte, rétrospectivement, qu'il s'agit d'un discours à double sens. Les deux incises « non plus que son frère » et « presque toujours

juste », comme d'ailleurs l'hypothèse ici écartée d'une « mutinerie », ouvrent l'espace où s'inscrira l'épisode du peigne cassé. Mais le « non plus que son frère » prépare habilement la possibilité ultérieure du distinguo sur l'identité de la « main » qui inflige la fessée. D'autre part, nous sommes revenus de l'*attente* au *fait* lui-même, mais nous sommes restés cette fois au niveau du châtiment concret, et non au niveau de la « honte » en général. Le schéma de la comparaison donnerait maintenant :

	A		B
(II)	douleur causée par le signe du mécontentement	>	douleur causée par la peine afflictive

La différence avec (I) ne semble pas énorme. Mais le lecteur entend Rousseau dire qu'il doit « s'expliquer mieux »; il réalise brusquement qu'un aveu vient de lui être fait sans qu'il s'en soit rendu compte; et il est maintenant incité non pas à écouter un aveu, ce qui le maintiendrait en position d'écoute et de critique, mais à déchiffrer une énigme, ce qui le force à entrer lui-même dans le jeu, à expliquer le paradoxal cheminement de la sensibilité, et à s'y compromettre. Le texte est construit de telle manière qu'il est impossible d'identifier en quoi consiste la faute sans avoir au préalable compris la logique affective qui fait de cette faute une paradoxale conséquence de l'amour le plus pur. Et comprendre cette logique, c'est renoncer à condamner. La stratégie de Rousseau a donc consisté à décaler l'analyse du sentiment, amorcée depuis le début du paragraphe précédent, et la rhétorique de l'aveu (« il est embarrassant... »), qui n'arrive que lorsque l'aveu a déjà été fait sous une forme cryptée. Se retournant en effet sur le début de notre paragraphe, le lecteur perçoit alors (et bien plus encore après avoir lu la suite) que la ressemblance de (I) et de (II) n'est qu'une illusion. Le « cependant » qui ouvre le paragraphe organise une opposition entre « sévérité » et un terme antérieur qui doit donc signifier mansuétude : ce qui nous renverrait au tout début du paragraphe précédent où l'égalité d'âme des éducateurs était établie (la distinction entre la sévérité et l'emportement, qui suit ici, le confirme); mais dans le contexte immédiat, sévérité ne peut s'opposer qu'au mot réprimande qui, lui, désigne non pas un degré d'intensité de la punition, mais une modalité (la réprimande est une punition *verbale*); il est alors nécessaire d'avoir recours à un classement des modalités de punition entre elles pour déduire ce que veut dire le mot sévérité, qu'il désigne une punition *physique*, et qu'il est un euphémisme pour

désigner la fessée. Dans la suite, d'ailleurs, jamais la fessée ne sera nommée par son nom propre, mais uniquement par des locutions contournées (la punition des enfants), des mots très généraux (la correction, le châtiment), ou des périphrases où elle est désignée par la fonction qu'elle occupe dans la situation (« la seule faveur qui manquait aux autres », etc.)[1]. Qu'on excuse ces longueurs : tout commentaire d'une ambiguïté ou d'une ellipse paraît laborieux : mais il était nécessaire de montrer comment le jeu sémantique fait que l'expression permet de comprendre, sans inviter à comprendre. De la même manière ce n'est que rétrospectivement que l'on saisit que le rapport de comparaison s'est transformé au point d'être méconnaissable, c'est-à-dire de n'être plus un rapport de comparaison du tout. Le terme B, en effet, était dans le rapport (I) présenté au superlatif (l'*intensité* de la honte), et en fonction de comparant. Or ici toutes les expressions qui le désignent ont perdu cette marque du superlatif (être puni, la peine afflictive), alors que les expressions renvoyant au terme A, elles aussi sobrement désignées, gardent, par leur place dans la comparaison, l'idée d'intensité. Mieux : dans la première phrase, l'emploi d'une expression négative pour désigner B (« et ne m'en mutinais point ») laisse pressentir que non seulement l'intensité de la douleur B s'est estompée, mais qu'elle a disparu. Naturellement il y a un pas à franchir de l'acceptation résignée du châtiment qui est ici suggérée, à l'acceptation joyeuse et au désir du châtiment : mais la route est ouverte. En effet la raison donnée à cette acceptation résignée amène aussi le lecteur à la perception confuse

1. Rousseau a abordé dans l'*Émile*, à propos de l'éducation sexuelle de son élève le problème du langage à employer pour parler de la sexualité (*Œuvres*, Pléiade, t. IV, p. 649; voir p. 1608, note 3), distinguant le langage de l'honnêteté (appeler les choses par leur nom) du langage de la « décence » (qui est en réalité, par ses détours et ses circonlocutions, un langage beaucoup plus « obscène » que le premier). Il parlera à son élève le langage de l'honnêteté : « Ce que je dois dire à mon Émile n'aura rien que d'honnête et de chaste à son oreille, mais pour le trouver tel à la lecture il faudrait avoir un cœur aussi pur que le sien » (IV, p. 649). On retrouve une formule analogue dans le discours préparé par Rousseau pour introduire la lecture des *Confessions;* il avertit les dames que « c'est au cœur à purifier les oreilles » (I, p. 1186), ce qui laisserait croire qu'il emploie dans ses aveux le langage direct de l'honnêteté. On sait qu'il n'en est rien. A ce point de vue le style des *Confessions* présente un bizarre mélange des deux styles : en parlant d'épisodes secondaires, Rousseau s'est permis d'employer toutes sortes d'expressions crues et triviales qui ont choqué ses contemporains, l'ont fait juger bas et dégoûtant, — un style de valet; mais quand il s'agit d'aveux directs et affectivement importants, Rousseau emploie le plus souvent le langage que lui-même qualifie d'obscène, c'est-à-dire un langage dont la décence est si grande qu'elle aboutit à l'obscurité. C'est le cas ici, comme aussi dans les aveux relatifs au « dangereux supplément ».

d'un changement essentiel : les motivations qui sont de l'ordre de l'amour A, se sont glissées dans le domaine B; cette interpénétration des deux domaines avait été suggérée dès la fin du paragraphe précédent par le double rôle de Mlle Lambercier. A et B étaient deux domaines séparés, et A l'emportait sur B en intensité. Maintenant A et B sont deux domaines subordonnées, et A utilise les éléments de B. S'il s'afflige, c'est que cette sévérité est juste et qu'elle est la compensation de la douleur qu'il sait avoir causée par sa faute; s'il ne se mutine *pas*, c'est que la sévérité *n'est pas* emportée (correspondance des deux termes négatifs) : le contraire de l'emportement, nous l'avons vu, c'est la douceur, signe de l'harmonie dans l'amour, objet du désir initial de Jean-Jacques. On voit qu'ici sont éliminés, dans l'évocation du châtiment, tous les éléments qui sont de l'ordre de la honte (la honte ne réapparaîtra que dans le paragraphe suivant, à la fin du processus, où elle émergera de ce silence, paradoxalement voluptueuse), et qu'en revanche sont suggérés, mais indirectement par des négations ambiguës, tous les éléments affectifs. Nous sommes ainsi préparés à l'idée paradoxale que la fessée est le lieu d'une communication *affective* satisfaisante : reste certes qu'ici encore aucun élément, fût-il indirect ou négatif, ne laisse deviner l'aspect *sensuel* de cette communication. Au terme de cette analyse, on voit qu'on est très loin, avec la formule II, d'une *comparaison* d'intensité de deux douleurs appartenant à des domaines différents : on en est souterrainement arrivé à l'*articulation* paradoxale de la douleur et du plaisir dans un unique domaine, l'amour.

Transition.

> Il est embarrassant de s'expliquer mieux, mais cependant il le faut. Qu'on changerait de méthode avec la jeunesse si l'on voyait mieux les effets éloignés de celle qu'on emploie toujours indistinctement et souvent indiscrètement! La grande leçon qu'on peut tirer d'un exemple aussi commun que funeste me fait résoudre à le donner.

Le terrain ainsi préparé et l'ambiguïté conduite à son comble, Rousseau avoue... qu'il vient d'avouer. Nous avons vu les raisons de cette stratégie de l'énigme. Reste qu'il a besoin de courage, et qu'il a besoin de *montrer ce besoin* avant de faire réellement preuve de courage. La honte, estompée au niveau de l'énoncé précédent, rejaillit au niveau de l'énonciation, comme par équilibre. Tandis que le personnage s'achemine lentement vers la volupté de la honte, le narrateur assume la honte de cette volupté. Et par la timidité qu'il manifeste

envers nous, il nous donne une idée de la force des résistances qui l'empêchèrent de faire aux femmes qu'il a aimées le même aveu. Le voici donc brusquement pédagogue; le temps de deux phrases, il prend le ton du précepteur de l'*Émile* : — Mais si ce problème est pédagogiquement capital, comment se fait-il qu'il n'en ait pas parlé dans l'*Émile*[1]? Cela sonne faux, pour une raison très simple : c'est qu'un discours pédagogique s'exprime en clair, et qu'ici nous n'avons qu'un enchaînement d'énigmes. Énigme portant sur ce que recouvre le mot de « méthode »; énigme, également, sur les « effets éloignés » : nous ne sommes même pas au clair sur les effets immédiats! Cette technique narrative transforme l'aveu en roman policier, le lecteur étant requis de participer au déchiffrement, et stimulé par l'annonce de découvertes intéressantes (suspens) : chaque fois, dans la suite des *Confessions*, qu'il sera question de la vie affective et sexuelle de Rousseau, cette technique sera employée. Ici, Rousseau en tire d'autres avantages : au cas où le lecteur situerait sa réflexion sur le terrain de la *responsabilité*, il est clairement établi que l'enfant non seulement n'est pas responsable (plus loin nous verrons que la récidive arriva « sans qu'il y ait de ma faute, c'est-à-dire de ma volonté »), mais qu'il est victime d'une erreur pédagogique : derrière le « on » qui emploie la fessée indistinctement et souvent indiscrètement, les Lambercier sont présents, eux aussi. Quant au caractère, « aussi commun que funeste » de cet exemple, il est nécessaire dans le cadre d'un discours pédagogique. Mais toute la suite du récit prouvera le contraire. On débouchera sur l'exceptionnel (tout se passera « dans le sens contraire à ce qui devait s'ensuivre naturellement »), et sur la volupté et sur la pureté (« je n'ai pas laissé de beaucoup jouir... » et « des sentiments purs et des mœurs honnêtes »). La générosité pédagogique est la mascarade nécessaire à un désir qui n'ose, dans l'aveu même, avouer le désir qu'il a de s'avouer, et se démasquer. Mais au fait, de quoi s'agit-il?

1. Rousseau a abordé le problème des châtiments corporels en 1740 dans le *Mémoire à M. de Mably* (*Œuvres complètes*, Pléiade, t. IV, p. 4-5), en reprenant les arguments de Locke et de Rollin (voir la note de P. Burgelin sur le passage). Le ton de Rousseau dans ce passage correspond à l'indignation ressentie après la fessée *injuste* consécutive à l'épisode du peigne cassé, absolument pas à l'alarme devant un traitement susceptible d'éveiller et de pervertir la sexualité. Dans l'*Émile*, aucune remarque sur le châtiment corporel. En revanche, un curieux développement sur la différence d'attitude des filles et des garçons en face du châtiment, où tout ce qui est dit de la soumission des filles nous rappelle la fessée de Mlle Lambercier, alors que tout ce qui est dit de la révolte des garçons rappelle l'épisode du peigne cassé (*ibid.*, p. 750-751).

Troisième étape.

> Comme Mlle Lambercier avait pour nous l'affection d'une mère, elle en avait aussi l'autorité, et la portait quelquefois jusqu'à nous infliger la punition des enfants, quand nous l'avions méritée. Assez longtemps elle s'en tint à la menace, et cette menace d'un châtiment tout nouveau pour moi me semblait très effrayante; mais après l'exécution, je la trouvai moins terrible à l'épreuve que l'attente ne l'avait été, et ce qu'il y a de plus bizarre est que ce châtiment m'affectionna davantage encore à celle qui me l'avait imposé. Il fallait même toute la vérité de cette affection et toute ma douceur naturelle pour m'empêcher de chercher le retour du même traitement en le méritant : car j'avais trouvé dans la douleur, dans la honte même, un mélange de sensualité qui m'avait laissé plus de désir que de crainte de l'éprouver derechef par la même main. Il est vrai que, comme il se mêlait sans doute à cela quelque instinct précoce du sexe, le même châtiment reçu de son frère ne m'eût point du tout paru plaisant. Mais de l'humeur dont il était, cette substitution n'était guère à craindre, et si je m'abstenais de mériter la correction, c'était uniquement de peur de fâcher Mlle Lambercier; car tel est en moi l'empire de la bienveillance, et même de celle que les sens ont fait naître, qu'elle leur donna toujours la loi dans mon cœur.

Rousseau va maintenant expliciter tout ce qui était implicite dans la deuxième étape. Il recommence son récit. Mais avec une lenteur extraordinaire, dont la fonction est à la fois de mimer (autant qu'il est possible) la surprise de l'enfant et la difficulté qu'il a à *penser* ce qui lui arrive, à l'exprimer à l'intérieur des catégories en usage, mais aussi de rendre impossible toute lecture réductrice ou triviale. L'origine symbolique et affective de la perversion est partout mise en évidence. Pour commenter cette partie du texte, nous avons la chance de pouvoir la comparer à la version antérieure du manuscrit dit de Neuchâtel (Pléiade, I, p. 1155).

> Comme Mlle Lambercier prenait de nous les soins d'une mère, elle en exerçait aussi l'autorité. Ce droit la mettait dans le cas de nous infliger quelquefois l'ordinaire châtiment des enfants. Je redoutais cette correction plus que la mort, avant de l'avoir reçue. A l'épreuve je ne la trouvai pas si terrible, et quoiqu'il ne me soit jamais arrivé de rien faire à dessein de la mériter, j'avais plus de penchant à la désirer qu'à la craindre.

Le texte de cette première version est beaucoup plus court : Rousseau dressera d'ailleurs plus loin un constat d'échec pour ce qui est de

l'explication[1]. Il voit bien la chaîne causale qui mène de la fessée à toute la suite de son histoire sexuelle; mais il ne discerne pas la chaîne causale qui aboutit à la fessée : « J'ignore pourquoi cette sensualité précoce », ajoute-t-il dans cette première version. Tout se passe comme s'il n'avait pas encore compris le rapport de la fessée avec le développement précédent. Si l'on compare la première et la seconde version, on voit que manquent dans la première *toutes* les mentions ayant rapport au lien affectif réciproque qui existe entre Mlle Lambercier et l'enfant, donc toutes les analyses qui finalement expliquent l'origine et le fonctionnement de cette perversion dans le second texte, et la relient à ce qui précède; manque également l'idée du plaisir lié à la honte. C'est donc en relisant son texte et en le retravaillant que Rousseau a fait la découverte décisive, a réussi à remonter en deçà de l'épisode vers son origine. Une variante, en apparence minime, dans les deux rédactions de la première phrase montre la métamorphose de l'explication. « Comme Mlle Lambercier *prenait de nous les soins* d'une mère », devient : « *avait pour nous l'affection* d'une mère » : on passe de la fonction technique colorée affectivement, à l'affectivité pure et simple. Et c'est justement sur ce *mot* affection, employé cette fois à propos de l'enfant, que toute la suite sera construite (cf. « m'affectionna davantage », « toute la vérité de cette affection », « la bienveillance », « ... la loi dans mon cœur »). Le paragraphe de la seconde version *commence* et se *termine* par l'affirmation de la supériorité de l'affectivité.

Le nouveau récit disjoint Mlle Lambercier de son frère; seule, elle réunit cette fois de manière explicite en sa personne l'affection et l'autorité : mais nous saisissons que ces deux domaines ne coïncident plus du tout avec le couple amour/amour-propre du début : l'autorité est aussi du côté de l'amour : la mise en facteur commun du mot *mère*, dont la reprise par « en » articule la phrase, estompe définitivement le côté social de la honte et de l'amour-propre, et situe toute la suite dans le cadre d'une relation intime et duelle, dont on va explorer la contradiction interne. Le « nous » qui englobe Jean-Jacques et son cousin fait vite place au « je ». Le voici seul, face à elle seule. Et la liaison de l'affection à l'autorité à propos d'un châtiment

1. Charly Guyot, dans *De Rousseau à Marcel Proust* (Ides et Calendes, Neuchâtel, 1968, p. 47-48), compare les deux versions du texte. Il trouve la première version « plus réaliste » et voit dans le long développement de la seconde « un visible souci de justification », « le désir de s'innocenter ». Si l'on en restait à cette évidence assez superficielle, on en tirerait la conclusion que le second texte est « moins réaliste », et que le souci de justification amène à cacher, ou du moins à voiler, la vérité. Nous essaierons de montrer que c'est exactement le contraire qui s'est passé.

rappelle le vieux proverbe « qui aime bien, châtie bien », qu'il suffira de renverser pour deviner que la fessée est perçue (et recherchée) par l'enfant comme *signe* d'affection, conduite fréquente des enfants auxquels les signes ordinaires de l'affection manquent. Tout est maintenant prêt pour l'aveu en clair du plaisir ressenti. Pourtant nous n'y aboutirons qu'à travers un nouveau parcours labyrinthique, dont je suivrai plus rapidement les cinq étapes :

1. La séquence de l'attente, préparée au 1er paragraphe, est reprise : elle doit permettre à la fois de montrer la candeur de l'enfant, et de ménager une surprise. Mais la peur évoquée ici semble n'être ni la crainte de chagriner le personnage maternel (amour), ni celle de la honte publique (amour-propre), mais la peur physique de la souffrance : glissement important, car c'est lui qui permettra par un simple renversement de suggérer l'idée (jusqu'ici totalement absente du texte) du plaisir physique.

2. *(Mais...)* : voici le fait lui-même, mais l'on ne sait pas en quoi consiste l'élément nouveau. La phrase est ambiguë : elle peut, sur un plan très banal, exprimer que l'attente avait grossi dans l'imagination une douleur finalement très supportable. La suite va nous faire comprendre que « moins terrible » est une litote : il ne s'agit pas d'une diminution de la douleur, mais de l'irruption du plaisir. Il est naturel que l'enfant, ignorant tout du plaisir, ne perçoive d'abord ce plaisir que négativement, sur le mode du soulagement; et qu'identifiant enfin la présence de quelque chose de plaisant, il se le formule dans le seul langage qu'il connaisse, celui de l'affectivité.

3. *(Et ce qu'il y a de plus bizarre...)* : loin de localiser le plaisir dans son propre corps et d'identifier ce que nous appellerions la zone érogène, l'enfant le rapporte affectivement à sa véritable source, qui est l'amour de la mère, et ne ressent que la joie du rapport rétabli. D'où ce « m'affectionna encore davantage » (ce qui prouve qu'il n'était pas si pleinement heureux qu'il le prétendait plus haut...), cette gratitude qui laisse dans l'ombre l'intermédiaire du plaisir physique et connaît le vrai objet de son amour.

4. *(Il fallait même)* : l'affection accrue est présentée comme le résultat de la fessée, et en même temps comme ce qui va limiter... ce par quoi cette affection s'est accrue, et que Rousseau n'a pas encore nommé. Il est capital que, dans le texte lui-même, le mécanisme de contrôle de la sensualité soit mis en place avant que soit nommée la chose contrôlée; et que ce mécanisme de contrôle soit présenté non comme l'effet d'une censure morale, ou de quelque chose d'extérieur, mais comme étant produit lui-même par la même chose que la chose contrôlée : ici apparaît l'un des thèmes les plus riches de la psychologie

de Rousseau : l'effet contradictoire, ce qu'il appellera souvent une chose « qui se contient par elle-même » (cf. p. 41), qui évoque pour nous, plus qu'un système moral de contrôle, un système physique de tension de forces contraires, l'équilibre paradoxal de la peur et du désir. A dire vrai, cette contradiction que Rousseau perçoit dans l'effet, on peut penser qu'elle n'est que le reflet de la contradiction qui est dans la cause. Toujours est-il que le discours du narrateur *répète* la conduite de l'enfant : le désir n'a le droit d'apparaître sous son vrai nom dans le texte qu'à l'intérieur d'une phrase où il est affirmé qu'il n'aura jamais droit à la parole, jamais le droit de se manifester par une demande explicite : mais en même temps la phrase nomme, sur le mode de la dénégation, la manière dont il saura indirectement s'exprimer. Si le châtiment est signe indirect de l'amour, la faute sera le signe indirect de la demande d'amour. Que Rousseau s'interdise consciemment d'user de ce langage n'empêche nullement que cette demande s'exprime malgré lui. On le verra bien avec Marion. L'équilibre du contrôle ici analysé nous rappelle la comparaison d'intensité du schéma I : le renversement est total, mais il s'est fait si progressivement que nous ne nous en apercevons pas. De « Cela seul m'affligeait plus que la honte de manquer en public » à « il fallait toute la vérité de cette affection [...] pour m'empêcher de chercher le retour... », on est passé d'une comparaison d'ordre logique et quantitatif à l'analyse d'un système de forces contradictoires et indissolubles.

5. *(Car)...* : le plaisir est enfin nommé, mais maintenu à distance par une série de tournures : « j'avais trouvé », explication rétrospective, qui le situe déjà au passé; « dans la douleur » (douleur physique, dont l'attente causait tant d'effroi); et, réapparaissant dans le texte après une longue éclipse, « dans la honte même » (l'humiliation sociale, présentée au début comme l'affectant « extrêmement », — d'où le « même », qui marque le comble du retournement); « un mélange de sensualité » : enfin le paradoxal plaisir physique qui entre en *composition* avec la douleur et la honte, et se trouve un instant avoué en clair « plus de désir que de crainte »... (crainte renvoyant ici à la peur de la douleur physique, et à celle de la honte sociale; et non à la crainte de peiner Mlle Lambercier, dont il a été dit justement qu'elle était plus forte que le désir au début de cette même phrase). La double formule (dans la douleur, dans la honte même) articule dans la même expérience ce que les psychanalystes appellent le masochisme érogène et le masochisme moral, et prépare l'analyse ultérieure des conduites amoureuses, mais aussi du comportement général de l'adulte.

Cette formule assez claire et positive serait-elle le dernier terme de l'aveu? Ce serait imaginer l'aveu sous la forme d'un vecteur aboutissant à un point, alors que nous sommes au milieu d'un mouvement circulaire qui réalise un instant de *tangence* avec la ligne droite de la vérité, — ou plutôt de frôlement, et n'a pu approcher de si près la vérité du désir que poussé par une force dont la trajectoire doit obligatoirement l'écarter de nouveau de cette ligne. Ce même discours, qui a pu s'excentrer jusqu'à parler du désir, doit revenir maintenant sur lui-même. Nous retrouvons depuis « il fallait même toute la vérité... » jusqu'à la fin du paragraphe, exactement la même structure qu'à la fin du paragraphe 1 : (affection plus grande que le désir : car ce désir était grand) (ce désir étant grand parce que lié au sexe; mais l'affection plus grande que le désir parce que liée au cœur). La place médiane occupée dans le paragraphe 1 par la honte l'est maintenant par le plaisir. Le trajet aller-retour part de l'intensité de l'affection présentée comme facteur de contrôle et d'inhibition, pour y revenir finalement en laissant le dernier mot à la « loi » du cœur, paradoxalement renforcée par cela même que le cœur doit réprimer (le « et *même* de celle que les sens ont fait naître » énonce un comble paradoxal qui est exactement l'inverse du « dans la honte même », et qui l'équilibre). Cette structure qui établit la suprématie de l'affectivité permet donc, en sa partie médiane, d'évoquer le désir : « de l'éprouver derechef *par la même main* ». L'analyse de ce facteur (absent dans la première version du texte), en même temps qu'elle fait glisser l'accent de la zone érogène du corps de l'enfant à l'*agent* érogène, introduit à un double développement opposé : éveil précoce de la sexualité (précoce puisque pour Rousseau la sexualité n'existe pas avant la puberté), « la main » représentant alors en Mlle Lambercier l'élément *féminin*, indépendamment de sa personne et de ses relations avec Jean-Jacques; permanence de l'affectivité, liée au rapport d'amour. En établissant une si brutale opposition entre le sexe et le cœur, le narrateur répète ici aussi la conduite de l'enfant. Et en nommant enfin la sexualité « précoce », ce qui évoque implicitement la suite du développement sexuel, il nous prépare à voir dans cet épisode l'origine de toutes ses conduites sexuelles. Cela fait, par une habile transition, on pivote autour de M. Lambercier, on remonte du sexe à l'amour, et tout se termine sur le mot « cœur ».

LES DANGERS DE LA TRANSPARENCE

Ici commence un nouveau récit. Le lecteur est d'abord sensible à un changement de ton :

> Cette récidive que j'éloignais sans la craindre arriva sans qu'il y eût de ma faute, c'est-à-dire, de ma volonté, et j'en profitai, je puis dire, en sûreté de conscience.

Le jeu sur l'ambiguïté des mots (distinction des deux sens possibles de « faute », infraction à une loi, ou responsabilité) et sur les registres de vocabulaire (« sûreté de conscience » renvoyant à la casuistique jésuite) n'est plus, comme précédemment, le moyen implicite des ruses du narrateur : dans une atmosphère détendue, celui-ci se plaît à souligner lui-même ses jeux de langage (« c'est-à-dire », « je puis dire »), s'essayant à faire sourire le lecteur en ayant l'air de reprendre lui-même l'attitude d'un adulte qui redonne aux choses leur juste proportion et sourit des petites ruses de celui qu'il fut. L'humour a souvent dans les aveux de Rousseau cette fonction de marchandage avec le lecteur : Rousseau fait la moitié du chemin vers le lecteur adulte, pour que celui-ci fasse la moitié du chemin vers l'enfant, et compatisse. Ces instants de détente durent peu ; ici l'on voit bien que c'est le soulagement d'avoir réussi à faire le plus gros de son aveu, et l'espoir d'avoir désarmé le lecteur, qui permettent à Rousseau cette fugitive nuance humoristique. Rousseau, gêné d'entamer son aveu, jouait tout à l'heure au pédagogue solennel : « Qu'on changerait de méthode... ». Maintenant, soulagé, il badine : modulation d'ailleurs nécessaire pour qu'au paragraphe suivant il puisse passer à l'offensive en revendiquant une situation extraordinaire. Pour l'instant, il s'abandonne au jeu sur les mots. C'est sans doute la chute du ton par rapport au paragraphe précédent qui explique que les commentateurs négligent presque toujours l'épisode de la *seconde* fessée, sans voir que Rousseau y dit des choses fort différentes, et très révélatrices. Cette importance, on peut la sentir à voir le *sujet* qui fait les frais du jeu humoristique : les différents niveaux auxquels peut se situer l'idée de *faute*; on peut la sentir aussi au travail effectué par Rousseau entre les deux versions. La première disait simplement, sans distinguer nettement entre plusieurs fessées :

> La modeste Mlle Lambercier s'étant sans doute aperçue à quelque signe que ce châtiment n'allait pas à son but, déclara qu'elle y renonçait parce qu'il la fatiguait trop, et j'eus quelque regret, sans savoir pourquoi, de lui voir tenir sa parole.

La seconde version, plus détaillée, dissocie ces deux étapes plus nettement, et isole dans une « seconde et dernière fessée » la découverte de Mlle Lambercier :

> Cette récidive, que j'éloignais sans la craindre, arriva sans qu'il y eût de ma faute, c'est-à-dire, de ma volonté, et j'en profitai, je puis dire, en sûreté de conscience. Mais cette seconde fois fut aussi la dernière : car Mlle Lambercier s'étant sans doute aperçue à quelque signe que ce châtiment n'allait pas à son but, déclara qu'elle y renonçait et qu'il la fatiguait trop. Nous avions jusque-là couché dans sa chambre, et même en hiver quelquefois dans son lit. Deux jours après on nous fit coucher dans une autre chambre, et j'eus désormais l'honneur dont je me serais bien passé d'être traité par elle en grand garçon.

Ce second récit, ordinairement négligé par les commentateurs, sans doute parce qu'apparemment moins scandaleux, est en réalité aussi important que le premier. Il prend tout son sens à la lumière des analyses de J. Starobinski : aussi est-il assez paradoxal que J. Starobinski lui-même ne l'ait pas mis à sa juste place. En prenant comme point de départ de *la Transparence et l'Obstacle* l'épisode du *peigne cassé*, en en faisant une sorte d'origine absolue, J. Starobinski a effectué un choix arbitraire. Il dissocie deux épisodes que Rousseau a explicitement liés de manière, nous le verrons, inextricable. Il choisit celui qui, dans le texte, se trouve le second; il élimine le premier, et avec lui, tout l'aspect sexuel du problème. Il est revenu dans *l'Œil vivant* sur cet aspect. Mais pour que ces nouvelles analyses puissent s'intégrer à l'analyse globale du projet de Rousseau telle qu'elle était conçue dans *la Transparence et l'Obstacle*, il faudrait que l'épisode de la fessée y retrouve sa place fondatrice.

L'épisode de la fessée se passe au niveau de ce que J. Starobinski appelle les signes naturels, ce langage direct de l'émotion, langage qui n'a pas à être lu, puisque le signifiant et le signifié sont la même chose. Au début du texte, l'enfant perçoit directement l'harmonie du groupe et le trouble que sa conduite apporte à cette harmonie : il est charmé de *voir* tout le monde content de lui et de toute chose; ce qui le trouble, c'est de « *voir* sur le visage de Mlle Lambercier des *marques* d'inquiétude et de peine »; ce qu'il redoute, c'est le *signe* du mécontentement. Lui-même participe à cette transparence en toute naïveté. Or cette transparence est dangereuse : « Mlle Lambercier s'étant sans doute aperçue *à quelque signe* que ce châtiment n'allait pas à son but. » Quel est ce signe? S'agit-il d'une formule enveloppée pour désigner, par exemple, une érection? Il semble plus probable que le

« sans doute » indique une hypothèse que l'adulte narrateur trouve nécessaire pour expliquer la conduite de Mlle Lambercier, et le « quelque » l'ignorance où il est resté de la nature exacte de ce signe de satisfaction. Ce sont justement cette ignorance et cette naïveté qui engendrent la catastrophe. Celle-ci, pour être moins dramatiquement orchestrée que celle du peigne cassé, n'est pas moins importante, et lui est chronologiquement antérieure. J. Starobinski écrivait, à propos du peigne cassé :

> C'est l'opposition bouleversante de l'*être-innocent* et du *paraître-coupable* [...] En même temps que se révèle confusément la déchirure ontologique de l'être et du paraître, voici que le mystère de l'injustice se fait intolérablement sentir à cet enfant [1].

Dans l'épisode du peigne, c'est l'application injuste de la loi qui met en évidence l'absence de transparence; ici, c'est l'existence même d'une *loi* qui est révélée au sein de la transparence réciproque. L'enfant signifiait son plaisir de manière ingénue, sans songer à se cacher, sans avoir idée que c'était mal; s'il s'abstenait de mériter la fessée, c'était pour éviter la faute première qui, peinant Mlle Lambercier, entraînait le châtiment : il n'avait pas idée que le plaisir qu'il prenait au châtiment pût la peiner. Il a donc laissé voir son plaisir; et elle lui a, à son tour, signifié (mais cette fois dans un langage indirect) que ce plaisir la fâchait et qu'il était *interdit* : et la marque d'amour qu'il avait réussi à obtenir par le châtiment lui est finalement refusée. L'enfant découvre que la transparence est imprudente, dangereuse, et que le voile est nécessaire; l'expression du désir compromet sa réalisation, la transparence aboutit au refus de la demande d'amour. Dans la mesure où il y a malentendu, c'est l'enfant qui en est responsable, par ignorance des lois du monde adulte; on voit qu'ici le malentendu ne porte pas sur le *fait*, comme dans le peigne, mais sur la *valeur* elle-même, sur le conflit de deux ordres de valeur : la demande d'amour, chez l'enfant, se heurte à l'ordre moral instauré par le tabou. L'enfant comprendra la leçon : nous rejoignons ici, sur le plan du récit, la problématique de l'aveu : le désir ne saura plus s'avouer que par des voies indirectes; l'enfant craint, s'il montre son désir, de se voir frustré (plus de fessée) et exclu (chassé du lit). Tout nous porte à croire, contrairement à ce que dit Rousseau, que la quête du signe d'amour dans le châtiment était *déjà*, de la part de l'enfant, une conduite indirecte par laquelle il essayait de rétablir une communication rom-

1. Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, la Transparence et l'Obstacle*, 1971, p. 19.

pue : voici que cette ruse inconsciente a été éventée, et qu'il se retrouve devant le manque initial, mais enrichi d'une double expérience, celle du tabou et celle de la volupté.

Le tabou.

Par sa conduite, Mlle Lambercier signifie à l'enfant l'interdit de l'inceste (elle est la mère, — et dans un passage, disjoint, que nous analyserons tout à l'heure, on apprend que Rousseau l'aime comme une mère, « et peut-être plus »). Cet interdit lui est signifié simultanément de deux manières.

a) *Sur le plan des actes*, il est sevré de fessée, mais aussi exclu de la chambre et du *lit;* cette seconde sanction ne figurait pas dans la version initiale de l'épisode. Rousseau s'en est donc souvenu (ou, s'il s'en souvenait déjà, en a compris la signification) au moment où il a approfondi l'interprétation. Le lit désigne l'intimité physique et le contact. Sur le plan des mœurs, cette promiscuité était, semble-t-il, habituelle, au XVIIIe siècle, où l'on ne traitait l'enfant en être sexué qu'à partir d'une dizaine d'années. Il est vrai que nous sommes ici chez un pasteur genevois calviniste, et nous savons par ailleurs que Mlle Lambercier avait attiré à son frère bien des ennuis, quelques années auparavant, parce que, disaient de mauvaises langues, elle laissait son frère la venir voir dans sa chambre le matin [1]. Mais de tout cela Jean-Jacques ne savait rien. Et il est plus important de saisir les échos que le thème du lit maternel pouvait évoquer pour un enfant privé, jusqu'à son arrivée à Bossey, de cette expérience, et pour le narrateur, qui, visiblement, pense à l'épisode symétriquement inverse de l'adolescent attiré bon gré mal gré dans le lit de Maman à Chambéry. Les deux épisodes se superposent jusque dans le vocabulaire : à Bossey, « j'eus désormais l'honneur, dont je me serais bien passé, d'être *traité par elle en grand garçon* »; à Chambéry, Maman vit « qu'il était temps *de me traiter en homme* », et Jean-Jacques s'en serait bien passé, dit-il. L'expression « traité par elle en grand garçon » n'apparaît que dans la seconde version. La terreur de l'inceste (et de tout rapport sexuel) semble correspondre à la peur de perdre l'amour pour avoir gagné le plaisir, peur profondément enracinée dont nous voyons dans le présent récit, sinon l'origine, du moins le reflet.

b) *Sur le plan du langage*, Mlle Lambercier lui signifie la loi du silence; quand il ne savait pas sa leçon de catéchisme, la douleur de

1. Cf. Pierre-Maurice Masson, *La Religion de Jean-Jacques Rousseau*, 1916, p. 21.

Mlle Lambercier se lisait sur son visage et la faute était sanctionnée explicitement. Maintenant, au contraire, non seulement la faute est interdite, mais il est interdit de parler et de la faute, et de la loi. Les *signes* par lesquels se manifeste la réprobation sont indirects et voilés : c'est par déduction que l'enfant (inconsciemment) et le narrateur doivent trouver le rapport qu'il y a entre certaine décision ou parole, et leur véritable intention. A cette occasion, Mlle Lambercier pratique le *mensonge* (elle déclara... qu'il la fatiguait trop), ou l'*omission* (le geste sans autre explication que la proximité chronologique qui suggère le lien de cause à effet : « deux jours après... »). Pas plus que le désir, la répression du désir n'a droit à s'exprimer, autrement que par des mensonges ou des détours. Scène muette : le lecteur ne remarque pas cette perte du langage direct, alors que dans la scène du peigne cassé la rupture de la communication sera présentée comme un scandale. C'est qu'ici ce langage est profondément perdu : l'enfant et l'adulte acceptent cette perte, l'ont intériorisée définitivement. Non seulement le narrateur n'a pas un seul mot de reproche, mais il félicite Mlle Lambercier à la fois de ses actes, et de sa discrétion. Dans la première version « la *modeste* Mlle Lambercier », « qui seule sait son motif », est admirée pour sa conduite. Dans la seconde version, le long développement sur la modeste éducation reçue par Jean-Jacques viendra également sanctifier l'ignorance totale où il a été maintenu. Il y a là un problème de langage beaucoup plus fondamental que celui que pose le peigne cassé. Et même, pourquoi ne pas supposer que si la revendication de la transparence et de la justice prend une telle violence dans l'épisode du peigne cassé, c'est parce que se reporte sur ce terrain-là (où la revendication est en accord avec le code moral et trouve donc toute liberté de s'exprimer) une protestation inconsciente et impossible sur son terrain véritable, qui est celle du désir contre le code moral lui-même. Que reflètent ces protestations d'innocence, ce goût de la justice, sinon l'impossible revendication du droit d'être « coupable », du droit au désir? Les sophismes de Rousseau, ses contradictions, ne peuvent s'expliquer à partir de la seule scène du peigne cassé. Ils deviennent au contraire très compréhensibles dès qu'on suppose ce paradoxal transfert, cette sublimation. L'élaboration d'une morale du sentiment, la manière dont Rousseau, au début du livre IV de l'*Émile*, confond dans une seule expérience l'éveil sexuel de la puberté et l'éveil moral par la *pitié*, la théorie de la conscience et du « dictamen », constitueront également des efforts de synthèse du désir et du tabou : Rousseau essaie de donner à la conscience morale, qui interdit, la forme même de la chose interdite, c'est-à-dire du désir. Tout cet aspect essentiel de l'œu-

vre de Rousseau n'est explicable que si l'on voit dans l'épisode du peigne cassé la résurgence paradoxale et sublimée du langage du désir étouffé dans l'épisode de la fessée. Lui-même le sentait bien : son obstination à lier très étroitement ces deux épisodes contre toute logique apparente l'indique.

La volupté.

Au terme de ce long circuit, la communication avec la mère se trouve donc rompue : mais, en même temps qu'il a acquis une nouvelle expérience de l'interdit, l'enfant se retrouve en possession d'un nouveau pouvoir, — d'un nouveau langage : celui du corps. Dans l'épisode lui-même, ce plaisir du corps n'apparaît que comme un résidu : il ne devient l'essentiel que lorsque l'essentiel s'est évanoui. Les lectures de ce texte qui privilégient et isolent l'expérience du plaisir, en le situant dans le cadre d'une analyse sexologique, le réduisent à une banalité. Il y avait longtemps que les mœurs des « flagellants » et le caractère érogène de la zone fessière étaient connus. Et attribuer à une fessée reçue dans le jeune âge l'origine de ce goût serait une découverte bien simplette. C'est seulement si l'on a bien saisi le long chemin que Rousseau a tracé du problème de l'amour jusqu'à la fessée (envisagée comme terme et conséquence) que l'on peut saisir comment l'on va de la fessée (envisagée cette fois non comme origine, mais comme *relais*) à la « perversion ». Il est impossible de lire sur un plan sexologique et physiologique un texte qui ne parle finalement que de rapports symboliques du début à la fin. Quand le plaisir apparaît dans le texte, nous avons vu que l'enfant et le narrateur avaient peine à l'identifier : ce n'est pas seulement à cause de la nouveauté de l'expérience; c'est que le signe était vécu dans sa totalité et que, comme dans tout processus de signification qui fonctionne correctement, le signifiant (l'excitation de la zone fessière) disparaissait derrière le signifié (l'amour accordé), ou plutôt ne faisait qu'un avec lui. Le plaisir ne prenait de *valeur* que d'être signe d'amour et l'amour d'*existence* que d'être signifié dans le plaisir. Le plaisir était transparent, et l'amour devenait sensible. Tous deux étaient fondus dans la plénitude du signe. Il y avait certes déjà à ce niveau « perversion », ou plutôt « inversion » dans la mesure où le code des valeurs semble inversé entre l'émission du signe et sa réception. Mais le signe finalement fonctionnait. Mais dès que l'émetteur (Mlle Lambercier) a compris que le récepteur (l'enfant) avait inversé le code, il a supprimé le signe (ce qui est une manière de s'adapter au nouveau

code de l'enfant pour lui signifier, dans un langage qu'il comprenne, la désapprobation de la faute initiale, mais surtout de la faute qu'est l'inversion du code). Le signifié (l'amour) est donc refusé, et disparaît avec le signe; l'enfant reste tout seul avec le signifiant, l'excitabilité de son corps, mais que cette expérience a lié dans son esprit de manière tellement étroite avec le signifié, qu'il va essayer toute sa vie de reconstituer le signifié à partir de la réactivation du signifiant. Jean Starobinski a souligné que l'exhibitionnisme n'était pour Rousseau qu'un *moyen* d'obtenir le châtiment; mais à son tour obtenir le châtiment n'est qu'un moyen de *s'imaginer* obtenir l'amour. Dans la fin de son analyse, Rousseau montre comment dans sa timidité, n'osant solliciter le châtiment physique, il a « amusé » son goût par des rapports qui lui en conservaient l'idée (« être aux genoux d'une maîtresse impérieuse, obéir à ses ordres, avoir des pardons à lui demander... ») : si ce déplacement du signifiant du registre physique au registre moral se fait si facilement chez l'adulte, c'est bien évidemment parce que la littéralité du signifiant importe peu, et que la perversion est *dans son origine même* un système symbolique : peu importent les déplacements du signifiant et l'inversion du code, si on peut en fin de compte croire atteindre au signifié qui est l'amour. D'ailleurs le déplacement qu'effectue l'adulte reproduit à l'envers le déplacement qui était au point de départ, et éclaire rétrospectivement un mécanisme que l'analyse de Rousseau laisse dans la pénombre. L'expérience de l'enfant allait de la réprimande (qu'il prétend craindre par amour) à la punition physique (où l'excitation physique vient en réalité donner un support concret à un élément moral agréable qui devait déjà figurer dans la réprimande) : la découverte du plaisir physique ne faisait que révéler un masochisme moral. L'adulte, en renonçant à des fessées pour des réprimandes, ne fait que remonter la chaîne vers son origine : il n'y perd rien sur le plan du plaisir, puisque, par le jeu des associations déjà fixées, la réprimande fonctionne désormais comme double signifiant, renvoyant en même temps qu'au signifié fondamental qu'est l'amour, à l'autre signifiant qu'est le plaisir. Et, la leçon de Mlle Lambercier ayant été bien comprise, tandis qu'il tire de la réprimande à la fois l'idée de l'amour, et la réalité du plaisir (« plus ma vive imagination m'enflammait le sang »), il s'arrange pour que l'inversion du code ne puisse être saisie par sa maîtresse (« plus j'*avais l'air* d'un amoureux transi »). Reste qu'au bout du compte, c'est l'amour qui est l'objet du désir. L'expression « en faire autant de Demoiselles Lambercier » frappe le lecteur d'abord par sa fonction pudique de périphrase, en même temps que par la saveur humoristique liée à l'idée de multiplication : mais ce

jeu stylistique n'en est pas un; l'expression est à prendre au pied de la lettre : tout le jeu compliqué des conduites masochistes a pour but de refabriquer, à partir des personnes réelles, l'image de la personne qui répond à la demande d'amour, personne qui, accidentellement, s'est trouvée baptisée « Mlle Lambercier ».

L'OUVERTURE DU TEXTE

Je ne descendrai pas plus loin pour l'instant dans le « fil des affections secrètes » : je désirais montrer que, dans le travail d'exploration mené par Rousseau, l'essentiel est la *remontée* vers l'origine. Si je raisonne en termes freudiens, je puis essayer de remonter plus loin que lui, ou différemment : reste que la direction de recherche vers l'amont, et l'origine affective et symbolique de la perversion, sont indiquées par Rousseau de manière très nette. La comparaison des deux versions du texte montre qu'il s'agit d'une véritable recherche, c'est-à-dire d'une compréhension et d'une formulation qui n'est devenue possible que dans l'écriture, et qui n'existait pas dans le souvenir. Que, pour l'enfant, cette complexe et paradoxale logique de l'affectivité ait été tout à fait obscure, c'est évident; mais l'adulte a dû s'y reprendre à plusieurs fois pour tirer les choses au clair. L'aveu n'est pas, comme on l'imagine en pensant à la confession, l'expression au-dehors d'une chose déjà connue et formulée au-dedans : à ce compte, Rousseau n'aurait eu qu'à dire « toute ma vie, j'ai eu envie d'être fessé »; au contraire, à peine le « pénitent » a-t-il avoué ce qu'il croit être son péché, ce qu'il s'imaginait cacher aux autres, qu'il s'aperçoit qu'il y a *autre chose*, et que la difficulté s'est simplement déplacée : ce qui l'empêchait de parler, l'empêche encore de *comprendre*. Retrouver la parole, quand elle a été perdue, ce n'est pas émettre des sons : c'est retrouver le sens caché d'un discours crypté. L'usage des techniques de l'énigme dans l'aveu se justifie par là : et si Rousseau n'est pas allé au fond de l'énigme lui-même, du moins il a saisi qu'il y avait énigme, il a été sensible à la présence du « bizarre » (l'un de ses mots favoris). Alors que les lectures réductrices et simplistes qu'on fera plus tard de l'épisode semblent témoigner chez leurs auteurs d'une résistance à l'aveu : on peut accepter d'écouter, et refuser de comprendre.

Dans cette remontée vers l'origine, il faut faire à l'envers tout le travail de l'inconscient, dénouer tout ce qui s'est noué : comme dans le travail de l'analyse, la progression suppose de progressifs déblocages; mais en même temps elle est perpétuellement entravée par la

répétition au niveau du discours du nœud qu'elle prétend dénouer. Dans le présent aveu, il semble que Rousseau s'acharne surtout à retrouver la parole qui avait été perdue au moment de la *seconde* fessée; et qu'il envisage ce langage comme le « dernier terme » de ses efforts. Pourtant ce langage inversé et indirect ne correspond en rien à la « transparence » qu'il prétend chercher dans sa relation à l'autre; le problème qui reste posé, c'est celui du blocage initial de l'expression directe de la demande d'amour. Le langage à retrouver, c'est celui de cette demande. Cela, bien sûr, le texte de Rousseau ne peut le dire. C'est déjà beaucoup que, par ses analyses, et par ses répétitions de la conduite bloquée, il nous donne la possibilité de sentir ce désir, et d'en supposer l'existence.

Jusqu'ici j'ai essayé de ne rien dire d'autre que ce que Rousseau dit lui-même. J'ai adopté sinon son langage, du moins sa problématique et son point de vue. Les perspectives qu'il ouvre me sont apparues infiniment plus riches que les lectures sexologiques ou moralisantes du texte; Rousseau met l'accent sur la nécessité de la remontée, en deçà de la fessée, vers une origine qui a rapport à l'amour, l'affection, le rapport à cet autre privilégié qu'est la mère; l'aspect symbolique de la perversion, comme langage de l'amour perdu, est partout présent; les mécanismes de l'inversion du code et du déplacement du signifiant sont très clairement analysés; la voie qu'il indique donc est celle d'un déchiffrement psychanalytique. Certes il ne fait que l'indiquer; et mon propos ne sera pas de jouer à mon tour au savant, et de proposer un « diagnostic » fondé sur des certitudes, que je n'ai pas, sur l'origine du « masochisme[1] » : ce serait d'ailleurs retomber dans le travers des sexologues : la pauvreté de l'interprétation venant toujours de ce que l'épisode de la fessée est *isolé* du reste du texte. L'explication m'a amené à coller à la lettre du texte : je voudrais seulement en ouvrir maintenant l'interprétation par quelques réflexions sur l'inversion et la condensation.

L'INVERSION

Adoptant la problématique de Rousseau, j'ai été obligé de supposer comme lui que tout partait d'un état d'harmonie générale, rompu

1. Cf. pour une critique de l'interprétation traditionnelle du masochisme, Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, coll. « 10/18 », 1971. Deleuze reproduit p. 291-295 un souvenir d'enfance de Masoch, parallèle dans sa fonction à la fessée de Mlle Lambercier; mais il ne fait aucune analyse de ce texte dans la longue étude qu'il consacre aux textes romanesques de Masoch.

par la légère faute de l'enfant, qui entraîne la douleur de Mlle Lambercier. Il suffit de mettre à l'envers cette situation pour retrouver la vérité : on part d'une harmonie brisée, que la faute de l'enfant a pour fonction de rétablir. Pour *désirer* être aimé, il faut craindre de ne pas l'être, — et croire ne pas l'être. Rousseau dit très clairement ailleurs que tel était le cas : à Bossey, non seulement il est privé de toute famille naturelle, mais il est devenu, par rapport à son cousin, le parent pauvre, et à ce titre *négligé* par les Lambercier [1]. La faute est un moyen de regagner l'affection, ou du moins l'attention perdue. A ce niveau fondamental, il y a déjà inversion du langage et rupture de la communication : les conduites de l'enfant ont pour fonction d'arracher aux adultes des signes, de les faire sortir de l'indifférence; quant au sens de ces signes, l'enfant s'arrange pour l'inverser à sa guise, il dispose de ce sens sans leur aveu, pour l'accommoder à sa guise : la « communication » ainsi établie est déjà imaginaire, puisqu'elle se fait au mépris du code de l'émetteur. Ce mécanisme de l'inversion des signes, qui permet de déchiffrer certaines conduites, Rousseau en a donné la formulation la plus nette dans l'interprétation qu'il donne du « ruban de Marion » :

> Je l'accusais d'avoir fait ce que je voulais faire et de m'avoir donné le ruban parce que mon intention était de le lui donner (p. 86).

Le mécanisme aperçu ici par Rousseau n'aurait-il pas une valeur plus générale? Peut-on le réduire à une analyse anecdotique d'une conduite du genre de la *taquinerie* (la taquinerie exprime par une agressivité ludique, en apparence méchante, un désir qui n'a pas le droit de s'exprimer autrement : Rousseau aurait simplement taquiné à mort la pauvre Marion)? On peut aussi bien en extraire un système de renversement applicable à d'autres conduites. Ainsi :

> *Je lui faisais me faire ce que je voulais lui faire, et l'amenais à me donner des fessées parce que mon intention était de lui en donner.*

1. Dans les *Confessions* (I, 13) Rousseau établit que « par la faveur de ceux qui nous gouvernaient, il avait sur moi quelque ascendant sous leurs yeux », situation qui pousse l'enfant dans la solitude à « rétablir l'équilibre ». Dans l'*Émile* (Pléiade, IV, 385), on voit aussi, en face des adultes, l'inégalité de l'héritier (le cousin Bernard) et de l'orphelin (Jean-Jacques), que là aussi l'enfant cherche à compenser.

Le renversement paraît burlesque : mais il mène à l'idée (totalement absente dans le texte) d'un désir de violence chez Jean-Jacques, d'une violence totalement refoulée, qui s'exprime justement par le mythe de la bonté originelle, par le refus de se reconnaître dans quelque acte agressif que ce soit. Cette composante sadique, il est pourtant nécessaire de la supposer à l'origine du masochisme, comme il est nécessaire d'évoquer l'idée d'une méchanceté possible pour comprendre ce qu'est la bonté. Où en trouver des traces dans le texte? D'abord, dans le « trouble » qui saisit l'enfant en voyant la peine de Mlle Lambercier : ce trouble doit comporter une part de plaisir, inavouable, d'avoir ainsi prise sur elle, de pouvoir agir sur elle, en même temps que l'enfant, par cette conduite, la force à lui manifester une attention dont il se sent privé. Comme *en même temps*, ce plaisir ne peut s'avouer, qu'il suscite même la terreur chez l'enfant, l'enfant ne peut se l'avouer qu'en s'en punissant (ou s'en faisant punir par sa « victime »), et en transférant au niveau de la douleur qu'il ressent lui-même l'idée de plaisir. Et pourquoi est-ce inavouable? Si on l'avouait, on perdrait aussi l'amour dont on a besoin. La contradiction que trouve Rousseau dans l'épisode de la fessée, il faut donc la supposer déjà à son origine. Nous trouvons pourtant quelques traces (déplacées) de cette agressivité, au moins deux :

a) *Le catéchisme :* la faute initiale, dont Rousseau dit qu'il se souviendra *toujours*, se passe « au Temple, répondant au catéchisme », quand il lui arrive d'*hésiter*. Dans les *Confessions*, il prend sur lui toute la faute. Mais il suffit de lire *la Nouvelle Héloïse* ou l'*Émile* pour voir quelle agressivité l'adulte a gardée à l'égard du catéchisme et de ceux qui l' « enseignent ». Julie refuse de faire apprendre le catéchisme à ses enfants. Dans l'*Émile*, on lit :

> Si j'avais à peindre la stupidité fâcheuse, je peindrais un pédant enseignant le catéchisme à des enfants.

Commentant ce passage, P.-M. Masson y voyait une « revanche rétrospective », une « rancune d'adolescent [1] ».

b) *Le derrière de Mlle Lambercier :* dans la séquence consacrée au séjour à Bossey, les deux épisodes principaux, très fortement liés, de la fessée et du peigne cassé, sont repris en contrepoint humoristique dans les deux épisodes du derrière de Mlle Lambercier et du noyer de la terrasse. Dans les deux cas, d'ailleurs, le récit organise une espèce

1. P.-M. Masson, *op. cit.*, p. 34-36.

de revanche : humiliation de Mlle Lambercier, et triomphe des deux enfants dont la puissance virile est reconnue (leur travail d'art est reconnu comme « aqueduc », mot dont le souvenir suivra Rousseau jusqu'au pont du Gard; et la rivalité du petit arbre est prise au sérieux). Ces deux épisodes compensatoires viennent là pour représenter « toutes les petites anecdotes de cet heureux âge qui me font encore tressaillir quand je me les rappelle ». Le lecteur ne peut manquer de trouver « bizarre » le premier de ces récits :

> Si je ne cherchais que le vôtre [plaisir], je pourrais choisir celle du derrière de Mlle Lambercier, qui, par une malheureuse culbute au bas du pré, fut étalé tout en plein devant le Roi de Sardaigne à son passage : mais celle du noyer de la terrasse est plus amusante pour moi qui fus acteur, au lieu que je ne fus que spectateur de la culbute, et j'avoue que je ne trouvais pas le moindre mot pour rire à un accident qui, bien que comique en lui-même, m'alarmait pour une personne que j'aimais comme une mère, et peut-être plus (p. 22).

Prétérition (je ne vous raconterai pas...), et dénégation (je n'ai pas ri...), certainement tout à fait « sincères » au niveau conscient; mais ce discours traduit une agressivité totalement refoulée, qui ne peut plus s'exprimer qu'à l'envers. Elle s'exprime tout de même dans le simple fait de raconter la chose, ce qui est en réalité pour Rousseau une manière d'en devenir cette fois responsable : car c'est *lui* qui maintenant étale à *nos* yeux ce derrière que le hasard avait étalé devant le roi; elle s'exprime aussi dans le fait d'indiquer que le lecteur doit en rire (l'épisode est finalement garanti « comique en lui-même »); dans le récit d'ailleurs s'équilibrent de manière fort ambiguë les signes de la pitié (une *malheureuse* culbute) et ceux de la joie *(tout en plein)*. Naturellement, sur le plan conscient, Rousseau vit l'épisode dans le registre de la pitié, pour un personnage maternel ainsi mis dans la situation qu'il craint lui-même le plus (comme il vient *justement* de nous le raconter à propos du catéchisme) : la honte publique. Quant au raisonnement qui lie les deux épisodes, il est également étrange : l'anecdote du noyer fut « plus amusante pour moi qui fus acteur au lieu que je ne fus que spectateur de la culbute »; non seulement « plus amusante » laisse entendre que l'épisode du derrière fut aussi amusant, mais la distinction acteur/spectateur laisse rêveur. Rousseau veut-il dire que l'anecdote aurait été plus amusante, si c'était lui qui avait fait la malheureuse culbute? ou si c'était lui qui l'avait fait faire à Mlle Lambercier (méfait enfantin qui serait alors comparable au détournement d'eau dans la seconde anecdote, et rendrait la comparaison cohérente)? Mon propos n'est pas de porter un diagnostic :

il m'a suffi de montrer que par le mécanisme de l'inversion, et par l'analyse des « actes manqués » du texte, la remontée vers l'amont amorcée par Rousseau pourrait être continuée dans un autre langage sans que le texte de Rousseau s'y oppose : on explorerait alors le manque d'amour et la faute comme demande d'amour, on s'interrogerait sur la présence d'un sadisme retourné en masochisme, et sur les raisons de ce retournement.

D'autres hypothèses peuvent aussi venir à l'esprit. Rousseau insiste sur le fait que Mlle Lambercier est une « mère »; les interprètes psychanalystes ont suivi cette indication, pour voir dans l'absence de la mère, dès la naissance, et dans la recherche de mères substitutives, le grand problème de Rousseau. C'est possible, mais ce n'est peut-être qu'une partie de la vérité. Comment ne pas être frappé par les deux attributs que Rousseau donne ici à la mère : l'affection et l'*autorité?* L'autorité n'est-elle pas plutôt l'attribut traditionnel du *père?* Or l'autorité est justement ce qui semble manquer à M. Lambercier, remplacé par sa sœur; c'est aussi ce qui a manqué au père de Jean-Jacques. Tout laisse penser que l'enfant a moins souffert de l'absence d'une mère qu'il n'a connue qu'à travers les effusions sentimentales de son père, que de la démission et de l'irresponsabilité de celui-ci. La quête du châtiment est donc peut-être, autant que la recherche de l'affection maternelle, celle de l'autorité paternelle. Nous nous souvenons alors d'un épisode antérieur des *Confessions* (p. 9-10), où Jean-Jacques, imitant les Sabines, s'interpose entre son frère aîné et son père *qui le bat :* il reçoit une partie de la correction, mais finit par désarmer la colère de son père. Geste héroïque à la Plutarque? Peut-être, — mais aussi, sinon désir d'être battu, du moins découverte d'un signe matériel de l'autorité réservé au méchant frère aîné, et dont Rousseau cherchera vainement à obtenir sa part en devenant à son tour polisson, puis fugitif. C'est la femme qui recueillera, sur le plan des fantasmes, cette fonction d'autorité, et réunira en son personnage les deux rôles du père et la mère.

CONDENSATION

Rousseau insiste sur le caractère extraordinairement précoce de cet épisode. « Cela se passait en 1721, et je n'avais pas encore neuf ans », écrit-il dans la première version; dans la seconde version, il a huit ans. Nous savons qu'en réalité il avait dix ans et trois mois quand il est arrivé chez les Lambercier, et qu'il en est reparti deux ans plus tard.

Si Rousseau a ainsi rajeuni de deux ans l'épisode de Bossey, c'est pour situer le plus haut possible dans son enfance ce paradis perdu, et l'épisode de la perte du paradis. L'effet de ce décalage vers la petite enfance (à la limite Rousseau déclare, p. 16, qu'il avait « un sang brûlant de sensualité presque dès [sa] naissance »), est de souligner l'*innocence* de Rousseau : reçue par un grand garçon de douze ans, la fessée voluptueuse aurait pris un aspect plus trouble. Il se fait donc aussi petit que possible, accentuant sa « précocité », et la situant naturellement comme une exception à la règle générale. Dans l'*Émile*, en effet, Rousseau n'accorde à l'enfant une vie sexuelle qu'à partir de la puberté.

De telles erreurs de chronologie se retrouvent dans tous les récits d'enfance. L'important est de voir que ces souvenirs d'enfance sont restés trente ans ensevelis (p. 21), et que ce n'est que tout récemment que Rousseau s'est mis à penser à Bossey : c'est justement en écrivant l'*Émile* que Rousseau note pour la première fois des souvenirs de cette période; et la comparaison des deux versions de l'épisode de la fessée montre qu'il y a eu toute une élaboration du souvenir dans l'écriture, à la fois sur le plan de la matérialité des faits et sur le plan de l'interprétation. Il faut traiter le récit de la fessée comme une sorte de mythe, plutôt que comme un récit anecdotique et matériellement exact. Il est bien évident que ce n'est pas parce qu'il a reçu une fessée à l'âge de huit ans que Jean-Jacques est devenu masochiste. Une interprétation psychanalytique ne peut pas fonder sur un épisode de cet âge-là, considéré comme « source », l'analyse du développement de la vie sexuelle et affective. Elle demande à la fois qu'on remonte bien en deçà (la fessée n'est que la conséquence et l'amplification de ce qui précède), et qu'on redescende bien au-delà : dans quelle mesure s'agit-il d'une fixation définitive dès cet âge-là? n'est-ce pas plutôt les errements de l'adolescence et la conduite de Mme de Warens qui ont contribué à une régression? Autant de questions qu'il faut se poser, même s'il est impossible d'y répondre avec certitude : du moins ces questions empêchent-elles de lire le texte comme une anecdote vécue explicable par une causalité simpliste.

Cette condensation donne valeur de mythe à l'épisode, sur le plan psychologique; mais elle a aussi un rôle dans la structure narrative des *Confessions*. J'ai arrêté mon explication à la fin de la seconde fessée, au moment du « Qui croirait? », quand Jean-Jacques entreprend de dresser en trois pages un tableau global de toute sa vie sexuelle : tableau qui est à la fois une explication (la logique des conduites amoureuses y est analysée) et un bilan moral (la « dépravation » qui paradoxalement préserve de la « débauche »; thème du

« ce qui devait me perdre me sauva », que nous retrouverons à propos du dangereux supplément) et affectif (bilan positif). Ce bilan moral et affectif, il faut naturellement le lire comme un plaidoyer contre une accusation entièrement implicite : celle d'avoir été un homme et d'avoir désiré une femme. La revendication qui se lit dans le ton de ce plaidoyer est faite d'un mélange curieux de révolte et de soumission : c'est le désir qui nargue le tabou, en lui démontrant qu'il a su se satisfaire malgré l'interdiction (révolte), mais en la respectant (soumission). Cette conduite puérile du narrateur nous le fait apparaître ici comme apparaît ce qu'il dit être, dans les *Dialogues* : « un vieil enfant ». Que sa vie affective soit restée fixée à un stade pré-génital, ce texte le montre bien, avec la curieuse origine qu'il propose pour son dégoût du coït (identifié avec les filles publiques et les chiennes) :

> ... depuis qu'allant un jour au petit Sacconex par un chemin creux, je vis des deux côtés des cavités dans la terre où l'on me dit que ces gens-là faisaient leurs accouplements (p. 16),

description où la topographie renvoie à l'anatomie féminine (chemin creux, les cavités de la terre) et où la toponymie est doublement évocatrice. Tout cela lui « soulève le cœur », comme lui soulèvera le cœur le spectacle du bandit maure éjaculant (p. 67). Mais mon propos n'est pas de porter de trop faciles et stériles diagnostics : l'important est de voir que cette seconde partie présente une condensation des conséquences de la fessée. L'ensemble du texte forme donc un système clos : le récit mythique de l'origine débouche directement sur le bilan global. Ce qui manque, c'est l'histoire détaillée de Rousseau entre l'âge de huit ans et la cinquantaine : le récit en viendra à sa place, successivement, dans l'ordre chronologique normal. Il viendra donc après que la « clef » a été donnée : en livrant la fin dès le commencement, Rousseau prépare son lecteur à la description des conduites concrètes; il est de fait que toutes les étapes de la vie amoureuse de Rousseau sont ici annoncées. Cette technique de la préparation, on la retrouve partout dans le livre I : les conséquences de la fessée sont filées dès le morceau de bravoure où Mlle de Vulson et Mlle Goton, très artificieusement, sont chargées de représenter la dissociation et la complémentarité de l'amour de tête et de l'amour sensuel, dès le morceau où, à propos de l'affabulation, Rousseau signale sa fonction de supplément à sensualité (p. 41) : au point que tout le livre I semble écrit à la lumière du livre IX, où les amours avec Mme d'Houdetot rassemblent d'un seul coup tous les fils de la

chaîne secrète. Mais justement : qui lit attentivement le récit de ces dernières et parfaites amours est surpris de voir que Rousseau ne fait alors aucune allusion, même lointaine, ni à son masochisme moral, ni à l'objet précis du désir qui le tourmente, ni à leur origine. La technique de préparation permet en effet de jouer sur les *disjonctions*[1]. Rousseau ne parle explicitement de son masochisme érogène que jusqu'au début du livre III (épisode de l'exhibitionnisme à Turin), c'est-à-dire tant qu'il est presque encore un enfant, et tant qu'il n'a pas renoncé à obtenir une satisfaction réelle et directe. Ensuite, plus un mot. Naturellement, ce mot avait été dit au livre I, au moment où le héros dont nous suivons l'histoire n'est encore qu'un enfant, Rousseau s'autorise à ne *rien* dire quand il fait le récit précis des aventures amoureuses de l'adulte qu'il est : de nouveau il *répète* en face du lecteur l'impossibilité d'avouer qui était la sienne dans sa vie en face de Mme d'Houdetot. Il a suffi pour cela de *déplacer* l'aveu. C'est là un problème capital dans l'étude des aveux sexuels : celui de leur place dans le texte. L'étude des autobiographies de Gide et de Leiris montrerait très bien que tout peut être matériellement dit dans un texte sans qu'en réalité rien ne soit dit; un jeu de disjonction, de déplacement et d'asyndète empêche les morceaux de la vérité de se réunir, et le désir de se manifester à sa place, dans son unité et sa nudité.

Au terme de cette étude du récit de la fessée, il me reste le sentiment que l'aveu dans l'autobiographie est une chose impossible, à cause de l'absence de destinataire, et de la médiation de l'écriture. C'est parce qu'elle est impossible que Rousseau la tente : possible, elle lui ferait trop peur. A l'abri de cette impossibilité, il peut prendre le risque de tout dire. Cela demande malgré tout beaucoup de courage. Reste que ce discours de la sincérité est en réalité encore un discours chiffré. Rousseau aimait l'image du cœur « transparent comme le cristal » : mais le cristal est également un corps solide. S'il laisse passer le regard, c'est en empêchant de laisser passer l'action. L'écriture a cette double fonction, elle peut tenter de dire la vérité, et être dans son existence même le contraire de la vérité. Et cette vérité qu'elle s'essaie à dire, elle ne peut la dire qu'à l'envers, à travers la description de tout ce qui, dans la vie, a empêché de la dire, et en répétant dans le discours ces empêchements. Il ne s'agit pas de rétablir la transparence en détruisant l'obstacle, puisque l'obstacle est en même temps un abri, mais de rendre l'obstacle transparent : à défaut de pouvoir

1. La stratégie de la disjonction a été bien mise en lumière par Henri Guillemin dans *Un homme, deux ombres (Jean-Jacques, Sophie, Julie)*, Genève, éd. du Milieu du monde, 1943, p. 118.

jamais dire la vérité du désir, on dira jusqu'au bout ce qui empêche de la dire [1].

1. On peut imaginer des aveux dans lesquels la stratégie du désir serait différente : c'est le cas des aveux de Rousseau concernant le « dangereux supplément », aveux elliptiques et discrets. La masturbation étant une conduite de « non-aveu », et cela encore pour le narrateur au moment où il se confesse, il y a contradiction dans les termes dans l'idée de l'avouer. On ne pourrait l'avouer jusque dans son fond, qui est le désir, qu'en y renonçant et par un changement total de conduite sexuelle et affective, dont il ne saurait plus être question pour Rousseau, et qui aboutirait d'ailleurs à renoncer à l'écriture, et à retrouver la parole. J'ai analysé ces aveux dans « Le dangereux supplément, lecture d'un aveu de Rousseau », *Annales*, 1974, nº 4, p. 1009-1022.

Le livre I des *Confessions*

> C'est à lui [le lecteur] d'assembler ces éléments et de déterminer l'être qu'ils composent; le résultat doit être son ouvrage, et s'il se trompe alors, toute l'erreur sera de son fait. *Confessions*, livre IV.

Comment le livre I des *Confessions* est-il construit?

En s'appuyant sur les indications données par Rousseau lui-même, Jean Starobinski, Marcel Raymond et Michel Launay ont déjà essayé de répondre à cette question : on verra combien je leur suis redevable [1]. Si j'ai voulu reprendre à mon tour l'enquête, c'est qu'il m'a semblé que leur recherche avait été entravée par l'attention accordée à une image qu'emploie Rousseau, celle du paradis terrestre chrétien et de la chute, et que cette attention les avait amenés à sous-estimer d'autres structures du texte, et, finalement, sa complexité. Trois principes m'ont guidé dans cette recherche :

1. *Le livre I peut être considéré comme un tout, comme une unité fermée et autonome.*

Dans le préambule de son étude sur le livre I, Marcel Raymond emploie trois expressions pour définir ce livre : il parle d'*ouverture* (au sens musical), de *microcosme* et de *mythe*. Je partirai de ces mêmes présupposés. Mais, dans la pratique, M. Raymond privilégie l'idée d'ouverture, en consacrant son étude à l'inventaire des *thèmes* de ce premier livre, et en accordant une attention trop limitée aux structures dans lesquelles ces thèmes fonctionnent. Or, si le livre I est un *microcosme*, il doit non seulement contenir les mêmes éléments que l'ensemble de l'œuvre, mais les organiser *entre eux* de manière à produire un *tout*. Et s'il est un *mythe*, il faut prendre le terme au sérieux, et lui

1. Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, la Transparence et l'Obstacle*, suivi de *Sept Essais sur Rousseau*, Paris, éd. Gallimard, 1971, chap. I; Marcel Raymond, « Lecture du premier livre des *Confessions* », in *Jean-Jacques Rousseau, la Quête de soi et la Rêverie*, Paris, éd. José Corti, 1962, p. 91-115; et Michel Launay, « La Structure poétique de la Première partie des *Confessions* », *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, XXXVI, 1963-65, p. 49-56.

accorder, par exemple, le sens que lui donne Mircea Eliade [1], une histoire inventée pour répondre à une question et à une angoisse. Aussi est-il nécessaire d'expliciter la question, et de tenir compte de sa complexité, pour analyser cette réponse qu'est l'histoire. Le récit d'enfance tel que le pratique Rousseau serait le mythe individuel que construit l'adulte pour répondre à ses problèmes, exactement comme les mythes religieux de l'origine sont, sur le plan collectif, des réponses que les groupes apportent à leur angoisse : il faut expliquer la déchéance actuelle, et ménager l'éventualité d'un salut, d'un retour à la perfection de l'origine.

2. *La structure de ce tout est fatalement une structure complexe.*

Le grand danger des analyses « mythologiques » d'un texte de ce genre, c'est la réduction à un schéma unique et simpliste, qui a l'air d'avoir la caution de Rousseau, grâce à l'appui d'une ou deux phrases bien choisies. En procédant ainsi, on ramène l'inconnu au connu, et on fait en réalité l'inverse du travail de Rousseau. En étudiant le livre I, je me suis représenté Rousseau comme une sorte de bricoleur en mythologie : pour répondre à sa question personnelle, il va être tenté de puiser dans le répertoire des archétypes que la culture religieuse et classique met à sa disposition. Mais identifier ces emprunts ne suffit pas : l'intéressant est de voir le travail que fait Rousseau à partir de ces matériaux mythologiques a) *en combinant à plusieurs niveaux de son récit des archétypes en apparence assez différents*, b) *en déformant ces archétypes*. Plus que l'emploi d'un mythe, ce sont les variantes que Rousseau lui apporte qui sont révélatrices de sa mythologie personnelle.

Dans mon analyse du livre I, j'opposerai au mythe du paradis et de la chute privilégié par J. Starobinski, M. Raymond et M. Launay un autre mythe : non pour substituer ce second mythe au premier, mais pour l'ajouter. Au demeurant ce second mythe n'exprime pas plus que l'autre la mythologie de Rousseau : j'essaierai de montrer que c'est par la lecture des *écarts* que l'idéologie de Rousseau s'éclaire.

3. *La structure du livre I doit être rapportée, en tant que microcosme, non seulement aux* Confessions *dans leur ensemble, mais à l'anthropologie de Rousseau en général.*

C'était déjà le postulat de J. Starobinski, le point de départ de son analyse dans *Jean-Jacques Rousseau, la Transparence et l'Obstacle.*

1. Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Idées », 1966; et *le Mythe de l'éternel retour*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Idées », 1969. La fonction mythologique du récit d'enfance a été soulignée récemment par J.-M. Chombart de Lauwe, dans *Un monde autre, l'enfance*, éd. Payot, 1971, à partir de l'analyse non des structures, mais des *contenus* des récits d'enfance écrits depuis le milieu du XIXe siècle.

Le texte autobiographique ouvre à la réflexion du lecteur un espace vertigineux : Rousseau en écrivant le livre I des *Confessions*, Sartre en écrivant *les Mots*, nous exposent leur idéologie à plusieurs niveaux simultanément : au moment même où ils racontent, au niveau de l'histoire, les origines de leur vision du monde, celle-ci s'exprime dans la structure du récit et dans tous les aspects de l'énonciation. Ils *parlent* leur idéologie en même temps qu'ils en racontent l'histoire. Aussi est-il intéressant de confronter le récit du livre I avec les textes de théorie que sont l'*Émile* et surtout le *Discours sur les origines de l'inégalité* : les deux dernières sections de cette étude seront consacrées à cette confrontation, et aboutiront à une mise au point sur le sens de l'histoire selon Rousseau, et sur la fonction de la « bonté naturelle » dans son idéologie.

Tels sont les trois principes que j'ai suivis : lire ce livre I comme une totalité structurée et complexe qu'il faut mettre en rapport avec les textes théoriques de Rousseau.

A ces principes théoriques se sont ajoutées des précautions de méthode sur un plan pratique : on ne saurait parler de la structure d'un texte sans tenir compte des informations que l'on possède sur l'histoire de sa composition. Nous savons peu de choses sur la manière dont Rousseau a composé le livre I, sinon qu'il a dû fatalement se poser lui-même le problème de la composition [1]. Depuis 1756, il avait commencé à noter et à collectionner souvenirs et anecdotes : le livre I n'est pas un récit écrit d'un seul jet, d'une seule coulée, mais a été construit par montage ou collage d'éléments déjà écrits. Trois types de témoignages nous restent sur ce travail de composition : 1) Rousseau a été amené à *choisir* parmi ses souvenirs, et à la lumière des souvenirs qui ont été écartés du livre I on peut s'interroger sur le critère de ses choix; 2) le manuscrit de Neuchâtel révèle un premier état du texte, dans lequel la structure du livre I n'est pas encore tout à fait au point; 3) Rousseau lui-même a marqué son souci de composition par un essai de numérotation des paragraphes du début du livre I dans les manuscrits de Paris et de Genève. Dans une annexe placée à la suite de cette étude, j'essaierai de faire le point sur ces témoignages et de les confronter avec le résultat de mes analyses du texte définitif.

Ces analyses seront avant tout descriptives, du moins dans leur premier temps : elles aboutiront chaque fois à des essais d'interpréta-

1. Sur la composition des *Confessions*, voir Hermine de Saussure, *Les Manuscrits des Confessions*, Paris, éd. de Boccard, 1958, et l'Introduction de Jacques Voisine dans son édition des *Confessions*, Paris, éd. Garnier, 1964.

tion. Même si le lecteur n'accepte pas ces interprétations, j'ai essayé de lui fournir une description du texte qui permette de l'interpréter sur des bases nouvelles [1].

AU DÉBUT ÉTAIT LA FABLE

Pour analyser la structure d'un texte, il faut d'abord voir ce qui le délimite. Au niveau de *l'histoire*, il semble que les limites soient « naturelles » : le livre commence, comme la plupart des autobiographies, par l'histoire de la famille et la naissance du héros, et se termine sur un événement qui a changé son cadre de vie et sa destinée, la fuite hors de Genève en 1728. Mais au niveau de la *narration* de cette histoire, on a la surprise de découvrir que le livre I est construit de manière à se refermer entièrement sur lui-même, de manière symétrique, par l'emploi d'une même série prise dans un sens au début, et dans le sens inverse à la fin. Une fois écartés le préambule (p. 6) et les trois lignes de transition avec le livre II (p. 44), on découvre l'organisation résumée par le schéma ci-contre.

Le livre commence et s'achève en plein rêve, donnant au lecteur l'image d'une conscience qui baigne dans l'imaginaire. Le récit proprement dit de l'enfance réelle et historique de Jean-Jacques (p. 7-43) n'apparaît que comme un trou entre deux rêves.

C'est là l'effet produit sur le lecteur : car Rousseau semble ne se rendre compte de rien. Tout est pour lui sur le même plan : ce qu'il raconte de ses parents, et qu'il tient de la tradition orale, est pour lui vérité historique; le récit de sa vie à Genève, s'il n'avait pas fui, lui semble aussi de l'ordre du vraisemblable. Pour nous, au contraire, ces deux récits vagues et schématiques apparaissent comme deux romans stéréotypés qui contrastent avec le récit concret et prenant qu'ils encadrent. Aux deux bouts du livre, ils se font écho. Pur mirage, le second roman semble simplement refléter, vers l'avant, ce que le premier roman fait voir en arrière. La vie idyllique dont Rousseau s'exile en fuyant Genève, c'est celle-là même à laquelle il a mis fin en naissant. L'exil répète la naissance. Qu'il s'agisse de pur fantasme, le texte le dit : le second roman n'aurait pu se réaliser que « *si* j'étais tombé dans les mains d'un meilleur maître » ; en fuyant,

1. Pour le texte des *Confessions*, toutes les indications de pages renvoient au tome I des *Œuvres complètes* dans la collection de la Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard, 1959. Pour *Émile* et pour le *Discours sur l'origine de l'inégalité*, le chiffre en caractères romains renvoie au tome de cette même édition des *Œuvres complètes*.

il ne se prive d'aucun avenir, puisque cet avenir lui a déjà été refusé par le sort : il régularise sa situation, plutôt. Refusé par le sort? C'est en réalité la conséquence de la série d'abandons en cascade qu'il vient de vivre, et qui remonte en fait à la naissance elle-même.

Début : A/ *Le roman des parents* (p. 6-7)
(récit idyllique et romanesque de la vie des parents)

B/ *CHOC, EXIL* (p. 7-8)
(naissance de Jean-Jacques, qui détruit ce rêve)

C/ *Naissance de la conscience dans la lecture et le romanesque* (p. 8-9)

(.....)

Fin : C'/ *Refuge dans la lecture et le romanesque* (p. 40-41)

B'/ *CHOC, EXIL* (p. 41-43)
(départ de Genève)

A'/ *Le roman de Jean-Jacques* (p. 43-44)
(récit idyllique et romanesque de la vie de J.-J., si...)

Cette seconde rêverie romanesque, dont le héros serait un Jean-Jacques devenu grand, se retrouvera un bon nombre de fois au cours de la vie de Jean-Jacques, ou du moins du récit qu'il en fait : projets d'établissement ou de mariage, et ensuite projet de réforme (retour à la vie obscure du bon artisan), rêveries sur le séjour matriarcal... Ce roman de la fin du livre I sert ici à désigner l'horizon de toute une vie (son projet originel, dirait Sartre). Car la fuite hors de Genève est, *en même temps* qu'une nouvelle forme de l'exil, un geste de retour, un élan vers l'horizon, vers le paradis absent. La naissance est un événement univoque; la fuite de Genève, elle, est équivoque et complexe. L'exil, en effet, ne prend pas la forme d'une exclusion, mais déjà d'un obstacle au retour (les portes du retour sont fermées); et le geste de fuite est en même temps un geste de retour : puisque ce qu'il va aller chercher dans le vaste monde, ce n'est rien d'autre que ce que la cité-mère aurait dû lui donner.

La vie — car déjà nous voyons que le livre I ne raconte pas l'enfance,

mais expose un mythe qui renvoie à la vie entière —, la vie n'est que le trajet d'une romance perdue à une romance espérée. La vie est un trou dans l'imaginaire : elle s'oriente tout entière par rapport à deux images.

La première image, le roman des parents, a été livrée à l'enfant par le père, et par les tantes. Ce n'est pas exactement un « roman familial » au sens freudien, ni dans son origine ni dans son contenu : mais dans sa *fonction*, certainement. L'enfant y a cru, l'a enjolivé, l'a repris à son compte : quitte à être exilé, autant que ce soit d'un paradis. En ce sens la formule de Marthe Robert « roman des origines, origine du roman [1] » s'applique admirablement à Rousseau, et le livre I, dans l'organisation de son début et de sa fin, semble fait pour l'illustrer.

Non seulement il y a écho entre A et A′ (et ensuite entre B et B′), mais, à l'intérieur de chacune des deux séries, A et C correspondent par-dessus B, exactement comme C′ et A′ par-dessus B′. A et A′, que nous qualifions de fables, sont dans le texte deux récits donnés pour vrais ou vraisemblables, l'un antérieur à la naissance du héros, l'autre postérieur à son départ : aussi le héros réel n'apparaît-il par définition dans aucun des deux. En revanche il apparaît dans le récit, tout de suite après sa naissance, et tout de suite avant son départ, en position non de héros, mais de *lecteur* de romans.

Le héros de l'autobiographie voit sa conscience émerger de la lecture (p. 8), puis se résorber dans la lecture (p. 40-41). La lecture, c'est-à-dire le rapport au texte écrit, ne figure pas dans le récit comme souvenir anecdotique, mais comme expérience originelle et constitutive, et comme aboutissement.

Dans les deux cas, un rapport très clair s'établit pour nous entre le roman (dont le *narrateur adulte* est responsable) et l'expérience de lecture du *héros enfant;* au début, le héros enfant s'éveille à la conscience en lisant des romans laissés par la mère : « Ma mère avait laissé des romans. » On ne saurait mieux dire : parmi ces romans, justement, le petit roman familial. La mère *est* un roman. Et tout roman sera retour à la mère, seul signe qui reste d'elle. A l'autre bout du livre, le roman terminal assumé par le narrateur sort en droite ligne, lui aussi, du genre de rêverie qu'il prête au héros adolescent [2]. Ce que le narrateur produit aux deux bouts du livre, comme souvenir et comme rêve, c'est, en réalité, la lecture même de son héros.

1. Marthe Robert, *Roman des origines, origine du roman*, Paris, éd. Grasset, 1972.

2. Cf. p. 41 : « ... que l'état fictif où je venais à bout de me mettre me fît oublier mon état réel dont j'étais si mécontent ».

Nous, nous savons que le « souvenir » du début n'est qu'un rêve; et que le rêve de la fin n'est que le souvenir de ce rêve. Et, surtout, que le rapport du héros au texte n'est pas analogue au début et à la fin. Le livre I n'est pas simplement un trajet aller-retour, un voyage qui s'annule : il décrit la métamorphose qui permet le retour. Le livre I raconte comme on passe de la lecture à l'écriture, c'est-à-dire comment on devient écrivain.

Les expériences initiales sont de pures expériences de lecture, parfaitement naïves : l'enfant-lecteur passe à travers un texte transparent pour s'identifier aux héros du roman. Comme Don Quichotte, il confond le roman et le réel. Du roman, il tire directement une vision de la vie, et une ligne de conduite. Il va devenir, dans sa vie, la même chose que le héros du roman : « je devenais le personnage dont je lisais la vie » (p. 9). De là viendront, tout au long de la vie, l'incurable romanesque et les bouffées héroïques du héros Jean-Jacques; et le livre I raconte, comme un roman d'initiation, la lente dégradation au contact du réel.

Les expériences terminales (p. 40-41) ne sont plus de simples expériences de lecture. Jean-Jacques a lu tous les livres à sa portée [1] et la chair commence à l'émouvoir. Il prend « un parti » qui le sauve de lui-même et calme sa sensualité. C'est de devenir non plus consommateur, mais *producteur* de fantasmes. Il ne s'agit pas encore d'écriture, mais déjà de composition. Certes, son but semble être toujours le même : « tellement que je devinsse un des personnages que j'imaginais » (p. 41). Mais à y regarder de près, on voit que c'est exactement le mouvement inverse du premier. Au début, il faisait naïvement déborder le roman dans la vie, il s'agissait de devenir le personnage dans la vie. Ici, il s'agit de se réfugier dans le roman, de devenir personnage dans un roman qu'on invente. Au début, il devenait le personnage; maintenant il est forcé de prendre le rôle de *l'auteur* : se nourrir des situations, les varier, les combiner, pour se les approprier; en un mot : composer.

L'origine de la lecture se trouve liée à la naissance, et à l'image de la mère; celle de l'écriture, à la puberté, et à un retour à l'univers romanesque assumé et non plus subi.

Aussi ne faut-il pas lire ces pages comme une étape anecdotique de l'adolescence, destinée à être dépassée. Dans le dernier épisode avant la fuite hors de Genève et dans le roman terminal, c'est le projet fondamental de toute la vie du héros qui est esquissé : solution indépassable. La vie de l'adolescent et de l'adulte connaîtra mille péripé-

1. Cf. p. 40 : « ... j'épuisai la mince boutique de la Tribu ».

ties : mais elle a été bouclée par avance. Ce qui est raconté ici *déjà*, c'est la révélation de Vincennes, c'est surtout l'écriture de *la Nouvelle Héloïse :* tout se passe comme si, en se fermant ainsi, le livre I avait pour fonction de préparer, en plus petit, la fermeture du livre IX.

Le livre I des *Confessions* est donc entièrement refermé sur lui-même et autonome, exactement comme *les Mots* de Sartre. En apparence c'est l'histoire d'un enfant qui est racontée (jusqu'à seize ans pour Rousseau, onze ans pour Sartre) : en réalité c'est un microcosme qui représente, à travers le récit d'enfance, le projet global de l'homme. Le livre I remplit *à la fois* les deux fonctions : il est le premier acte du drame, et le drame tout entier. Exactement comme une graine est à la fois la première étape du développement de la plante, et la préfiguration de la plante achevée. D'où la structure très complexe de ce livre I, et les différents niveaux de lecture qu'elle permet. Si la composition se relâche progressivement dans la suite des *Confessions*, c'est d'abord parce que cette double exigence ne pèse plus sur les livres suivants, où Rousseau pouvait se contenter de raconter, sans avoir à peindre à la fois l'origine et la totalité.

Le livre I « prépare » donc la suite du récit de deux manières différentes : en exposant une multitude d'*origines*, que nous, lecteurs, nous enregistrons comme devant nous aider à comprendre la suite de l'histoire, suite que nous ne connaissons pas encore, et que Rousseau nous fait désirer; en nous racontant, sans que nous nous en rendions compte, cette suite elle-même. Nous sommes ainsi doublement préparés.

LES QUATRE AGES

Le récit d'enfance, entre la naissance et la fuite, est organisé de manière évidente en quatre étapes. Rousseau lui-même le dit à deux reprises explicitement, et cela ressort facilement de l'analyse du texte. A la fin du livre I, il écrit :

> J'avais joui d'une liberté honnête qui seulement s'était restreinte jusque-là par degrés, et s'évanouit enfin tout à fait. J'étais hardi chez mon père, libre chez M. Lambercier, discret chez mon oncle; je devins craintif chez mon maître, et dès lors je fus un enfant perdu (p. 31).

Cette phrase indique à la fois le découpage en quatre étapes, le critère du découpage (l'éducation et son influence sur la liberté), et le

sens de l'évolution : il s'agit d'une *dégradation progressive*. Un schéma rétrospectif analogue est proposé au livre II, à propos de l'éducation religieuse (p. 62).

On reconnaît là le mythe antique des *quatre âges*, tel qu'il est exposé par Hésiode dans *les Travaux et les Jours*, et tel qu'il a couru ensuite pendant toute l'Antiquité[1]. La version la plus connue est celle qu'Ovide a placée au début du livre I des *Métamorphoses*. En voici un résumé :

> Les poètes anciens divisaient l'âge du monde en quatre périodes différentes : 1) l'*âge d'or*, sous le règne de Saturne, ère d'innocence et de bonheur, d'abondance sans travail, de justice idéale, de paix et d'égalité, pendant laquelle un printemps perpétuel faisait de la terre un lieu de délices et dont le nom est resté dans la langue de tous les peuples comme une métaphore poétique; 2) l'*âge d'argent*, sous le règne de Jupiter, qui marque un degré de moins dans l'état d'innocence et de bonheur; 3) l'*âge d'airain :* l'injustice commence à s'établir sur la terre, l'égalité disparaît, la propriété se fonde et avec elle naissent la rapine et la guerre; 4) l'*âge de fer :* la nature devient avare de ses dons, tous les vices et tous les crimes envahissent la terre. Astrée, déesse de la justice, se réfugie dans les cieux. Ce dernier âge est celui sous lequel nous vivons[2].

Rousseau connaissait parfaitement ce mythe. Il le connaissait même depuis sa toute première enfance, puisque *les Métamorphoses* d'Ovide faisaient partie de la bibliothèque du père de sa mère, à côté de Plutarque (p. 9). Mais il ne s'agit ni de voir là une « source » de Rousseau, ni bien entendu de calquer le contenu des différents âges hésiodiques, pour déchiffrer son récit. Rousseau a seulement pris à ce mythe une conception de l'histoire comme dégradation progressive,

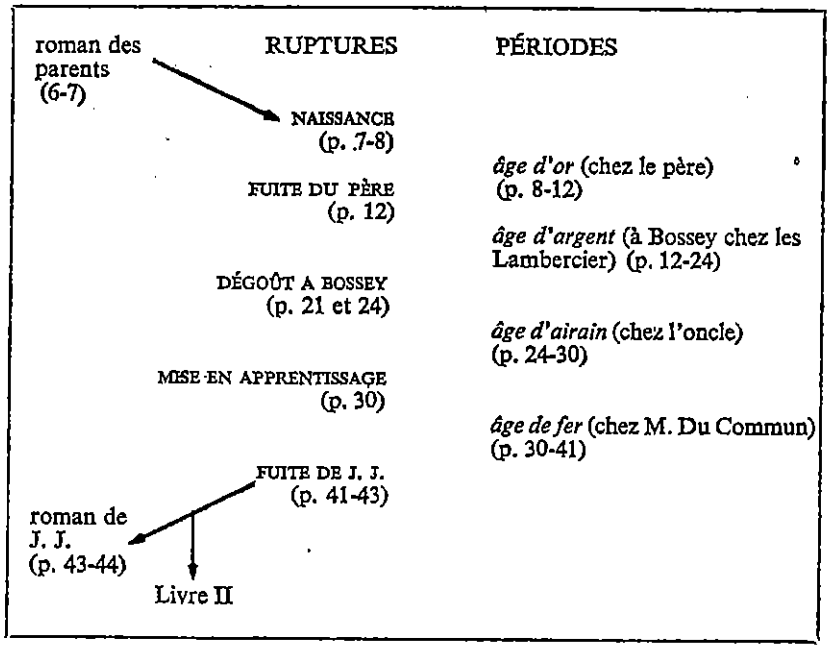
1. Sur le mythe des quatre âges et les différentes formes du mythe d'origine, voir Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, éd. Gallimard, coll. « Idées », 1966, chap. II, « Prestige magique des origines »; et *le Mythe de l'éternel retour*, éd. Gallimard, coll. « Idées », 1969. Dans sa version indienne, le mythe des quatre âges est intégré à la conception cyclique de l'univers : à la fin du dernier âge, un nouveau processus de création intervient qui fait reprendre le cycle à son début (*le Mythe de l'éternel retour*, p. 134-135). Dans les versions d'Hésiode et d'Ovide, la théorie des âges du monde est dissociée de la doctrine cyclique; mais chez Héraclite, Empédocle, puis dans la tradition stoïcienne, théorie des âges et doctrine cyclique sont associées comme dans la version indienne (*Aspects du mythe*, p. 82-83).

L'idée de se servir de ce mythe pour traduire le mouvement d'une vie a été utilisée plus tard par Fernand Gregh, qui a intitulé les trois volumes de son autobiographie *l'Age d'or*, *l'Age d'airain*, *l'Age de fer* (éd. Grasset, 1947, 1951 et 1956).

2. Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*.

depuis la perfection de l'origine jusqu'à la déchéance actuelle; et il a transposé cet archétype, employé traditionnellement pour présenter les étapes de l'histoire de l'humanité, au déroulement de l'enfance d'un individu.

Le récit du livre I comporte effectivement cinq ruptures qui délimitent quatre périodes. Le plan du livre I est, grossièrement, le suivant :



Telle est la grille de lecture du livre I que l'on peut déduire de la phrase citée plus haut. Par commodité, j'utiliserai dans cette étude la nomenclature des âges qu'elle suggère. Cela n'implique, naturellement, ni que Rousseau ait intentionnellement construit son récit en pensant au mythe antique (il a eu seulement recours spontanément au schéma de récit que le mythe utilise), ni que ce mythe soit le moins du monde la « clef » du livre I.

Le mythe des quatre âges n'est en effet qu'une des nombreuses formes du mythe de l'origine; en suivant d'autres indications de Rousseau, on pourrait être tenté de privilégier telle autre version du mythe, où l'état actuel du monde se trouve expliqué non par une dégra-

dation progressive, mais par une chute unique. Rousseau n'aurait-il pas plutôt utilisé la mythologie chrétienne du paradis terrestre et du péché originel? N'écrit-il pas, à la fin de l'épisode du peigne cassé :

> Nous restâmes encore à Bossey quelques mois. Nous y fûmes comme on nous représente le premier homme encore dans le paradis terrestre, mais ayant cessé d'en jouir (p. 20).

Jean Starobinski a suivi cette indication en choisissant l'épisode du peigne cassé comme origine unique de l'histoire de Rousseau, chute fermant le paradis. Mais Rousseau a l'habitude de qualifier d' « uniques » tous les moments dramatiques de sa vie : à force d'être *unique*, le moment de rupture se trouve avoir la figure d'une *série*. La référence au paradis terrestre chrétien est employée ici par Rousseau pour définir un état ambigu de transition (entre « y être encore », et « n'y être plus »), plutôt que pour faire allusion à l'acte dramatique du péché originel, conception qui lui est étrangère [1].

Si Rousseau a fait allusion à la mythologie chrétienne, n'est-ce pas aussi pour lui emprunter ce qu'elle a de commun avec la plupart des mythes de l'origine : l'image du « paradis terrestre », ou de « l'âge d'or »? Si la théorie des quatre âges ne figure pas explicitement dans les textes de Rousseau, en revanche les expressions « siècle d'or » et « âge d'or » reviennent souvent sous sa plume, et c'est une étape obligée pour tout critique rousseauiste que de dresser l'inventaire des formes du mythe paradisiaque, et d'étudier sa fonction dans l'œuvre de Rousseau [2]. Mais la notion d' « âge d'or », détachée de son contexte,

1. La comparaison avec le paradis terrestre sert surtout à figurer les premiers symptômes de la culpabilité. Mais pour le reste, la *Genèse* et le livre I des *Confessions* n'ont aucun rapport. Adam est responsable de sa chute; l'enfant est innocent, et victime d'un malentendu. Dans la *Genèse*, Dieu continue à lire dans le cœur des hommes, malgré leur effort pour se cacher. Dans les *Confessions*, le drame vient de ce que les dieux ne puissent pas lire dans le cœur de l'enfant. Les deux textes ont donc peu de rapports. Sur les résistances de Rousseau à l'idée même du péché originel, voir la *Lettre à Christophe de Beaumont* (IV, p. 937-938).

2. Voir par exemple la très pertinente étude du thème de l'âge d'or par Marc Eigeldinger (*Jean-Jacques Rousseau et la Réalité de l'imaginaire*, éd. la Baconnière, Neufchâtel, 1962, chap. VI, « L'Age d'or est insulaire »).

Dans *Jean-Jacques Rousseau et la Quête de l'âge d'or*, Bruxelles, 1970, Jean Terrasse a fait un inventaire des formes du mythe de l'âge d'or : mythe romain, mythe du bon sauvage, mythe de la patrie, mythe de l'enfance. Mais son étude parvient mal à montrer les rapports du mythe avec le récit autobiographique. La description des formes du mythe est précédée d'un portrait psychologique de Rousseau (timidité, imagination, etc.); quand l'auteur en arrive au mythe de l'enfance, il se prévaut de ce portrait préliminaire pour ne pas s'attarder sur le contenu des *Confessions*, et sa description du livre I tient en trois pages (p. 244-247).

c'est-à-dire de la théorie de la dégradation progressive, ne donne guère de moyens pour réfléchir à la structure de l'histoire selon Rousseau. La perfection des commencements est commune à tous les mythes de l'origine; la question précise à laquelle le mythe doit apporter une réponse, c'est de savoir pourquoi cet âge idéal n'existe plus, comment s'explique (c'est-à-dire se justifie) l'état actuel, et quel espoir nous reste de ressaisir la perfection des origines. Or c'est à partir de la théorie des quatre âges que Rousseau a tenté d'articuler sa réponse à cette question essentielle. En construisant le récit de ses propres origines, il était dans la situation d'une sorte d'amateur en mythologie : il avait à choisir dans les archétypes à sa disposition (mythes gréco-latins ou chrétiens, schéma théorique de la genèse tel que lui-même l'avait pratiqué dans le second *Discours* et dans d'autres textes) pour élaborer une histoire qui puisse répondre à la forme très particulière qu'avait prise pour lui la question de l'origine [1]. C'est à partir de cette question que s'éclairent le choix des schémas mythologiques et le traitement que Rousseau leur fait subir.

Dans le mythe des quatre âges, un certain nombre de traits ont dû le fasciner, parce qu'ils dessinaient un canevas de départ, une cellule narrative à partir de laquelle sa réponse pouvait s'élaborer. Trois traits, principalement :

— l'idée de la dégradation progressive, c'est-à-dire la *répétition* de la chute, qui correspond à cette habitude qu'il a de penser comme « uniques » les instants intenses, alors même qu'ils se répètent;

— la manière classique que ce mythe a de lier vertu et bonheur, crime et malheur;

— surtout, le vague dans lequel ce mythe laisse le problème de la *transition* d'un âge à l'autre, des raisons pour lesquelles elle s'effectue, et des attributions de responsabilité. Dans la mythologie chrétienne ces questions sont déjà tranchées, même si c'est de manière mystérieuse; ici, au contraire, le flou des transitions laisse à n'importe quelle théorie la possibilité de se greffer sur le mythe. Connue dès l'enfance, cette théorie est comme une mélodie descendante qui se prête à toutes les variations qu'une expérience malheureuse peut suggérer à un adulte.

Au demeurant, on voit déjà les limites de l'utilisation de ce mythe : dans le livre I, la théorie des quatre âges, fondée sur la dégradation de

1. Dans les *Rêveries*, c'est dans le mythe du Christ que Rousseau puisera les éléments nécessaires à l'élaboration de son mythe personnel. Cf. S. Lecointre et et J. Le Galliot, « Essai sur la structure d'un mythe personnel dans les *Rêveries du promeneur solitaire* », in *Semiotica*, 1971, n° 4.

l'éducation, ne concerne que le corps du récit (p. 8 à 41), c'est-à-dire l'histoire de l'enfant affronté au réel social; cette histoire est incluse dans — et subordonnée à — la fable plus générale de la naissance, décrite dans la section précédente. Dans la plupart de ses versions, le mythe des quatre âges était lié au modèle cyclique de l'éternel retour : en apparence, ce n'est pas le cas chez Rousseau, puisqu'il sait bien que l'histoire de l'humanité est irréversible; mais, dans la mesure où il applique le mythe des quatre âges à son histoire individuelle, il retrouve tout naturellement l'articulation entre le schéma de la dégradation progressive et celui du retour à l'âge initial. Le schéma circulaire du livre I présenté ci-dessus joue donc, par rapport au récit médian de la dégradation progressive, le même rôle que le mythe de l'éternel retour dans les mythologies anciennes.

Ce qui rend le retour possible, c'est qu'en réalité l'origine n'a jamais été totalement perdue; aussi le schéma de la dégradation progressive va-t-il se trouver brouillé, ou altéré. Par rapport à la descente linéaire et continue du mythe des quatre âges, le récit de Rousseau présente deux traits originaux : chez lui ce n'est pas le premier, mais le second âge, qui représente l'apogée, si bien que la progression est d'abord légèrement ascendante; d'autre part, la ligne du récit est double et combine sans cesse la *dégradation* et la *régénération*. En effet, la question à laquelle répond le mythe rousseauiste n'est pas la même que celle à laquelle répondait le mythe des quatre âges : Rousseau ne doit pas seulement expliquer l'imperfection de l'état actuel, il doit en même temps prouver et expliquer la persistance de la bonté originelle au sein de cet état, dans son propre cœur. D'où l'élaboration de ce mythe contradictoire, nécessaire pour rendre compte de la contradiction vécue.

Une fois ces limites posées, on peut suivre l'indication donnée par Rousseau, et entrer, par la naissance, dans le cycle de la dégradation.

ROMAN (p. 6-7)

En naissant, Jean-Jacques a mis fin au paradis. Est-ce à dire qu'il s'est senti coupable de la mort de sa mère, ou, plus profondément, cru rejeté par elle, qui s'est réfugiée dans la mort plutôt que de le voir? Pour l'instant, lecteur du texte, je ne fais qu'écouter les voix qui parlent. « Je suis né à Genève en 1712 d'Isaac Rousseau Citoyen et de Susanne Bernard Citoyenne. » Acte de naissance du Citoyen de Genève. « Un bien fort médiocre... » C'est un roman qui commence :

on y voit des questions d'argent et d'héritage, des inégalités sociales, des absences, des tentations : mais l'amour triomphe de tout. *Omnia vincit amor*. Les deux héros sont même nommés le « jeune amant », « sa maîtresse ». Une fois surmontées toutes les épreuves, le couple ne vécut pas heureux en ayant beaucoup d'enfants : il eut Jean-Jacques, et la mère mourut. Qui parle? Qui chante cette romance? En lisant les premiers livres des *Confessions*, je suis sensible aux très rares voix qui résonnent, aux *paroles* restées intactes, aux quelques mots qui vibrent depuis un demi-siècle dans une mémoire. Ces paroles sont excessivement rares : chansons de la tante Suzanne, « Carnifex », « Un aqueduc! », « Barnâ Bredanna », « Goton tic tac Rousseau », « que je savais, que je savais », « Adieu rôti », « courage », et, plus loin, au livre II, la première phrase de Mme de Warens, et les trois mots de Marion. La voix déterminante, en ce début, c'est celle du père. On l'entend deux fois :

> Jean-Jacques, parlons de ta mère (...) Ah! disait-il en gémissant, rends-la-moi, console-moi d'elle; remplis le vide qu'elle a laissé dans mon âme. T'aimerais-je ainsi si tu n'étais que mon fils?

Et, après les lectures nocturnes des romans laissés par la mère :

> Allons nous coucher; je suis plus enfant que toi.

C'est de cette voix que semble aussi sortir le petit roman initial, pris à son propre compte ensuite par le narrateur. Cette voix dit des choses si étranges, que Rousseau s'en est souvenu, et que les commentateurs psychanalystes s'y sont intéressés : l'enfant est implicitement rendu responsable de cette perte, qu'il doit réparer en payant de sa personne. Ces propos introduisent une certaine confusion dans les rapports de parenté. Confondu avec la mère, le fils change de sexe, de génération, et de relation : peut-on être à la fois le fils et l'épouse de quelqu'un? Dans la seconde réplique, le père se présente presque comme le frère cadet de son fils, par rapport à la mère absente. Elle est celle dont on parle, celle qu'on lit. Père et fils communient en la mère absente par la lecture, qui remplace l'intimité conjugale perdue. La nuit de lecture à la place de la nuit d'amour. Le texte est à la place de la mère, la supplée.

On entend pourtant la mère aussi : la légende familiale a retenu d'elle les cinq vers d'un impromptu qui porte, justement, sur les relations de parenté dans une famille où deux couples de frère et

sœur se sont épousés[1]. A la lumière de ces troubles de la parenté, le lecteur repense à d'autres phénomènes : dans l'âge d'or et dans l'âge d'argent, comment sont représentées les instances parentales? Chaque fois le couple parental est composé d'un frère et d'une sœur : Isaac Rousseau et Suzanne Rousseau (qui porte le même prénom que la mère), et M. et Mlle Lambercier; dans l'âge d'airain, le couple parental sera un vrai couple, l'oncle et la tante Bernard, mais justement lié par un double lien de fraternité aux parents de Rousseau. (A l'âge de fer, ne restera plus que le maître, M. Du Commun.)

Ce trouble qui affecte la fonction parentale, on le retrouve à d'autres niveaux de l'histoire : ce seront la figure troublante d'une mère séductrice, Mme de Warens, et l'horreur de l'inceste (que l'on retrouvera, décalée, au livre VII, avec Anzoletta); cela est bien connu. Mais ce n'est pas tant la figure de la mère qui est absente dans la vie de Jean-Jacques (au contraire on la lit partout), que celle du père.

NAISSANCE (p. 7-8)

Le récit de la naissance est fait en deux fois, en deux vagues. Rousseau naît d'abord pour ses parents (fin du récit les concernant, depuis

1. Rousseau cite en note cet impromptu, citation destinée à montrer l'habileté et les talents de sa mère. Mais ce n'est peut-être qu'un alibi : ce qui frappe dans ces vers, et qui a dû frapper Rousseau, c'est moins leur habileté que le sujet sur lequel s'exerce cette habileté : les structures de la parenté dans la famille. Je cite à mon tour ces vers :

> Ces deux Messieurs qui sont absents
> Nous sont chers de bien des manières;
> Ce sont nos amis, nos amants;
> Ce sont nos maris et nos frères,
> Et les pères de ces enfants.

Si les propos du père introduisaient une certaine confusion dans les rapports de parenté, que dire de l'impromptu maternel! Il vaut la peine de voir en quoi consiste « l'esprit » de cet impromptu, par exemple sur le quatrième vers. Tout porte sur l'ambiguïté dans l'emploi de « nos » : car on peut comprendre que l'un des absents est frère de l'une et mari de l'autre, et l'autre absent, l'inverse; ou, hypothèse burlesque que la construction permet, que chaque femme a épousé son propre frère, à l'égyptienne! C'est naturellement cette hypothèse, aussitôt repoussée, qui donne son sel à l'impromptu. Le lecteur, à son tour, esquisse un impromptu. A la place des deux belles-sœurs pensant à leurs maris absents, il revoit le père et le fils pensant à la mère absente :

> Cette femme qui est absente
> Nous est chère de deux manières,
> C'est notre mère, notre amante...

« Je fus le triste fruit de ce retour... » jusqu'à la fin du § 5), avant de naître à son propre compte (« J'étais né presque mourant... », début du récit le concernant lui), les deux récits sont disposés autour d'un blanc. Ils ont en commun d'organiser une sorte de ballet de la vie et de la mort, et donnent au lecteur l'idée que toutes les contradictions ultérieures ne feront que reproduire la contradiction originelle, celle d'une naissance funèbre. Dans le même acte, la mère fait naître Jean-Jacques, et Jean-Jacques fait mourir la mère. Meurtrier, il est en même temps meurtri. Coupable et victime, et tous deux sans le vouloir ni le savoir. Ou plutôt : nous devinons que tout cela ne s'est formé que plus tard, au cours de la petite enfance, par la faute du père. Les véritables acteurs de la naissance, ce sont les auteurs du *récit* de la naissance.

La première naissance, ici, est celle racontée par le père. Jean-Jacques retranscrit cet étrange dialogue, en fils pieux, *pour prouver que* son père était non seulement un homme de bien, mais un cœur sensible et fidèle, et qu'il fut inconsolable. Le sujet de ce discours, c'est le père, et cette séquence s'inscrit dans la logique de la romance initiale, de l'amour, qui triomphe de tout. Avant, on avait vu l'amour triompher du voyage, de l'inégalité sociale, de l'absence et des tentations. Et maintenant, le voici qui triomphe de la mort. Cette histoire touchante prend un sens entièrement différent dès qu'on admet que le sujet n'est pas la relation du père à la mère, mais celle du fils au père. Il n'y a pas besoin d'être grand clerc pour sentir l'effet produit par un tel discours sur un enfant, déclaré responsable de la mort de sa mère, et sommé de la remplacer par un père dont les « embrassements », les « convulsives étreintes » et les « caresses » sont pleins de regrets. L'enfant se sent incapable de combler cette béance dont il est cause, et qui est sa cause. Mais, à un second niveau, ce récit se laisse lire autrement. Le père a fait deux tentatives pour remplacer sa femme : en séduisant son fils, et en se remariant. Ces deux tentatives sont paradoxalement présentées sur le même plan, toutes deux comme des preuves de fidélité. L'ordre même du récit suggère le sens : mon père *m'*a trompé en se remariant. Fidèle à sa femme, peut-être, infidèle à son fils, sûrement. Le fait que tout ce paragraphe soit à la gloire du père sur le plan explicite n'empêche pas d'entendre le reproche [1]. On verra (livre II, p. 55-56) comment Jean-Jacques sait associer l'éloge et le blâme. Après tout, le lecteur a le droit de s'étonner. Isaac Rousseau s'est remarié le 5 mars 1726 : à ce moment-là,

1. Voir sur tout ce passage la minutieuse et pertinente analyse de Nicole Kress-Rosen, « Réalité du souvenir et vérité du discours, étude de l'énonciation dans un texte des *Confessions* », in *Littérature*, 1973, nº 10, p. 20-30.

Jean-Jacques a quatorze ans, et il est en apprentissage depuis un an chez le graveur Du Commun. Or cet événement n'est pas raconté : du moins pas raconté *à sa place*. Une allusion anticipante, ici; au livre II (p. 55), une brève mention rétrospective; mais pendant l'âge de fer, il n'en sera pas dit un mot.

Déjà le lecteur sent que l'abandon par la mère n'a été vécu par l'enfant qu'à travers ses relations au père, c'est-à-dire à travers l'abandon par le père. La mère se retrouvera indéfiniment dans des substituts imaginaires, et dans l'imaginaire lui-même. La carence du père est, elle, irrémédiable : Rousseau passera sa vie à la reproduire. Enfant abandonné, il abandonnera ses enfants. Son père lui déclare : « je suis plus enfant que toi »; Jean-Jacques déclarera, devenu vieux : « je suis un vieil enfant ». Loin d'être une étape de la maturation, l'identification au père signifiera pour lui la fixation dans l'immaturité. D'où l'ambiguïté des passages concernant le père : car tout ce que Rousseau pourrait lui reprocher, c'est ce qu'il a lui-même à se reprocher. Le respect que l'on a pour ses parents se rencontre ici avec l'indulgence qu'on a pour soi-même : c'est ainsi qu'il faut lire aux deux niveaux à la fois la critique du père, dans le livre II (p. 55-57).

Le second récit de la naissance : « J'étais né presque mourant » multiplie les signes d'infirmité et de maladie, qui maintiendront vivant le rapport à la mère tout au long de la vie, à la fois expiation et cicatrice. Ce n'est pas une vie où il est arrivé accidentellement des malheurs : c'est une vie qui *est* en elle-même malheur. D'où le refrain : « et ma naissance fut le premier de mes malheurs », « et fit tous les malheurs de ma vie ». Expiation masochiste? Mais on peut entendre derrière ce refrain une autre mélodie, plus agressive. Apparaît la tante Suzanne Rousseau, qui fera fonction de mère. Il faut croire que, dans cette affaire, la responsabilité se trouve au moins partagée, puisque s'adressant à sa tante, il dit : « Chère tante, je vous pardonne de m'avoir fait vivre », étrange formule de remerciement. Elle implique, en effet, qu'il garde rancune à quelqu'un de sa naissance, et de sa survie. On ne sait trop si la tante Suzanne est « pardonnée » en raison de sa longévité, des souffrances conjugales par lesquelles elle aurait expié le crime d'avoir fait survivre l'enfant, ou de son inlassable dévouement. S'il lui pardonne à elle, c'est qu'il ne pardonne pas à quelqu'un d'autre, et c'est qu'il y a quelque chose à pardonner. Dans cette formule affleure, déniée, une agressivité fondamentale qu'il faut bien supposer aussi chez Rousseau, quoiqu'il n'ait jamais accepté de la reconnaître, quoique toute son anthropologie ait été construite pour en exclure la possibilité. Rousseau était « méchant ». Mais il avait peur de sa méchanceté. Il pardonne, il est bon. Et à la

place de la mère qu'il n'a pas, et qui a manqué à tous ses devoirs, il récapitule ce qu'il *a* (« *J'ai aussi* ma mie Jacqueline »), ceux qui, *eux*, ne se sont pas dérobés, et restent fidèles au poste, comme si leur unique préoccupation était de se conserver en vie assez longtemps pour pouvoir survivre à Jean-Jacques et l'assister en cette naissance à rebours, l'agonie. Curieusement, le paragraphe dérive à travers les soins portés aux vieux et aux malades : mais la pente est irrésistible (tante Suzanne soignant son mari usé par la boisson → Jean-Jacques regrettant de ne pouvoir soigner tante Suzanne → Jean-Jacques veillé à sa mort par tante Suzanne et Jacqueline). Jean-Jacques ne s'est introduit dans la série comme soigneur que pour se transformer en soigné. Se servant de ces figures substitutives, il dessine l'idéal enfantin d'une vie *enclose* à l'intérieur de la vie de la mère (qui préexistait à l'enfant, et lui survit), idéal opposé à la réalité d'une vie *forclose*. En même temps on devine, à travers cette anticipation, que la mort, si effrayante soit-elle, est fascinante parce qu'elle est aussi retour à la naissance, et à la mère.

La naissance est un récit : du père à l'enfant, du narrateur au lecteur. Le sens de l'événement apparaît dans la manière dont on en parle. Si l'on met à part les indications initiales qui sont de l'ordre de l'état civil, date et identité, la naissance est double récit entendu (celui du père au fils), émis (celui du fils, à qui?), le second fonctionnant comme réponse au premier.

Cette rupture initiale est très complexe. Elle ouvre l'âge d'or, mais ferme un paradis antérieur. L'enfant (cet enfant que le narrateur est toujours) se sent coupable, et victime. Les sentiments qu'il manifeste sont ambigus. Il est naturellement impossible de se servir de la référence à un mythe comme celui des quatre âges pour simplifier cette rupture, pour en faire une chute justifiée, une injustice subie. Chacune des ruptures suivantes (fuite du père, dégoût à Bossey, apprentissage) sera elle-même complexe. C'est d'ailleurs très naturel dans un système de dégradation progressive à seuils multiples. Encore plus naturel, si le processus lui-même n'est pas *seulement* de l'ordre de la dégradation. Car après tout, naître, cela conduit aussi à vivre.

L'AGE D'OR (p. 8-12)

L'ordre du texte.

A Genève, dans la maison paternelle, de 1712 à 1722. Quel est *l'ordre du récit* à l'intérieur de cet âge? On discerne tout de suite deux ordres différents combinés.

L'ordre chronologique : au début, on a l'impression qu'une histoire va être racontée selon cet ordre. L'origine de la conscience est datée : « j'ignore ce que je fis jusqu'à cinq ou six ans »; le passage des romans aux Romains correspond, lui aussi, à une succession temporelle : « Les romans finirent avec l'été de 1719. L'hiver suivant ce fut autre chose. » Mais après ces indications, la chronologie disparaît totalement; même l'histoire du frère n'est pas datée ni située par rapport aux autres événements ou états, qui apparaissent contemporains les uns des autres. L'ordre véritable est différent.

L'ordre mythique : on découvre vite que le récit de l'âge d'or est construit selon le même principe que l'ensemble du livre I : *l'ordre circulaire*. C'est la même structure qui informe le tout et les parties. Le livre I est à l'image de l'ensemble de la vie; l'âge d'or, à l'image de l'ensemble du livre I. La fin fait écho au début, le reproduit à l'envers en bouclant le cercle : ce sont les deux expériences de la *lecture* et de la *musique* (l'imaginaire), qui encadrent et limitent la première expérience de la vie réelle, la description du groupe familial et de l'éducation. La conscience s'éveille dans la lecture (§ 2, 3 et 4) et se résorbe dans la musique (§ 8) : cette expérience de l'imaginaire occupe les deux tiers du texte. Au milieu, un tiers seulement pour la description du réel. Encore ce réel est-il évoqué en termes très généraux, avec fort peu d'anecdotes et de traits précis. La perfection ne se raconte pas, le bonheur n'a pas d'histoire. Aussi les deux anecdotes médianes (la correction reçue par le frère aîné; Mme Clot) sont-elles justement les exceptions qui confirment la règle. Tout récit implique un changement, le passage de l'éternité à l'histoire. Ici l'histoire est à la fois ralentie et contrariée, et cherche (ce qui sera le mouvement de toute la vie de Rousseau) à s'annuler en se développant, à concilier l'irréversible et le retour. Une vie familiale quasi idyllique apparaît, entre le rêve de la lecture, et le souvenir de la musique.

La lecture.

Non seulement l'expérience de la lecture est première, mais elle est présentée comme originaire (c'est *de là* que vient la suite) et totale (*toute* la suite). Elle est divisée en deux étapes bien séparées chronologiquement : lecture des romans, *puis* lecture des Romains. Cette succession (justifiée par des détails précis) a un sens très important pour la suite de l'histoire : elle fonde une contradiction essentielle, qui sera analysée au § 9. Pour l'instant, nous avons *deux bibliothèques*. Chaque bibliothèque est l'héritage laissé par une *personne*, et finalement représente cette personne : lire les livres qu'elle a laissés, c'est

s'*identifier* à elle. On pourrait être tenté, étant donné la nature des lectures et leur origine, d'établir une classification simple : *les romans* renverraient à la mère (source de tout le côté romanesque et féminin du caractère de Jean-Jacques); *les Romains*, au père (côté héroïque et masculin). Mais ce serait fausser totalement le texte, qui dit des choses très différentes : le père de Jean-Jacques est toujours assis à côté de Jean-Jacques, c'est-à-dire du côté des lecteurs, dans la salle; ce que Jean-Jacques imite en lui, c'est le lecteur de roman (les romans, ils les lisent « *tour à tour* »; les Romains sont l'objet *entre eux* d'entretiens, et suivre l'exemple du père, c'est *se croire* grec ou romain); le père n'est à l'origine d'aucune des deux bibliothèques, et participe exactement de la même manière à la lecture des deux types de livres. La mère, au contraire, est à l'origine des deux bibliothèques, et la subdivision féminin/masculin, loin d'opposer la mère au père, est *intérieure* à la mère, comme le montre, sur le plan de la généalogie, le fait que la bibliothèque des Romains vienne du père de la mère. Ici encore apparaît symétriquement à l'omniprésence maternelle, la carence du Père.

Les lectures introduisent un double système de contradiction. Chaque lecture donne à l'enfant une idée du monde (romanesque, héroïque) qui est sans rapport avec la vie réelle, et fera de lui un désadapté; d'autre part, les deux modèles de lecture sont *entre eux* contradictoires. Les deux lectures sont présentées (p. 8) comme successives; elles formeront un caractère *à la fois* rêveur et héroïque (p. 12), mais dont les tendances s'exprimeront *successivement*, par l'alternance de deux personnages, le Citoyen de Genève et le Berger extravagant[1]. Les lectures sont donc la matrice de toutes les contradictions dont Rousseau aura à faire le récit, et il se servira constamment, au cours du livre, des schèmes d'opposition ici établis. Le récit de l'âge d'argent et de l'âge d'airain sont entièrement structurés sur ce modèle. Le problème que peut se poser le lecteur, c'est de savoir si les lectures sont *l'origine* de ces contradictions, ou si elles n'en sont pas seulement le *premier signe*. Auquel cas l'origine serait à trouver ailleurs.

Par rapport au narrateur, la question qui se pose est celle de la *valeur* des différentes conduites ici évoquées : est-ce l'imaginaire qui a tort, et le réel raison? ou l'imaginaire raison, et le réel tort? A lire le texte, on voit bien que les deux jugements sont exprimés. La contradiction du narrateur vient de ce qu'il émet à la fois des jugements de valeur (l'imaginaire a raison : il est visiblement satisfait

1. Cf. livre IX, p. 416-417.

d'avoir une raison « d'une autre trempe », et un « caractère indomptable et fier »), et des jugements de réalité (l'imaginaire est désadapté dans un monde dégradé : il n'a pu se *guérir* des « notions bizarres et romanesques, et son caractère fier l'a *tourmenté* dans les situations les moins propres à lui donner l'essor »). L'accent peut naturellement changer : tantôt c'est visiblement la fierté qui domine[1]; tantôt, l'équilibre est réalisé entre la fierté et la déploration tragique[2]. Il est vrai que, la première fois, Rousseau parle seulement de la contradiction de l'imaginaire et du réel; la seconde fois, il s'agit plutôt de la contradiction intérieure à l'imaginaire. C'est alors qu'il module du « l'un et l'autre » triomphant au « ni l'un ni l'autre » tragique.

Dans la perspective d'une *dégradation progressive*, ce qui caractérise le premier âge, c'est que le rêve et le réel sont (presque) de plain-pied, alors que dans les étapes suivantes, le fossé se creusera. La section médiane (§ 5, 6 et 7) décrit justement un univers dans lequel les valeurs imaginaires (amour et justice) sont encore respectées : l'univers d'une enfance, non certes naturelle, puisque c'est chose impossible, mais préservée par une éducation idéale. Ce côté idéal se voit au vague du récit : on est encore tout près de l'univers de la romance. La perfection n'est rendue sensible que par des oppositions (avec l'éducation de son frère; avec la mauvaise éducation ordinaire), ou des exceptions (épisode de Mme Clot). Les transitions du rêve au réel se font insensiblement et harmonieusement : on glisse du rêve au réel par une modulation sur l'héroïsme (au mime de l'héroïsme de Scevola correspond l'héroïsme réel de Jean-Jacques s'interposant entre son père et son frère); et, dans l'autre sens, on remonte du réel au rêve par une modulation sur l'amour. Tel est l'âge d'or : on circule à travers la page du roman. Telle est, du moins, l'image qu'en donne Rousseau. Car cette enfance harmonieuse et heureuse, nous n'oublions pas qu'elle est née d'une rupture tragique, et qu'elle suppose déjà, malgré tout, que le réel et le rêve ne sont plus la même chose. A dire vrai, il suffit de lire la section médiane pour s'en rendre compte.

Mon frère.

Ce paragraphe laisse le lecteur mal à l'aise. Rousseau-narrateur condamne à la fois la négligence de son père, et le libertinage de son frère. Il met en lumière sa propre innocence (il aimait tendrement

1. P. 8-9.
2. P. 12.

son frère), il cite un trait de vertu, prend acte du départ de son frère et termine lestement : « et voilà comment je suis demeuré fils unique ». Bon débarras... Au début du paragraphe suivant, le frère n'est déjà plus que « ce pauvre garçon ».

L'histoire de ce « pauvre garçon » vaut la peine qu'on la reconstitue. Né en 1705, François est resté tout seul avec sa mère jusqu'à l'âge de six ans; alors tombe du ciel, en 1711, un père qu'il n'avait jamais vu; non seulement ce père fait aussitôt un second enfant à la mère, mais ce second enfant tue la mère en naissant. En l'espace de dix mois, on lui a troqué sa mère contre deux étrangers. Ces deux étrangers, père et frère, s'entendent, sinon contre lui, du moins en dehors de lui. On deviendrait polisson et fugueur à moins. Rousseau ne semble rien soupçonner ni imaginer de tout cela. Qu'enfant il ne l'ait pas compris, c'est bien naturel. Que narrateur des *Confessions*, il continue à ne le pas comprendre, c'est qu'il est resté bien enfant, ou qu'il y a quelque intérêt. Cet aveuglement est d'autant plus curieux que l'histoire de François est, décalée et aggravée, sa propre histoire, et que, abandonné à son tour par son père, il fera exactement la même chose, polissonnage, puis fugue. Il refuse de se reconnaître dans cette image. Il joue ici, *narrateur*, le rôle d'un enfant « sage » qui se donne les gants de la générosité, et se lave ensuite les mains de tout ce qui est arrivé. Sa condescendance et sa légèreté sonnent faux. On se souvient peut-être trop, aussi, que pendant toute sa jeunesse des problèmes d'héritage l'amèneront à regretter que son frère, disparu, n'ait pas donné signe de vie en mourant officiellement, en sorte que Jean-Jacques puisse toucher sa part d'héritage. Toujours est-il que tout ne va pas bien dans le paradis familial : la première scène à laquelle nous assistons est une querelle violente. Elle servira, certes, à établir la bonté de Jean-Jacques, et à dessiner par contraste l'excellente éducation qu'il a reçue, lui.

La scène du châtiment, pourtant, a une autre fonction : montrer que l'enfant vivait naturellement au diapason de l'héroïsme, qu'il était capable d'inventer des conduites dignes des héros de Plutarque. Ou plutôt de Tite-Live : le modèle de cette scène, en effet, ce sont les Sabines s'interposant entre leurs parents et leurs maris, et arrêtant la bataille.

Pour le lecteur, la scène peut avoir aussi un autre sens : comment ne pas penser, en lisant ceci, aux fessées reçues de Mlle Lambercier? La première épreuve de la violence est vécue dans le rapport au père : le spectacle du père en colère contre l'autre fils est si insupportable que c'est un soulagement d'intervenir, dût-on soi-même recevoir des coups; à l'occasion de ces coups reçus, le fils découvre le pouvoir

qu'il a sur son père, puisqu'il le force à s'arrêter; mais il découvre peut-être aussi *le pouvoir du père*, dans un de ses signes les plus frappants. Dans la mesure où il semble que le grand manque, c'est celui du père, il n'est pas impossible que l'enfant ait découvert là, physiquement, une présence et une puissance qui lui manquaient, et que ce soit aussi cela qu'il ait cherché, une fois abandonné par son père.

Éducation.

La section qui suit (§ 6, et début du § 7) se présente simultanément comme une apologie personnelle et comme une démonstration générale. Apologie, puisqu'il faut établir qu'à l'origine Jean-Jacques était bon *naturellement*. Démonstration, puisque selon les théories de l'*Émile*, cette bonté naturelle ne saurait être préservée dans une vie sociale que par une éducation parfaite. Aussi toutes ses chutes futures seront-elles mises au compte de la carence ou des défaillances de ses éducateurs. On tient là le fil conducteur de la théorie des quatre âges : la dégradation principale sera celle des éducateurs, parfaits à l'âge d'or, presque parfaits mais déjà susceptibles d'erreurs à l'âge d'argent, négligents à l'âge d'airain, mauvais à l'âge de fer. D'où la chute progressive de Jean-Jacques, passant par étapes d'un état proche de l'état de nature (bonté préservée par l'éducation) à l'état de société (le vice et la méchanceté engendrés par la tyrannie). La métamorphose de l'instance parentale et du groupe familial dans la vie individuelle de l'enfant Jean-Jacques, est parallèle à la métamorphose de la vie sociale, dans l'histoire globale de l'humanité.

La démonstration reprend les théories de l'*Émile* sur le caprice, naissant de l'adulation exagérée, et sur la perversion sociale, apportée par le contact des autres enfants. Non gâté à l'intérieur, soustrait à la contagion extérieure, Jean-Jacques semble élevé dans une sorte de serre chaude. Les « défauts » de son âge ne sont que des tendances naturelles en elles-mêmes innocentes : il est préservé de ce qui est pour lui l'essence même de la « méchanceté » : prendre plaisir à faire du mal. Il n'y est pas incité par la tyrannie ou l'adulation, ni par le spectacle de la violence (il oublie qu'il vient de nous raconter comment son père en colère battait son grand frère).

« Je tondis de ce pré la largeur de ma langue » : dans les plaidoyers d'innocence, il est toujours bon, pour prouver une sincérité scrupuleuse, d'avouer une faute minime qui fait ressortir de manière éclatante l'innocence de l'ensemble de la conduite. C'est la première et évidente fonction de l'épisode de Mme Clot, qui a tant surpris les contemporains par sa trivialité. Nous pouvons lui trouver un autre

sens : cette violence irrespectueuse peut aussi avoir une valeur érotique, ou du moins symbolique, comme l'a remarqué Jean Starobinski[1]. Mme Clot, qui va aux vêpres, est « la vieille la plus grognon que je connus de ma vie » : cela nous fait penser à cette « vieille dévote bien rechignée » que n'était pas, à la grande surprise de Jean-Jacques, Mme de Warens (p. 49). Si l'épisode était insignifiant, comment expliquer qu'il fasse encore *rire* le narrateur? Le narrateur se sert de ce rire pour établir *de facto* aux yeux du lecteur qu'il est resté l'enfant d'alors, donc qu'il est bon. A l'abri de ces attestations d'innocence et de puérilité, ce rire manifeste une détente, la décharge d'une agressivité qui a trouvé une issue camouflée et sans danger. « Voilà la courte et véridique histoire de mes méfaits enfantins », fait écho au « Voilà comment je suis demeuré fils unique ».

Au début du paragraphe suivant, Rousseau tresse l'apologie-démonstration, qu'on croyait terminée, avec le thème de l'amour réciproque et partagé. D'abord présenté comme une harmonie générale, par une transition habile (habile parce qu'ayant l'air de porter sur un autre sujet : les occupations quotidiennes d'où la « fantaisie » est exclue), l'amour se trouve restreint et précisé en une relation *duelle* (j'étais toujours avec ma tante), et se résorbe en une rêverie-souvenir sur la musique.

Musique.

La tante (sœur cadette du père) remplit la fonction maternelle; suppléant la mère, elle en donne une première image substitutive, qui sera suivie par bien d'autres. Absente dès l'origine, la mère va tirer de cette absence même une force extraordinaire. Pour n'avoir été nulle part, elle sera partout, il sera impossible de la perdre; aucune figure ne l'épuisera. Quand les figures féminines feront défaut, on la retrouvera dans ses figures fondamentales, elles indéfiniment déroulées, que sont l'écriture et la musique. *Lire* et *écouter* sont les premières expériences fondamentales; et quand textes et voix se seront effacés, quand la vie et l'âge auront éloigné les personnes substitutives, il ne restera plus qu'à *écrire* et à *chanter*. Au début du récit de l'âge d'or, la mère apparaissait dans les lointains à travers des *textes;* à la fin de ce récit, elle se manifeste dans la proximité d'une voix; d'un côté, l'écriture; de l'autre, la parole. « Le goût ou la passion pour la musique » dont parle Rousseau, de nombreux textes montrent que c'est avant tout celui de la musique *vocale*, et plus particulièrement

1. Jean Starobinski, *La Relation critique*, éd. Gallimard, 1970, p. 132.

celui de la voix féminine, c'est-à-dire la présence directe immédiate, sans écran ni relais, de la voix maternelle. Naturellement, il y a encore ici relais, puisque la voix est celle de tante Suzanne, mais le relais ne change pas le mode de présence : la parole entendue. Entendue autrefois, cette parole n'est plus qu'un souvenir; pour lui redonner présence, pour en refaire une parole vivante, la seule solution est de la reprononcer soi-même. Le passage de la lecture (p. 8-9) à l'écriture (p. 41) se trouve représenté en plus petit, non plus au niveau du seul héros, mais entre le héros et le narrateur, dans cet épisode de la chanson. Marmotter en pleurant de petits airs qui reviennent de l'enfance, c'est naturellement le degré le plus élémentaire du *retour;* écrire *la Nouvelle Héloïse*, les *Confessions*, c'en est le degré le plus élaboré : redonner vie à une voix à travers la sienne. On voit bien d'ailleurs qu'ici Rousseau ne se comporte pas du tout à un niveau élémentaire en reproduisant la chanson de la tante Suzanne : il dit tout autre chose, à la fois *moins* et *plus* qu'elle. *Moins*, puisque le texte de la chanson est tragiquement troué d'une lacune; *plus*, puisque son propre texte, encadrant la chanson, parle *de* la lacune, à défaut de pouvoir la combler. Dans sa disposition typographique même, cet épisode en apparence banal semble symbolique : toute l'écriture est là pour combler un trou qu'il y a dans la parole. Comment expliquer autrement la mise en scène dramatique de ce trou de mémoire?

Naturellement, le lecteur peut prendre l'épisode au niveau *apparent*, au niveau de la psychologie de la mémoire. Mais à ce niveau, il s'apercevra vite que la lacune est une fausse lacune. Non point parce que, la chanson originale ayant été retrouvée, on voit bien que la partie oubliée ne change rien au sens. Mais parce qu'en réalité, il ne manque presque rien : l'air, Rousseau s'en souvient en entier; les paroles, finalement aux trois quarts. De plus, Rousseau sait bien que la lacune n'est pas l'oubli matériel de certains mots : s'il s'abstient de se documenter pour les retrouver, c'est certes par crainte de profaner le souvenir (ici le raisonnement de Rousseau nous rappelle ce qu'il dira de Mlle Goton et de Mlle de Vulson, p. 28), mais aussi parce que, les mots une fois restitués, il continuerait à manquer l'essentiel. La défaillance de mémoire n'est ici que le signifiant d'une faille plus fondamentale. Ce n'est pas en « écrivant à Paris » que lui reviendra, non pas le reste des paroles, mais la parole qui manque.

Une autre interprétation se présente à l'esprit, qui met en cause la lettre même de la chanson : c'est une chanson d'amour, dans un monde conventionnel de bergerie, l'univers de la romance; la Bergère n'ose écouter le « chalumeau », et évoque les dangers (sociaux) de

l'amour. Pourquoi Rousseau s'est-il souvenu de *cette* chanson, plutôt que de tant d'autres? Cette chanson a l'air si banal, qu'on en oublie qu'elle a été *choisie*. La tante savait « une quantité prodigieuse d'airs et de chansons ». Rousseau en a gardé plusieurs dans la mémoire : il ne les cite pas. De celles qu'il a oubliées, quelques-unes réémergent miraculeusement. Et parmi celles-ci, il choisit de nous parler d'une « surtout » : il souligne lui-même qu'il y a disproportion entre le contenu apparent de cet air, et l'effet qu'il produit sur lui : « C'est un caprice auquel je ne comprends rien. » Cette absurdité soulignée ferait penser qu'il s'agit d'un souvenir-écran; à moins que ce ne soit, en sens inverse, la déclaration d'absurdité qui soit un écran, destiné à masquer un sens fort clair. Chanson du refus d'amour, fondé sur la peur de l'amour, dont on voit bien le rapport qu'elle a avec la conduite de Rousseau, et la peur que lui a toujours inspirée l'amour conçu en termes génitaux. « Et toujours l'épine est sous la rose. » Alors qu'il prétend avoir oublié la seconde moitié des paroles, sauf les rimes, il se rappelle très bien, et en entier, le dernier vers...

C'était donc là le paradis, l'âge d'or, dans lequel le rêve et la réalité communiquaient autant qu'il est possible, et où une petite société parfaite avait su préserver la bonté de la nature. Lecture et musique se répondent aux deux bouts du paradis, l'entourent et le ferment. Signes, en amont, d'un autre paradis déjà perdu par la naissance; sources, en aval, des seules voies de retour possibles, au sein d'un monde dégradé.

LA FUITE DU PÈRE (p. 12)

La naissance l'avait privé de mère ; un « accident », à dix ans, lui enlève son père, et interrompt ce « train d'éducation ». L'âge d'or, c'était donc un certain système éducatif, une forme de société. A l'âge suivant, l'instance parentale et le « train d'éducation » seront différents.

Le récit qui est fait ici par Rousseau reproduit très probablement la version qui avait cours dans la famille Rousseau à l'époque, c'est-à-dire le point de vue du père. C'est la dernière étape du roman familial. La comparaison avec le déroulement « réel » des faits n'a pour nous d'autre intérêt que de voir qu'ici, c'est la légende familiale qui s'exprime. Mais cette légende est elle-même « réelle » : elle a été vécue par l'enfant, et apparaît encore au narrateur comme la vérité.

Une petite société familiale, close et harmonieuse, va être brisée par une injustice qui a pour cadre la grande société, la Cité. Apparaît le premier « méchant », le capitaine Gautier, et avec lui un système imparfait qui se fait le *complice* de sa méchanceté. C'est la première injustice; une société mauvaise est liguée contre une famille heureuse mais précaire. Non seulement le père n'est pas coupable dans l'incident évoqué, mais il n'est pas coupable, aux yeux de l'enfant, d'avoir fui. Sa conduite est racontée sur le mode héroïque (modèle : les héros de Plutarque) : c'est un homme fier et intransigeant sur les principes, prêt à des sacrifices pénibles (« s'expatrier pour le reste de sa vie »). Pas un instant n'apparaît l'idée qu'il a pu avoir tort dans l'incident, et n'avoir pas eu de sacrifices pénibles à faire pour fuir. En un mot, qu'il a abandonné son fils. Le manteau de l'héroïsme est jeté sur les faiblesses de Noé. Le récit du livre II (p. 55-56) montrera que Jean-Jacques n'est pas entièrement dupe, et qu'il fait preuve, dans la défense de son père, de la mauvaise foi dont il saura se servir à usage personnel.

Si les suites de cet accident ont influé sur le reste de sa vie, c'est non seulement par des conséquences matérielles, mais parce que cet accident semble être la *matrice* des principaux accidents de la vie de Jean-Jacques. On reconnaît ici en germe le modèle de deux ruptures ultérieures, celles qui sont le plus dramatiquement orchestrées dans ce récit d'enfance : l'injustice qui brise une petite société unie, ce sera l'épisode du peigne cassé, où Jean-Jacques aura lui aussi une conduite héroïque à la Plutarque; les menaces des méchants, ce seront les attitudes du maître Du Commun et du capitaine Minutoli, qui forceront Jean-Jacques à l'exil.

L'AGE D'ARGENT (p. 12-24)

L'ordre du texte.

D'octobre 1722 à la fin de l'automne 1724, c'est-à-dire de dix ans à douze ans, Jean-Jacques passe deux ans à Bossey. On sait que sa mémoire l'a trompé sur les *dates* de ce séjour, qu'il situe deux ans plus tôt, de huit à dix ans. Cette erreur a une double fonction : elle recule vers l'enfance cet âge qui fut le dernier à être paradisiaque; d'autre part elle ménage, en aval, la place pour l'âge d'airain.

Le récit de ces deux ans occupe douze pages (contre quatre pour l'âge d'or); ce qui frappe, c'est non seulement sa longueur (Rousseau lui-même avoue que cette narration lui fait plaisir), mais le détail et

la variété des souvenirs, qui s'opposent à la brume idyllique de l'âge d'or, et la présence de quatre *scènes*, dont trois sont très développées et abondamment commentées. Il y a donc un changement de *rythme* du récit. Dans l'âge d'or ne figuraient que quatre passages « singulatifs » (Scevola, le père battant le frère aîné, Mme Clot, la chanson de tante Suzon), qui arrivaient chaque fois après un développement itératif ou un résumé, et servaient d'exemples concrets à l'état ou la série qui faisait l'objet principal du récit (« Un jour, une fois... » [1]). Dans l'âge d'argent, les développements itératifs ont certes encore une large place, mais les quatre scènes, loin d'être des illustrations annexes d'un état général, s'organisent en un vaste système d'événements symboliques qui constituent globalement l'image d'une *rupture*. Il est assez paradoxal que la rupture ne soit pas racontée à la fin de l'âge d'argent, mais qu'elle fasse l'objet de tout le corps du récit; et que, malgré cela, cet âge d'argent fasse figure de paradis. Ce n'est peut-être un paradoxe qu'en apparence. Toujours est-il que l'ordre du récit est assez complexe.

L'ordre chronologique : le récit donne une série de points de repères : les deux fessées de Mlle Lambercier auraient eu lieu plutôt vers le début du séjour (Rousseau se donne huit ou neuf ans); la scène du peigne cassé, plutôt vers la fin (p. 20 : « Nous restâmes encore à Bossey quelques mois »); de toute façon la fessée est antérieure à l'épisode du peigne cassé, puisqu'à propos de cet épisode Rousseau parle d' « amortir » ses sens dépravés. On pourrait croire alors le récit terminé, puisqu'on voit les deux enfants quitter Bossey : or Rousseau fait succéder au récit de la rupture un second récit émerveillé qui abou-

1. J'emploie ici la terminologie proposée par G. Genette dans « Discours du récit », in *Figures III*, éd. du Seuil, 1972 (chap. III, « Fréquence »). Dans cette terminologie, « récit itératif » désigne le récit qui raconte en une fois ce qui s'est produit plusieurs fois, « récit singulatif » celui qui raconte une fois ce qui s'est produit une fois. Selon G. Genette, le récit classique repose essentiellement sur l'alternance du sommaire et de la scène, à laquelle le récit proustien substituerait de manière originale l'alternance de l'itératif et du singulatif (p. 170). La chose est vraie si l'on prend Balzac pour modèle du « récit classique ». Mais il existe plusieurs types de « récit classique », et G. Genette a sans doute surestimé l'originalité de la technique proustienne. Ce que Proust a inventé, c'est d'introduire dans le roman un mode de narration traditionnellement employé, au moins depuis Rousseau, dans toutes les autobiographies, en particulier dans le récit d'enfance. De la même manière, le jeu combinatoire de la diachronie interne et de la diachronie externe (p. 167-169) dans le récit de « Dimanche à Combray », ne fait qu'exploiter systématiquement un schéma dont le modèle était bien connu de Proust comme de tous les lecteurs d'autobiographies, celui du livre III des *Mémoires d'outre-tombe* où un même mouvement accomplit le cycle d'une journée, le cycle des saisons, et l'ensemble du séjour à Combourg (en particulier dans les chap. XI à XIV).

tit à deux anecdotes qui sont insituables dans le temps [1]. Chronologiquement, une seule chose est sûre pour le lecteur : que l'*histoire* du peigne est un épisode terminal, et irréversible; mais cette évidence est pourtant atténuée par l'ordre du *récit*, qui en fait un événement médian, et réversible. A dire vrai, exactement comme pour l'âge d'or, la structure du récit a très peu de rapports avec la chronologie. La signification jaillit de l'ordre du texte, et non d'une anecdotique et impossible référence au calendrier.

L'ordre mythique : on retrouve d'abord le trait déjà noté à propos de l'âge d'or. La structure interne de ce récit est *circulaire*, ce qui est très étonnant pour une histoire qui est celle d'une rupture irréversible. Tout commence par une évocation de bonheur. Trois éléments nouveaux, mais tout de même bénéfiques (la campagne, l'étude, l'amitié), amènent le narrateur à évoquer l'harmonie parfaite du petit groupe au centre duquel se trouve l'enfant (p. 14) : on se croit revenu au temps de l'âge d'or. Mais cette harmonie est vite rompue : l'épisode de la fessée, et celui du peigne cassé, brisent l'éternité et mettent en marche le temps, pour le meilleur et pour le pire. On arrive au bas de la pente, et, semble-t-il, à la fin du récit. Jusqu'ici l'ordre est strictement descendant. A ce moment-là, on assiste à ce qu'on appellerait musicalement une reprise *da capo*, avec la brusquerie propre à ce type de reprise. Dans les trois dernières pages, c'est le thème du bonheur qui revient : et, exactement comme dans la dernière séquence de l'âge d'or, il est vu cette fois principalement à travers la mise en scène de la mémoire. Mais ce n'est pas un pur *da capo*; c'est plutôt une synthèse complexe du *bonheur* initial, et de la *rupture* médiane. Cette synthèse s'appelle la *revanche* : l'épisode de la culbute et celui du noyer sont exactement le *renversement* de l'épisode de la fessée et de celui du peigne cassé, et ils suggèrent, non seulement un renversement de situation, mais un renversement du *sens* de la rupture, le passage du fantasme de l'exclusion au rite d'initiation. A la lumière de ce *da capo*, les deux événements centraux apparaissent dans une lumière très ambiguë : la rupture qui engendre l'histoire implique à la fois dégradation et progrès. On découvre là pour la première fois, dans la structure du récit du livre I, et au niveau de l'histoire de l'individu, le grand problème du *sens* de l'histoire. Fermant le récit de l'âge d'argent, ce *da capo* n'indique pas seulement une régression (retour en deçà de l'irréversible grâce à la mémoire), mais aussi un dépassement.

1. L'anecdote du noyer, pourtant, doit être antérieure à l'épisode du peigne cassé, puisqu'il était dit, p. 21, « nous cessâmes de cultiver nos petits jardins ».

Le récit repose donc sur quatre grandes scènes, dont Rousseau a très fortement souligné l'articulation[1]. Chaque groupe oppose une scène qui est du domaine des romans, à une scène héroïque qui est du côté des Romains, conformément à la distinction des deux types de lecture posée au début de l'âge d'or. Les deux groupes entre eux s'opposent par le *registre* de la narration, tragique pour le premier, héroï-comique pour le second :

	ROMANS (la liaison amoureuse)	HÉROÏSME (l'ordre social)
registre tragique (séquence médiane)	La fessée	Le peigne cassé
registre héroï-comique (séquence da capo)	La culbute	Le noyer de la terrasse

Les quatre épisodes sont trop étroitement liés pour qu'aucun d'eux puisse être interprété isolément. Le sens de l'âge d'argent, c'est celui du *rapport* de ces quatre histoires. Cela se voit très clairement pour la modulation du tragique à l'héroï-comique (avec ce que l'humour implique de liberté reconquise), mais beaucoup moins nettement dans le sens du passage des Romans à l'Héroïsme. Quel *rapport* y a-t-il entre l'histoire de la fessée et celle du peigne cassé? C'est sans doute de ce *rapport*, nous le verrons, qu'est *né* Rousseau.

Travail et loisir.

L'âge d'argent s'ouvre sur la différenciation du travail et du loisir, qui fournit un nouveau critère pour distinguer les quatre âges et pour envisager leur suite comme l'histoire d'une dégradation. A l'âge d'or, en dehors de toute contrainte, travail et loisir se confondaient en une activité heureuse (la lecture). A l'âge d'argent, Rousseau entre chez un maître, dans une forme de système scolaire; apparaît l'emploi du temps. Le temps de la journée est divisé en deux parties : pendant les « heures d'étude », le travail est obligatoire. C'est la première contrainte sociale que rencontre l'enfant. Mais cette différenciation

1. Cf. p. 18, la liaison de l'épisode de la fessée avec celui du peigne cassé; et p. 22, celle de l'épisode de la culbute de Mlle Lambercier avec celle du noyer.

n'apporte pas de déséquilibre ou de dysharmonie. M. Lambercier reçoit un satisfecit de son ancien élève. L'équilibre obtenu à Bossey va être rompu dans les deux âges suivants, mais par deux excès strictement opposés. A l'âge d'airain, le loisir dégénérera en oisiveté, par la faute d'éducateurs négligents, qui reçoivent un blâme de leur ancien élève; à l'âge de fer, le travail dégénérera en esclavage, par la faute d'un maître dur, et l'apprenti le sabotera en se livrant clandestinement à ses occupations de loisir pendant le travail, puis en fuyant pour retrouver sa liberté.

Sur cet exemple, on voit que, si la ligne générale est la dégradation, ce n'est pas une ligne en pente droite et que la première situation *sociale* où se trouve l'enfant en sortant de la cellule familiale, loin d'être présentée comme une chute, apparaît comme un *progrès*, comme l'accession à un état d'équilibre meilleur, dont le seul défaut sera d'être éphémère. Tout le premier paragraphe célèbre cet équilibre retrouvé, dans une atmosphère l'expansion euphorique. Après ses excès de lecture, l'enfant est ramené à son « naturel ». Le travail lui fait aimer les jeux, mais sans que les jeux le dégoûtent du travail. Le loisir, c'est la découverte de la campagne (jusqu'à dix ans, Jean-Jacques a été un petit citadin), et, comme la nature a une fonction maternelle, l'exil à Bossey est en même temps déjà une forme du *retour*. La contrainte même du travail est exercée de manière si intelligente et si mesurée que l'enfant apprend sans peine. L'âge d'argent apparaît ici comme un épanouissement, et l'analyse devient presque lyrique. L'apprentissage de la relation sociale est bénéfique : le travail n'est pas pesant, et l'enfant découvre l'amitié.

Amitié.

L'amitié est une des principales valeurs de l'existence de Rousseau, et un point capital de son apologie. Le drame de sa vie d'adulte, ce serait celui des amitiés trahies; la preuve de sa bonté, ce serait justement son aptitude à l'amitié. Son aptitude *naturelle* à la *sociabilité*, pourrait-on dire, en employant une formule qui mette en lumière la contradiction de son système. A Bossey, dans un système d'éducation positif, l'aptitude naturelle trouve à se développer. A Genève, d'autre part, Jean-Jacques était fils unique, centre du groupe familial. Ici, il découvre l'existence de l'autre, présenté comme un égal, un alter ego; il a pour la première fois l'occasion de découvrir les situations de concurrence et de solidarité, et d'inventer un comportement social.

Le lecteur peut être surpris, non point tant de voir la relation sociale apparaître d'abord sous un jour favorable, que de voir célébrer

comme un progrès le passage de l'imaginaire au réel. Deux fois de suite, Rousseau souligne ce point : « Deux ans passés au village adoucirent un peu mon âpreté romaine et me ramenèrent à l'état d'enfant », et : « Jusqu'alors je n'avais connu que des sentiments élevés, mais imaginaires ». On peut entendre dans ces phrases un écho du système cyclique décrit au livre IX à propos de crises plus récentes (p. 416-418) : il s'agit en réalité de revenir, non pas de l'imaginaire au réel, mais des Romains au roman. Car ce réel auquel il revient, cet « état d'enfant », cet « état paisible », a pour caractéristique d'être une *réalisation* parfaite de l'imaginaire, et non de se poser, selon une figure plus attendue, comme ce qui fait mal à l'imaginaire et frustre le désir. L'amitié avec son cousin est en effet racontée exactement comme une romance : « Deux vrais amis vivaient au Monomotapa ». Mais cette romance éveille en nous, lecteurs, des échos : peut-être vaut-il peine d'y prêter attention.

A Bossey, Jean-Jacques Rousseau vit dans une famille entièrement substitutive : un faux père, une fausse mère (qui est la sœur cadette du « père »), et un frère substitutif, qui est un double cousin. Deux séries d'échos apparaissent. D'abord, ce passage s'oppose au paragraphe de l'âge d'or sur le frère; Rousseau nous avait alors fait comprendre que ce n'était pas sa faute s'il n'avait pu avoir de liaison fraternelle avec son frère. C'était le seul point négatif de l'âge d'or : il se trouve ici réparé, Rousseau le souligne. On est donc en progrès. Mais surtout, à lire le style de cette idylle amicale, on reconnaît le ton sur lequel était raconté le roman des parents, et plus précisément leurs amours enfantines vers huit-dix ans (âge des deux cousins à Bossey selon Rousseau). Il suffit de lire les textes à la suite :

Roman des parents dès l'âge de huit à neuf ans ils se promenaient ensemble tous les soirs sur la Treille; à dix ans ils ne pouvaient plus se quitter. La sympathie, l'accord des âmes affermit en eux le sentiment qu'avait produit l'habitude.

Roman des cousins L'habitude de vivre ensemble dans un état paisible m'unit tendrement à mon cousin Bernard (...) nous séparer était en quelque sorte nous anéantir (etc.).

Le rapprochement se fait ici non pas entre la vie réelle des parents, et la relation réelle de Jean-Jacques et de son cousin, mais entre leurs images chez le narrateur adulte. Il semble que, pour lui, l'amitié apparaisse comme le moyen de reconstruire le paradis que sa naissance a détruit : le couple des deux enfants répéterait l'idylle des parents.

Non seulement Jean-Jacques retrouve un vrai frère, mais il trouve un moyen de réaliser pour son propre compte l'espèce de liaison étrange que lui proposait son père, et qui, dans l'esprit du père, était destinée à remplacer l'idylle parentale détruite. Le modèle de l'amitié, pour Jean-Jacques, c'est naturellement l'étrange complicité établie par son père, qui pervertissait à la fois les rapports de génération et les rapports de sexe, et faisait de l'amitié un substitut avoué de l'amour. De même sexe, le père et le fils, ou maintenant les deux amis, se voient interdire tout autre rapport que symbolique. Dans le rapport au père, puis dans l'amitié, se construit ce sentiment « indéfinissable », plus fort qu'une simple amitié, plus calme et durable que l'amour, et qui caractérisera aussi ses relations avec maman. Le rapprochement avec l'amour peut paraître forcé : c'est que j'explicite ce qui est latent. Mais le texte de Rousseau souligne bien, ne serait-ce que par ces parallélismes, que la découverte de l'amitié, si elle est un *progrès* sur le plan de la sociabilité, est en même temps un *retour* sur le plan de l'affectivité, c'est-à-dire la restauration d'un état antérieur perdu.

Ce texte sur l'amitié, exactement comme le texte précédent sur le loisir et le travail, fournit un critère pour suivre l'évolution de l'enfant dans les quatre âges. Mais la chaîne est ici héroïque : c'est l'histoire d'un sentiment qui résiste à la dégradation. L'âge d'airain mettra l'amitié à l'épreuve de la persécution sociale. L'âge de fer la verra devenir, dégradée en « complaisance », l'occasion involontaire d'une première faute : c'est que personne ne répond plus à l'amitié de Jean-Jacques, comme le montre, à la fin de l'âge de fer, l'oraison funèbre de son amitié avec son cousin, détourné de lui par ses parents.

Au cœur de cette amitié, apparaît, en effet, la première expérience de *l'inégalité sociale*. Dans le texte de l'âge d'argent, à Bossey, c'est un simple germe, qui peut passer inaperçu. Le rapport des deux frères, à l'âge d'or, se répète ici, mais décalé. Jean-Jacques chez son père était le *préféré;* maintenant, il est le *négligé*, et cela pour des raisons sociales : il était le fils légitime, il devient enfant adopté, son cousin prenant figure de fils légitime [1]. Le fossé de l'inégalité sociale s'accentuera aux âges suivants : à l'âge d'airain, les perspectives de carrière des deux enfants divergent; à l'âge de fer, la vie sépare les deux cousins et les parents Bernard accentuent cette distance pour des raisons sociales, répétant ainsi les difficultés qu'avaient justement connues

1. Cf. p. 21 : « la prédilection qu'on avait pour lui dans la maison, comme fils de mon tuteur », et « par la faveur de ceux qui nous gouvernaient, il avait sur moi quelque ascendant sous leurs yeux ».

les parents de Rousseau. Le lecteur garde l'impression que, d'un âge à l'autre, ce n'est pas seulement le *système d'éducation* qui change, mais le statut social de l'enfant : il descend l'échelle sociale. A l'âge d'or, il était fils unique d'un bon citoyen de Genève; à l'âge de fer, il n'apparaît plus que comme un prolétaire exploité et un polisson abandonné. La suite des âges manifeste un progressif *déclassement*. D'où, dans toute la suite du récit, l'ambition du héros qui veut retrouver sa situation sociale d'origine (ambition qui est figurée justement par le « roman » de Jean-Jacques à la fin du livre I). Le désir de Rousseau n'est pas de parvenir, mais de *re*venir; non pas de trouver une place, mais de *re*trouver *sa* place.

L'apogée.

D'après ces deux premières pages, Bossey apparaît moins comme un lieu d'exil que comme un lieu de retour : découverte de la campagne-mère (la nature), ouverture du cœur à l'amitié. Les acquisitions purement sociales sont présentées comme neutres (le travail scolaire, l'inégalité des deux enfants). Et, semble-t-il, rien n'est perdu par rapport à l'âge d'or : on a plutôt regagné ce qui déjà manquait alors. On arrive à une sorte d'apogée : « La manière dont je vivais à Bossey me convenait si bien, qu'il ne lui a manqué que de durer plus longtemps pour fixer absolument mon caractère. » Comme tout apogée, celui-ci est suivi fatalement d'une chute, ici annoncée. On se demande déjà ce qui va interrompre ce nouveau « train d'éducation ». Le groupe « familial » substitutif est représenté comme totalement harmonieux, c'est-à-dire n'apportant aucun des deux vices de l'état social dégradé : la violence (le désir de faire du mal), et l'amour-propre. Le seul « défaut » qu'ait Jean-Jacques est un trait de caractère, mais non point un vice : sa mobilité, et le passage cyclique de l'exaltation des Romains à la langueur des romans. Qu'est-ce qui a donc empêché Rousseau de se « fixer »?

La rupture.

Deux événements dramatiques arrachent l'enfant à son bonheur : la fessée, et le peigne cassé. J'analyserai ici comment ces deux événements, par leur ambivalence et leur articulation, figurent la rupture [1].

1. Pour un commentaire précis de chacun de ces deux récits, je renvoie, pour le premier, à « La punition des enfants » ci-dessus, et pour le second à une étude intitulée « Le peigne cassé », à paraître dans *Poétique*, 1976, n° 25.

On peut naturellement se demander si ces deux événements ont existé, et s'ils ne sont pas une condensation mythique, comme celle que Sartre évoque à propos de Genet :

> Sans doute cette « coupure » n'est pas très aisément localisable : elle se promène au gré de ses humeurs et de ses mythes entre sa dixième et sa quinzième année. Peu importe : elle existe, il y croit; sa vie se divise en deux parties hétérogènes : avant et après le drame sacré. Il n'est pas rare, en effet, qu'une mémoire condense en un seul moment mythique les contingences et les perpétuels recommencements d'une histoire individuelle [1].

Rousseau, lui aussi, hésite d'une version à l'autre sur son âge, sur le nombre de fessées. L'important est qu'il y a drame sacré : on passe de l'éternité à l'histoire, de l'indifférenciation à la singularité, de l'informe à l'irréversible. Mais cette coupure surprend le lecteur par sa double complexité :

a) *Il y a en réalité non pas une coupure, mais deux*, chacune correspondant à l'un des deux aspects des lectures initiales (l'ordre amoureux; l'ordre social). Ces deux coupures ne sont pas juxtaposées, mais articulées entre elles de manière étrange. Lisons le paragraphe de « transition » :

> En remontant de cette sorte aux premières traces de mon être sensible, je trouve des éléments qui, semblant quelquefois incompatibles, n'ont pas laissé de s'unir pour produire avec force un effet uniforme et simple [...]

(c'est-à-dire l'association de la sensualité et de l'affection la plus pure, se réunissant paradoxalement dans l'expérience de la fessée, et engendrant le personnage à la fois brûlant et chaste que croit avoir été Jean-Jacques)

> et j'en trouve d'autres qui, les mêmes en apparence, [...]

(que signifient « les mêmes en apparence »? Ce qu'ont en commun la fessée et le peigne, c'est d'être survenus à l'occasion d'une faute (réelle ou supposée) qui fut suivie d'un châtiment par fessée)

> ont formé par le concours de certaines circonstances

1. Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, Comédien et Martyr*, Paris, éd. Gallimard, 1952, p. 9.

(ces « circonstances », ce ne sont pas ici des choses accessoires, mais l'essentiel : l'injustice faisant découvrir à l'enfant l'opacité des consciences)

de si différentes combinaisons

(c'est-à-dire l'héroïsme vertueux opposé à la luxure chaste)

qu'on n'imaginerait jamais qu'ils eussent entre eux aucun rapport.

Qu'on excuse cette longue traduction, fort nécessaire, puisqu'au moment où le lecteur aborde cette transition, il ne sait pas quelle est la seconde expérience; et que, quand il aura lu la suite, il ne reviendra pas sur la transition. Si bien que jamais il n'aura l'occasion de voir clairement le sophisme sur lequel est fondé ce paragraphe, ni de s'étonner, ni de *s'interroger*. Les concepts de ressemblance et de contradiction avec lesquels Rousseau jongle ici sont employés en des sens différents aux différents niveaux (contradiction *interne* entre les deux sentiments au moment de la fessée; ressemblance extérieure du support des deux expériences; différence profonde des circonstances décisives; contradiction externe de l'héroïsme et de la luxure). Quand on débrouille cet écheveau, on s'aperçoit qu'il n'y a rien là d'extraordinaire ou de surprenant, — sinon le sophisme qui consiste à s'étonner que deux expériences qui ont un seul trait commun (la fessée), et beaucoup de traits différents, aboutissent à des résultats différents!

Dans l'analyse de la « punition des enfants », j'ai essayé de montrer que le sophisme, loin d'être une manière de mentir, est le moyen d'exprimer une vérité trop complexe ou trop nouvelle, qu'on ne saurait approcher que de cette manière indirecte et voilée. Ce que Rousseau veut établir, c'est qu'il y a un *rapport paradoxal* entre les deux expériences. Le côté paradoxal est ici amplement souligné; en revanche l'élément commun (par rapport auquel il y a paradoxe), une fois débrouillé le texte, se réduit à peu de chose : tout cela s'est passé à l'occasion de fessées. Cette orchestration ne se justifie que s'il y a *autre chose* en commun entre les deux épisodes; mais un autre chose, qui a perdu pour toujours la parole, et qui ne peut justement retrouver la parole qu'en la pervertissant, dans le sophisme.

Cet autre chose serait la protestation du désir. Dans « La punition des enfants », j'ai suggéré comment la révolte contre la loi pouvait se manifester à un autre niveau, par une révolte contre les violations de la loi; l'impossible révolte du désir contre le tabou, jugulée au niveau de l'amour par l'intériorisation du tabou, se manifeste à un

autre niveau par la revendication contre l'injustice. Il y a déplacement et sublimation de la révolte, transfert d'énergie d'un niveau à un autre. Dès qu'on admet cette hypothèse, on trouve lumineuse cette phrase qui ne serait sans cela qu'un piètre sophisme, ou une transition rhétorique forcée :

> Qui croirait, par exemple, qu'un des ressorts les plus vigoureux de mon âme fut trempé dans la même source d'où la luxure et la mollesse ont coulé dans mon sang?

Cette phrase dit l'essentiel : l'énergie héroïque a la même origine que la passivité amoureuse; non point au niveau de « circonstances », mais au niveau de sa source; ce qui est exprimé, au niveau de la rhétorique dans le langage du « paradoxe », c'est un processus physique de jeu de forces. L'image du « ressort » évoque justement l'idée d'une force puissante qui a tendance à se développer proportionnellement à la pression qu'elle a préalablement subie. Une fois décomprimé, en expansion, le ressort a tendance à retomber : cela conduit à une autre métaphore chère à Rousseau, celle de l'*oscillation* à laquelle il faudrait ajouter l'idée d'*inertie*[1]. Toutes ces métaphores sont cohérentes; elles tendent à décrire le « caractère » comme un système physique dans lequel l'énergie se conserve. Brimée d'un côté, elle cherchera issue ailleurs, où elle pourra. Si elle ne rencontre plus de contradiction, elle reste comme elle est. Cette analyse physique de l'énergie esquissée par Rousseau a ceci de très pénétrant que Rousseau ne se laisse pas abuser par les niveaux très différents, les aspects très variés, que prennent les manifestations de cette énergie : c'est la même force qu'il sent en action derrière les activités les plus contradictoires. Les termes de la métaphore soulignent la contradiction : cette phrase oppose le solide (ressort... trempé : idée de l'acier) et le liquide (source... coulé), comme elle oppose la froideur (tremper, c'est refroidir brusquement un métal chauffé à blanc) à la tiédeur (luxure, mollesse, sang), et plus globalement l'énergie (vigoureux) à la passivité (couler). Mais ces mêmes termes permettent, à travers l'ambivalence de l'idée de « tremper », de faire *s'engendrer* les contraires.

L'essentiel qui est dit ici, ce n'est pas seulement l'articulation de deux anecdotes, ni même de deux traits de caractère : c'est la source où s'est « trempée » toute l'idéologie de Rousseau. Je montrerai

1. Pour l'idée d'oscillation, voir p. 12 et p. 417; pour celle d'inertie, p. 41, où Rousseau se représente comme « difficile à ébranler et à retenir ».

plus loin que l'idée intenable de « bonté naturelle » trouve là son origine. On peut d'ailleurs avoir déjà une idée des contradictions que cette « trempe » va entraîner en regardant quelle valeur Rousseau accorde à ces deux moments de rupture.

b) *Chaque coupure est revendiquée autant que subie :* le lecteur reste avec l'idée que ces deux événements traumatisants ne sont ni des malheurs arrivés à un enfant jusque-là serein, ni le commencement d'un processus de dégradation, né d'événements que le narrateur regrette. Ils sont au contraire ce qu'il a de plus cher au monde, *le fondement de son identité.* « Quand il vivrait cent mille ans », pour reprendre sa formule, il ne voudrait pas que cela se soit passé autrement. Des deux épisodes se dégage une troublante atmosphère de volupté — du second comme du premier : volupté de la colère autant que volupté de l'abandon. Des deux épisodes jaillit, en même temps que la découverte du plaisir, la revendication de la valeur. Sur le moment, c'est le trouble qui l'emporte : mais quand les choses se démêlent, on voit que ces événements qui ont révélé à l'enfant sa *singularité*, l'ont en même temps amené à se construire un *système de valeurs* qui a pour fonction de concilier l'inconciliable. L'enfant ne saurait faire autrement que de reprendre à son compte tout le système de valeurs de son groupe familial et social (système qui vient justement de lui interdire le plaisir et de lui faire éprouver l'injustice), et d'exprimer *à l'intérieur* de ce système son plaisir et son droit, qu'il a découverts en réalité comme étant ce que ce système rejetait à l'extérieur. D'où les plaidoyers qui suivent chacune des deux anecdotes, l'apologie paradoxale de la *luxure chaste*, et de la *révolte vertueuse*, deux formules qui sont d'intenables formations de compromis entre la revendication (luxure et révolte), et la soumission (chasteté et vertu). Toute l'idéologie de Rousseau prend sa source dans cette contradiction initiale. C'est un enfant pris au piège : il ne s'identifiera ni à son désir, ni à la loi sociale : ce qui est vraiment *lui*, c'est la solution folle qu'il a inventée pour en sortir. Les événements de rupture sont le véritable acte de naissance de son moi : si, abstraitement, la rupture peut nous apparaître comme une dégradation, elle est en réalité en même temps une *fission*, une source prodigieuse d'énergie brusquement libérée, et mise au service d'un travail inverse de construction. Le choc est ponctuel : l'énergie dégagée, elle, semble indéfinie. Et il est évident que l'épisode du choc lui apparaîtra rétrospectivement comme ambivalent : acte de rupture, il sera une dégradation; rendant nécessaire un travail de reconstruction, et fournissant l'énergie nécessaire, le choc sera source de « progrès ». L'entrée dans l'histoire est irréversible : mais ce processus irréversible prend, dès qu'il se déclenche, la forme

du retour. La brisure, irréparable, engendre une construction extrêmement complexe qui peut paraître à l'adulte d'une valeur plus grande que le mythique bloc inentamé qu'il était avant. On retrouve ici la dialectique de la chute et du progrès, telle que Rousseau l'avait esquissée dès le *Discours sur l'origine de l'inégalité.*

Piège, contradiction, issue : on aura reconnu au vocabulaire ici employé l'analogie que je vois entre le cas de Rousseau, et celui de Genet tel que Sartre l'analyse. Il s'agit d'une simple analogie. Les situations sont différentes, et les issues inventées diamétralement opposées, mais apparemment aussi absurdes, fécondes en sophismes et en tourniquets. Aussi absurde de vouloir *être* mauvais, qu'*être* bon... Aussi contradictoire, que ce soit dans la révolte ou dans la surenchère, de vouloir concilier l'aspiration du moi et l'exigence sociale qui la condamne.

Cette réaction très complexe à la rupture explique l'émotion intense, et tout compte fait voluptueuse, qui se dégage du récit d'événements en principe si regrettables. Elle explique aussi l'aspect extrêmement paradoxal que prend le temps dans l'épisode du peigne. La rupture crée l'histoire : il y a désormais un avant et un après [1]. Mais en même temps qu'il engendre l'histoire, le traumatisme la fige pour toujours dans son instant initial, qui devient l'archétype de *l'instant éternel.* L'enfant n'est arraché à la fixité de la stabilité que pour découvrir la fixité de la rupture. « Ces moments me seront toujours présents quand je vivrais cent mille ans » (p. 20). Dans la mesure où la rupture est en même temps singularisation du moi, prise de conscience, et lieu de volupté aussi bien que de violence, il apparaît que l'apogée de l'évolution n'est pas, comme mon découpage l'a suggéré d'abord, le calme qui précède la rupture, mais la rupture elle-même.

Les deux anecdotes se terminent de la même manière. Après une anticipation globale plaçant toute la vie de Rousseau sous le signe, finalement bénéfique, de cette rupture (la fessée : jouissance et chasteté; le peigne cassé : vertu ombrageuse et amour de la justice), le récit se termine sur le mode de la catastrophe : bouffée de honte du narrateur et mutisme du héros près des femmes aimées, pour la fessée; fin du paradis, apprentissage du mensonge et départ de Bossey, pour le peigne cassé. Cette dernière catastrophe semble définitive et irrémédiable. Elle est pourtant, dès les lignes suivantes, effacée et dépassée.

1. C'est pour illustrer ce moment de rupture que Rousseau a utilisé les images chrétiennes du péché originel, p. 20.

Da capo.

Le bonheur resurgit, filtré par la mémoire. Le narrateur nostalgique voudrait « ressaisir la vie par les commencements ». Notre première surprise est de voir que cet âge, bouleversé par des ruptures si violentes, redevient « cet heureux âge ». D'après les détails cités : « un baromètre, un grand calendrier, des framboisiers », on s'attendrait à ce que les petites anecdotes de cet heureux âge tournent à l'idylle, comme cela se passera pour l'évocation de la vie de maîtrise au livre III (p. 122-123). Nouvelle surprise : les anecdotes racontées sont exactement du même ordre que celles qui avaient occasionné les ruptures tragiques : une anecdote scabreuse fait pendant à l'épisode de la fessée; le récit d'un conflit autour d'un « aqueduc » fait pendant au conflit du peigne cassé. Mais deux choses ont changé. C'est d'abord le *ton* : du tragique, où l'adulte peut paraître attendri, sot ou ridicule à force de prendre puérilement à cœur les émotions de l'enfant qu'il a été et qu'il est resté, on passe à l'héroï-comique, où la distanciation humoristique apparente entraîne le lecteur dans un jeu de complicité plus subtil. C'est aussi, d'autre part, la valeur et l'issue des conflits : j'ai montré ci-dessus la fontion de revanche qu'a la narration de l'anecdote qui raconte la glissade de Mlle Lambercier. L'histoire du noyer de la terrasse, elle aussi, raconte un renversement de situation.

Cette fois, en effet, il s'agit à l'origine d'un dégât réellement commis par l'enfant. Le récit de l'aventure est fait lentement, à dessein : la narration humoristique du projet des enfants est destinée à créer un suspens romanesque qui force le lecteur à devenir leur complice. Le système de dénouement est double : surprise de la découverte, où se manifestent de nouveau les dangers de la transparence (en montrant leur plaisir, les enfants susciteront la répression); surprise de la métamorphose de la catastrophe en un triomphe intime, assez différent du triomphe antérieur [1].

L'objet même de l'anecdote mérite réflexion : mise en concurrence d'une bouture de saule et d'un gros noyer, dérivation frauduleuse du liquide vital de l'un à l'autre; arrosage, construction d'un aqueduc. L'épisode oppose les enfants au personnage paternel M. Lambercier. Tous les détails suggèrent une lecture symbolique sans doute trop facile, la rivalité du fils et du père s'exprimant autour des attributs de la virilité. L'important est le tour que prend ce conflit : exactement

1. Dans l'épisode du peigne cassé, Rousseau se représentait « en pièces, mais triomphant » (p. 19).

comme dans l'épisode précédent, l'adulte perd le contrôle de sa conduite. Mlle Lambercier glissait, M. Lambercier se met en colère de manière assez puérile. Les rôles s'inversent : M. Lambercier détruit à grands coups le petit canal signe de l'entreprise rivale; mais, en même temps, il donne statut adulte à cette entreprise rivale en la prenant un instant au sérieux. Dans une colère enfantine, il baptise la rigole « aqueduc », et par ce seul mot accepte l'entrée des enfants dans l'âge viril. L'épisode passe du registre de la castration symbolique à celui du rite initiatoire : combattue en apparence, l'identification au père est finalement tacitement acceptée. Il est révélateur que, dans le dernier paragraphe, l'attendrissement de Rousseau se porte non sur l'arbre planté « ailleurs » par le soin des deux cousins, mais sur le noyer paternel, qui n'est plus le rival que l'on voulait concurrencer, mais le modèle auquel on a été admis à s'identifier.

L'épisode du noyer présente des fantasmes de revanche : renversements de situation, renversements de ton. Dernier des quatre épisodes, il dit sur le seul mode possible, celui de l'humour et de la nostalgie (car ce ne fut qu'un incident, cela ne se produisit qu'une fois : la réduction de l'épisode excuse l'audace de ce qui est dit), le désir de revanche et la protestation, non plus contre l'injustice (peigne cassé), mais contre la loi, et contre ceux qui la représentent.

L'AGE D'AIRAIN (p. 24-30)

L'ordre du texte.

Jean-Jacques est à Genève, de nouveau, sous la tutelle de l'oncle Bernard. Il est resté dans cette situation seulement quelques mois. Il est revenu à Genève dans l'hiver 1724-1725, et, fin avril 1725, il entre en apprentissage chez Du Commun; encore faut-il placer dans cet intervalle de quelques mois les premières tentatives professionnelles chez M. Masseron, qui durent bien prendre quelques semaines. Cette période n'a donc pas duré « deux ou trois ans », comme croit se le rappeler Rousseau. Elle ne s'étale pas entre dix et treize ans, mais recouvre seulement quelques mois d'un garçon de douze ans et demi. Rousseau se trompe à la fois sur la durée et sur la date. Quelles sont les *fonctions* de cette erreur? Il s'agit d'abord de compenser l'erreur touchant l'âge d'argent. Rousseau croit être revenu de Bossey à dix ans; il sait qu'il est entré en apprentissage à presque treize ans; il faut meubler l'intervalle. Il s'agit aussi de ménager une transition entre le « paradis » et l'enfer, de créer une sorte de purgatoire, de

palier dans la dégradation. Et sans doute cette période indécise et vide était-elle particulièrement propre à être évaluée chronologiquement de manière fantaisiste.

L'erreur devient encore plus compréhensible dès qu'on cesse de raisonner en invoquant seulement les mécanismes de la mémoire. La structure du récit demandait qu'une telle erreur fût commise : dans la perspective d'une progression continue, une étape intermédiaire était nécessaire. Ces quelques mois se déplacent et se dilatent pour être l'occasion d'un récit qui manifeste une évolution, dont nous verrons qu'elle est en même temps dégradation et développement.

Le récit est beaucoup plus court que pour l'âge d'argent : cinq pages. Le principe de composition circulaire observé dans les deux âges précédents se retrouve ici, mais réduit à un procédé narratif employé pour amorcer et clore le récit (il n'apparaît guère au niveau thématique). Ce qui définit cet âge, au niveau des événements, c'est l'attente d'une décision sur son orientation professionnelle, qui ouvre une parenthèse à laquelle l'entrée en apprentissage mettra fin[1]. Cette attente est interprétée par le narrateur comme l'époque du *temps perdu*[2]. En quoi ce temps est-il « perdu »? Pour le comprendre, il faut se rappeler les théories de l'*Émile*[3] : la dernière période de l'enfance, celle qui précède la puberté, est la plus propice à l'apprentissage intellectuel : moment très court où l'individu a déjà les forces d'un adulte sans en avoir encore les besoins (sexuels), et se trouve à la tête d'un excédent d'énergie qu'il peut employer à apprendre.

Mis à part le début et la fin, l'ordre chronologique n'a aucun rôle dans la composition d'ensemble du récit, qui est en gros divisé en deux développements (l'amitié, l'amour); il réapparaît simplement à l'intérieur de chaque développement pour organiser une évolution qui, chaque fois, se termine par des formes de « catastrophes » (persécution du cousin Bernard; dénonciation de ses rapports avec Mlle Goton; trahison de Mlle Vulson).

L'ordre est naturellement thématique, comme le souligne bien l'articulation principale[4]. Cet ordre ne se comprend que par référence aux thèmes évoqués dans les âges précédents. Les « chaînes

1. Cf. p. 24-25 : « en attendant qu'on résolût ce qu'on ferait de moi » et p. 30 : « Après de longues délibérations... ».
2. Cf. p. 25 : « perdant à peu près mon temps » et p. 30 : « Ainsi se perdait en niaiseries le plus précieux temps de mon enfance. »
3. *Émile*, IV, p. 427.
4. « Me voilà déjà redresseur des torts. Pour être un Paladin dans les formes, il ne me manquait que d'avoir une Dame; j'en eus deux » (p. 26).

d'affections secrètes », qui partent des origines, commencent ici à se différencier, à s'emmêler, à créer une toile, un dessin plus complexe. L'ordre du récit, en même temps qu'il raconte une dégradation, sur le plan de la valeur, effectue progressivement un passage du simple au complexe, un montage progressif de la personnalité, une tressage des différents fils. Nous n'avons pas de mal à suivre cette démonstration, pour deux raisons : le principe de composition de la personnalité nous a été donné dès le début (c'est la contradiction); les modes de composition du récit soulignent parallélisme et antithèses.

A la différence de l'âge d'argent, l'âge d'airain ne comporte aucune anecdote *développée*; seules quelques anecdotes ponctuelles illustrent les phases de l'évolution de l'amitié et de l'amour. L'analyse ou les passages itératifs donnent pour l'essentiel au récit un rythme de loisir, sans aucune rupture violente. Mais, tout au long d'un récit assez détendu, la multiplication des signes indique à la fois la dégradation de la vie sociale de l'enfant, et la maturation de sa vie affective. Ce n'est plus là réellement un enfant, mais déjà un adulte en miniature.

L'amitié.

La première partie du texte reprend et tresse les mêmes thèmes que la première partie de l'âge d'argent (travail et loisir, situation sociale, l'amitié), en y ajoutant le thème héroïque (défense de Barna Bredana) qui, lui, correspond au développement qui suit l'épisode du peigne cassé. La situation est-elle donc stationnaire? Non. Il y a dégradation : mais pour l'instant cette dégradation n'a pas l'air liée au drame de Bossey. Elle vient avant tout du changement de statut social de l'enfant, et, de nouveau, du changement d'*éducation*. Pour la première fois, les éducateurs se trouvent *accusés*. L'oncle et la tante Bernard s'opposent au père et à la tante Suzon : le plaisir ou la dévotion les éloigne de tout zèle éducatif. Les enfants sont laissés à l'abandon : si cela n'aboutit pas à la catastrophe, le mérite en est attribué aux bons effets de l'éducation antérieure[1]. Le rôle des éducateurs consistera donc ici à faire perdre son temps à l'enfant, puis à imaginer pour lui une orientation professionnelle désastreuse.

1. Cf. p. 26. Cet argument est d'ailleurs en contradiction avec celui qui sera employé à l'âge de fer, p. 31, où Rousseau dit : « Il faut que, malgré l'éducation la plus honnête, j'eusse un grand penchant à dégénérer... »

Mais aussi à encaisser de l'argent. Pour la première fois l'argent intervient dans l'histoire. Rousseau suggère l'hypocrisie de son oncle : l'enfant a trop peu d'argent pour faire des études : aussi le laisse-t-on végéter et lui interdit-on l'avenir qui est envisagé pour son cousin; mais il a suffisamment d'argent pour qu'on le garde à la maison en payant « comme il était juste, une assez forte pension »! Accusation voilée, et sans doute peu justifiée (Rousseau n'est resté que quelques semaines ou quelques mois chez son oncle), mais qui est le signe d'une prise de conscience de la chute sociale.

La négligence des éducateurs a une autre conséquence. Dans toutes les relations, les amours ou les conflits, Jean-Jacques s'adressait auparavant aux personnages parentaux. Dans l'âge d'airain, les « parents » ne sont plus évoqués qu'à propos de leur démission pédagogique, au début et à la fin; pour le reste, ils disparaissent complètement de la scène. Pour la première fois, les conflits et les amours de l'enfant vont avoir pour objet des partenaires *extérieurs* au groupe familial, et amèneront, l'enfant à découvrir la *méchanceté sociale* (persécution, médisance, mensonge), dont il n'avait eu jusqu'à présent écho qu'à travers la fuite de son père, persécuté par le capitaine Gautier.

Dans ce climat de dégradation sociale, la persistance d'éléments non encore dégradés tient du miracle. Rousseau insiste sur le loisir qui ne dégénère pas en polissonnerie, et sur l'amitié idyllique maintenue. Sur deux points, même, il y a une forme de progrès :

— Le développement des activités ludiques (imitation des marionnettes, des sermons, etc.), qui continuent les conduites d'imitation esquissées dans l'âge d'or (Scevola) et l'âge d'argent (le saule) : mais cette fois il s'agit d'imiter les adultes en tant que *producteurs d'imaginaire*. Cette initiation à l'activité d'auteur se retrouvera à la fin de l'âge de fer, à l'occasion de la rêverie affabulatrice; sous sa forme magique puérile, cette conduite aboutira à la catastrophe du concert de Lausanne (livre IV), et, sous sa forme adulte, à l'écrivain Rousseau. Le roman est toujours à l'horizon.

— Le rôle de justicier : c'est le côté « romain ». L'héroïsme ne pouvait s'exprimer à l'âge d'or que dans l'imaginaire (Scevola); à l'âge d'argent, l'héroïsme prenait deux voies différentes, mais qui avaient toutes deux pour caractéristiques d'être très « égoïstes » : l'indignation contre l'injustice subie (le peigne cassé), la fierté devant la reconnaissance de sa propre puissance (le saule et le noyer); ici, pour la première fois, l'héroïsme a l'occasion de se manifester dans le réel et au profit d'autrui, mais c'est aussi parce que l'enfant a découvert une société mauvaise. *Barnâ Bredanna*, c'est le modèle des persécutions et des lapidations futures. L'héroïsme n'a lieu de s'exercer que dans un univers dégradé [1].

Transition.

Rousseau souligne, avec un humour un peu appuyé, l'analogie entre la structure de l'âge d'airain et les âges précédents. Tout remonte à la lecture des romans, à Don Quichotte et Dulcinée :

> Me voilà déjà redresseur des torts...

C'est le côté Romain, héroïque. « Déjà » manifeste la fierté, au-delà de l'humour. Déjà : — cet adverbe (et le tour de cette transition) permettent de voir la contradiction intérieure (les deux mouvements inverses) du développement de ce récit : la nostalgie, et la satisfaction. Toute une partie de l'organisation du texte souligne la dégradation, la chute du haut de la perfection et du bonheur naturel; une autre partie salue, au fur et à mesure qu'ils apparaissent dans l'histoire, les traits principaux du moi actuel issu de cette dégradation. La contradiction n'est pas totale, bien sûr, puisque ce moi réagit à sa manière contre la dégradation. Mais la joie que Rousseau, comme beaucoup d'autobiographes, éprouve à se reconnaître (« déjà ») montre bien évidemment que, malgré sa nostalgie, il ne voudrait pour rien au monde être autre que ce qu'il est. L'irréversibilité de la rupture n'est peut-être pas un si grand mal que cela : la rupture n'est-elle pas la forme la plus intime et la plus profonde de la liaison? Le mouvement général du texte n'est donc pas celui d'une dégradation; ni même, comme je le disais un peu grossièrement plus haut,

1. C'est sans doute dans cette section que Rousseau aurait eu l'occasion de raconter les deux anecdotes qu'il avoue avoir volontairement omises, parce qu'elles étaient trop à son honneur : les doigts écrasés par le jeune Fazy, le coup de mail reçu sur la tête (*Quatrième Promenade*, p. 1036-1038). Anecdotes certes bien « romaines », manifestant la générosité et l'amitié, où pourtant une lecture moins naïve pourrait voir l'étrange complicité de la victime avec son bourreau. Il ne s'agit point d'un pacte masochiste, mais de tout autre chose : l'enfant sympathise avec son bourreau et *s'identifie* à lui dès que le bourreau devient un coupable sur le point d'être démasqué et puni injustement (puisque les deux récits excusent plus ou moins les bourreaux). C'est là le même mécanisme qu'au livre VIII, lorsque Rousseau craint qu'un imposteur qui prétend le connaître ne soit démasqué (p. 377).

C'est probablement à cause de l'ambiguïté de ces épisodes, autant que pour ne pas se vanter, que Rousseau les a supprimés. A l'âge d'airain, il ne doit être question que de générosité : la culpabilité sera mise en scène plus tard, dans l'épisode du ruban de Marion.

d'une association de deux mouvements contradictoires (qu'on supposerait juxtaposés et non articulés); il est celui d'une *métamorphose*. Tous les éléments s'inscrivent à la fois dans deux registres : produits par rupture d'avec la valeur antérieure, ils sont en même temps source d'une valeur présente. Le changement de décor s'effectue sous nos yeux : en même temps que la nature est détruite par la société, elle prend sa revanche sur cette destruction par l'élaboration de formations complexes (les traits du moi actuel), ambiguës mais sacrées.

Cela est très visible dans le ton de cette transition. Si, à la rigueur, l'héroïsme peut sembler une valeur, le lecteur aura beaucoup plus de mal à admettre qu'il y ait lieu d'être fier d'avoir eu toute sa vie partagée entre l'amour de tête et les « tête-à-tête assez vifs » avec une Mlle Goton. Or le ton reste le même :

> Pour être un Paladin dans les formes, il ne me manquait que d'avoir une Dame; j'en eus deux.

Après les Romains, les romans; après les suites du peigne cassé, les suites de la fessée. Le très long épisode sur les deux demoiselles ne fait que montrer la première conséquence de l'épisode de la fessée.

L'amour.

Ce développement occupe trois longues pages, et laisse le lecteur assez sceptique. Non que ces aventures soient inventées, ou exagérées : deux passages montrent qu'elles sont encore vivantes pour le narrateur[1]. Mais le peu de précision, la rareté des souvenirs racontés, et surtout l'ondoiement d'un discours qui cherche à établir, par des analyses générales, parallélismes et oppositions, tout montre clairement au lecteur que les épisodes réels ont été métamorphosés en archétypes, et que Rousseau a projeté sur eux rétrospectivement et assez intentionnellement une problématique qui n'a pas été découverte à leur occasion, et qui ne s'adaptait à eux qu'en partie. Ici la logique et les nécessités de la démonstration semblent l'avoir emporté sur les données du souvenir. Mlle de Vulson et Mlle Goton sont utilisées pour décrire la première conséquence de la fessée, c'est-à-dire le second maillon de cette chaîne d'affections. L'essentiel c'est la

1. Pour Mlle Goton, le narrateur déclare qu'elle avait « une figure difficile à oublier, et que je me rappelle encore, souvent beaucoup trop pour un vieux fou » (p. 27); pour Mlle de Vulson, l'épisode de la promenade sur le lac, p. 29, manifeste la réalité des sentiments qu'elle inspira.

division, due à l'impossibilité d'avoir pour la même personne *désir* et *amour*. Quoique Rousseau ne le dise pas, c'est la conséquence immédiate de la *seconde fessée* : la leçon donnée tacitement par Mlle Lambercier a été comprise, le tabou intériorisé. Certes, les affections « se contenaient par elles-mêmes » — mais il fallait bien que le désir ainsi expulsé trouvât à se satisfaire autrement. D'où la division en deux : l'amour-affection brûlant et chaste, et avoué; et la satisfaction sexuelle secrète, réelle comme avec Mlle Goton, sollicitée en vain comme à Turin, et finalement solitaire comme le sera, tout au long de la vie de Rousseau, la masturbation. Entre les deux chaînes, la rupture est complète; elles coexistent sans communication, sans se heurter, malgré leur totale opposition (c'est-à-dire *à cause de* cette opposition). Rousseau décrit admirablement, comme s'il en comprenait l'origine, cette division du comportement. Il en est même fier, comme d'une singularité personnelle dont il a finalement tiré beaucoup de bonheur. Au moment même où il écrit, cette division le rassure encore contre l'angoisse qu'amènerait la brusque convergence du désir et de l'amour sur une seule et même personne. Narrateur, il organise une opposition *trop* systématique. La division ainsi établie ne sera compromise que deux fois par la suite, et chaque fois au prix d'émotions très violentes : une fois dans la terreur et les larmes (livre V, quand « Maman » l'initie), une seconde fois dans le délire et l'enthousiasme (livre IX). Nous disons « compromise » : car, même avec Mme d'Houdetot, la réunion sur une seule personne du désir et de l'amour n'a été possible qu'au prix d'une division de la *conduite* de Rousseau, et d'une grande mauvaise foi dans cette conduite de répétition qu'est la narration du récit.

Cette longue séquence a donc une fonction capitale dans la « chaîne » de l'amour : elle est là pour articuler l'expérience initiale de la fessée avec *toutes* les expériences ultérieures, préparant la division du comportement qui va être permanente du livre II au livre VIII, avant qu'au livre IX la réunion du désir et de l'amour puisse se réaliser. La division du désir et de l'amour, exposée ici de manière assez complaisante, deviendra soudain au livre IX objet de regrets :

> Comment se pouvait-il qu'avec des sens si combustibles, avec un cœur tout pétri d'amour je n'eusse pas du moins une fois brûlé de sa flamme pour un objet déterminé? (p. 426).

C'est ici le personnage qui parle : car après avoir lu le livre I, nous supposons que le narrateur des *Confessions* a au moins une vague appréhension de la manière dont cela « se pouvait ». Le schéma qu'il

nous propose dès le livre I, c'est celui d'une expérience complexe où l'amour et le plaisir se mêlent, mais qui tombe sous le coup de l'interdiction : pour conserver l'amour, il faut renoncer au plaisir (Mlle Lambercier). Toutes les expériences ultérieures opéreront cette dissociation, d'une part, en choisissant des objets différents pour la satisfaction du sexe et celle du cœur; d'autre part, chaque fois que le cœur est engagé, en divisant la conduite de manière à contenir la sensualité. Même l'aventure avec Mme d'Houdetot n'échappe pas à cette loi, malgré la réconciliation qu'a cru y voir Rousseau.

La fonction capitale du présent épisode se voit à la manière dont Rousseau a essayé, vers l'amont, de souligner tout ce que cette division doit à Mlle Lambercier, vers l'aval de préparer les amours divisées et paradoxales, en particulier celles avec Maman. Le laborieux développement du parallèle est le moyen d'établir toutes ces connexions.

Liaison amont. Elle apparaît de manière frappante dans le passage suivant :

> Je craignais également de leur déplaire; mais j'étais plus complaisant pour l'une et plus obéissant pour l'autre. Pour rien au monde je n'aurais voulu fâcher Mlle de Vulson, mais si Mlle Goton m'eût ordonné de me jeter dans les flammes, je crois qu'à l'instant j'aurais obéi (p. 28-29).

Les deux sentiments contradictoires, adressés à la même personne, qu'éprouvait l'enfant à la suite de la première fessée (peur de fâcher, désir d'être puni), se trouvent séparés et reportés sur deux personnes différentes. « Pour rien au monde » (c'est-à-dire : même pas pour obtenir mon plaisir) « je n'aurais voulu fâcher Mlle Vulson », — nous rappelle le « c'était uniquement de peur de fâcher Mlle Lambercier » (p. 15); la soumission enthousiaste au châtiment (présentée ici sous la forme d'un holocauste volontaire, qui fait curieusement écho à l'épisode Scevola...) rappelle le désir d'éprouver encore ce traitement « par la même main ». Mlle Goton, d'ailleurs, est entièrement du côté de l'institutrice sévère : son rôle était de « faire la maîtresse d'école », c'est-à-dire, nous le comprenons à demi-mot, de donner des corrections. Son « petit air imposant et fier » correspond à « l'autorité » de Mlle Lambercier.

Liaison aval. Outre la division des deux séries, ce qui est ici assez gauchement préparé, c'est d'abord la liaison avec Maman. La maladresse tient à ce que les deux liaisons sont trop différentes : la comédie enfantine et le plaisir purement social qui sont liés à l'épisode Vulson

jurent avec la spontanéité et l'atmosphère intime des rapports avec Mme de Warens, et font douter de la vérité du rapprochement. Celui-ci porte sur un seul point, mais capital : « Présent, ses caresses m'étaient douces au cœur, non aux sens. J'étais impunément familier avec elle; mon imagination ne me demandait que ce qu'elle m'accordait », ceci préparant le côté extraordinaire de l'amour pour Mme de Warens — sentiment qu'au livre III Rousseau présentera comme supérieur à l'amour [1] — et la répugnance extraordinaire qu'il aura à s'unir à elle [2].

Mais la liaison aval se manifeste aussi du côté de Mlle Goton : l'état de trouble général, allant jusqu'aux palpitations et aux risques d'évanouissement qui est ici décrit, c'est exactement celui qui sera décrit à propos de Mme d'Houdetot (p. 445), et l'on soupçonne le second épisode d'avoir servi de modèle au premier.

Quant aux fins des deux épisodes qui « devaient toujours avoir l'air un peu romanesque », elles annoncent aussi deux aspects de la rupture avec Mme d'Houdetot : la pression sociale découvrant et interdisant la liaison, et le double jeu de l'intéressée qui est en réalité fidèle à Saint-Lambert.

D'autres ressemblances intentionnelles pourraient sans doute être remarquées. L'essentiel n'est pas dans telle ou telle analogie, mais dans la manière dont l'épisode sert d'articulation entre *l'amont* et *l'aval*, et permet de rattacher, à travers lui, *tous* les épisodes amoureux ou sexuels des *Confessions* à l'épisode de Mlle Lambercier, comme à leur unique et contradictoire origine.

Bilan.

Cet âge de transition se perd-il vraiment en « niaiseries »? Oui, sur le plan pédagogique; et la niaiserie tient surtout ici au fait que déjà, exilé du paradis, et affronté pour la première fois à autrui, Jean-Jacques se dépeint comme une parodie d'adulte. Ce qui domine, c'est l'idée d'un *jeu* désadapté. Mais cela mis à part, les traits de caractère qu'il se prête restent très estimables : l'amitié persiste, la création imitative se développe, l'héroïsme s'affirme, l'ambiguïté d'une vie amoureuse, dont il semble finalement assez satisfait, s'ébau-

1. P. 104 et p. 106-109.
2. P. 194-195. On peut s'étonner de l'emploi que Rousseau fait à trois reprises de l'adverbe « impunément », p. 28, 195 et 445. C'est une formule pudique pour dire « sans éjaculation ». Son emploi est déplacé au Livre I, où il s'agit d'un enfant de douze ans, dont la puberté sera tardive : il s'explique mieux si l'on suppose que le narrateur pense en réalité à Madame de Warens.

che. Mais les parents ont disparu, le monde social apparaît avec ses deux tares : *l'inégalité* (manifestée pour la première fois par l'argent), et la *méchanceté* (persécution, injustice, mensonge). Surtout : ce temps perdu est en même temps trop court, puisqu'il n'est qu'un entracte, prélude à la véritable entrée dans l'univers social, c'est-à-dire dans l'âge de fer.

L'AGE DE FER (p. 30-41)

L'ordre du texte.

Le récit couvre trois ans (avril 1725 — mars 1728), de la treizième à la seizième année. Peu de points de repère dans le texte, sinon qu'un an s'est écoulé avant que Jean-Jacques se mette à voler (p. 32).

A la différence des trois âges précédents, la structure principale du récit est cette fois chronologique et non thématique. C'est une histoire qui nous est racontée, le récit expose successivement les étapes d'une évolution. Cette structure se trouve par moments masquée par l'ampleur des digressions explicatives et par le fragment d'autoportrait qu'elles amènent; mais le lecteur sent bien que, cette fois, il suit à l'intérieur de la section l'enchaînement d'un processus, enchaînement qui n'était jusqu'alors visible qu'au niveau de l'enchaînement des sections elles-mêmes. Mais enchaînement chronologique ne veut pas dire ligne simple de développement. Nulle part mieux qu'ici on ne saisit le double mouvement, simultané et contradictoire, du texte (dégradation/progrès). Ce n'est pas seulement une suite diachronique de dégradation et de progrès [1]. D'un bout à l'autre de l'âge de fer, l'évolution se fait de manière complexe. Cela est dû au fait que le texte obéit simultanément à deux exigences contradictoires : la *démonstration* d'une thèse, et l'*apologie* personnelle.

(a) *Démonstration : c'est la tyrannie qui engendre tous les vices.* Le mensonge, le vol et la bassesse sont les produits de l'esclavage [2]. Cette thèse est longuement exposée : c'est à cette occasion que Rousseau donne la clef de son récit, la division en quatre phases sur laquelle j'ai fondé mon analyse. Pour que la démonstration soit complète, il faudrait que Jean-Jacques soit devenu un franc-coquin. On devine que la chose n'est pas possible! Certes il se prétend arrivé à « la bassesse

1. Chute très nette de la page 30 à la page 39, puis remontée de la page 39 à la page 41.
2. P. 30-32.

d'un vaurien [1] ». Aussitôt il ajoute « Cependant... ». En fait, ce « cependant » est loin d'être une surprise; depuis le début de cette séquence, un autre système était à l'œuvre :

(b) *Apologie : la bonté naturelle persiste en Jean-Jacques.* Pour quelques signes de dégradation dont la responsabilité revient à la société, on trouve de nombreux signes de résistance et de régénération, dont le mérite va à la nature fortifiée par la première éducation. Dégradée et contrariée, la bonté naturelle se manifeste par l'apparition de conduites contradictoires, de bizarreries, de fuites : c'est-à-dire de conduites condamnées par la société. Mais, bien évidemment, ces conduites inadaptées sont valorisées par Rousseau, puisque c'est justement l'imperfection de la société qui en est responsable, et qu'à travers elles la bonté naturelle se fraye une issue. La contradiction et l'inadaptation sont certes une dégradation par rapport aux états antérieurs, mais tout de même une réaction et un progrès par rapport au statut d'esclave qui est imposé à l'enfant. Selon le point de vue qu'on adopte, elles sont donc dégradation ou progrès, exil ou retour.

L'utilisation simultanée de ces deux systèmes explique les contradictions flagrantes du récit de l'âge de fer. Pour prouver le système (a), il faut que la chute soit brutale : « cela se fit très rapidement, sans la moindre peine, et jamais César si précoce ne devint si promptement Laridon [2] »; pour prouver le système (b), il faut que la chute soit lente et progressive : « j'avais demeuré plus d'un an chez mon maître sans pouvoir me résoudre à rien prendre [3] ». De la même manière, pour prouver (a), il faut que la chute soit totale (« la bassesse d'un vaurien »); pour prouver (b), qu'elle soit seulement partielle : « Cependant en prenant les vices de mon état il me fut impossible d'en prendre tout à fait les goûts [4]. »

Ce qui est contradiction au niveau du discours du narrateur devient conflit et résistance au niveau de l'histoire du héros. Les formules extrêmes liées au système (a) représentent ce qui aurait dû arriver, — mais qui n'est pas arrivé à cause de l'existence du système (b); dès que la démonstration semble assez établie, l'apologie se développe et détruit les effets extrêmes. Mais qu'on ne croie pas qu'il s'agisse de procédés d'avocat, de trucages et d'artifices. Comme dans l'analyse de la fessée de Mlle Lambercier, loin d'être source d'artifice, l'apologie engendre une recherche psychologique originale. En essayant de montrer que c'est la persistance de la « bonté naturelle » qui engendre

1. P. 39.
2. P. 31.
3. P. 32.
4. P. 39.

ces conduites contradictoires, Rousseau est amené à analyser toutes ces conduites *dans leur propre logique*, à reprendre à son origine la démarche de la demande d'amour et du désir : ainsi la psychologie de l'enfant voleur, qui n'est pas sans rappeler les analyses initiales du *Saint Genet* de Sartre. Prises dans cette nouvelle perspective, toutes les conduites bizarres, contradictoires ou asociales, deviennent autant de signes négatifs des valeurs que la société étouffe. La revendication (il est vrai encore honteuse) de ces « défauts » implique pour le narrateur une condamnation de la société qui le condamne. Pour le héros, ces défauts deviennent, sinon des vertus, du moins le signe de sa résistance au système social; en même temps que les « routes » d'une dégradation qu'il subit, ils sont les routes paradoxales de la régénération, et, donc, d'une forme de progrès.

Il était nécessaire de démêler ces deux fils pour suivre dans leurs méandres les étapes de l'âge de fer. Nécessaire, aussi, de voir la transformation du paysage humain par rapport à l'âge précédent. Non seulement il y a disparition totale de la famille, mais il y a disparition totale de toute relation d'amitié ou d'amour avec qui que ce soit. Aucune figure féminine; quant à l'amitié avec le cousin Bernard, il n'en est plus question, nous saurons pourquoi quand Rousseau en fera l'oraison funèbre [1]. Il n'y a plus personne : l'âge de fer est un grand désert humain. Seules figures : le tyran Du Commun, le voleur Verrat, l'entremetteuse-libraire la Tribu, premières silhouettes picaresques de cette humanité ordinaire (c'est-à-dire méchante parce qu'aliénée) dont le héros (inadapté parce que bon) rencontrera de nombreux échantillons. Devant ce vide total, que va devenir le cœur sensible de Jean-Jacques? « Être aimé de tout ce qui m'entourait était le plus vif de mes désirs [2]. » En l'absence de toute personne, c'est la relation aux objets qui va devenir capitale; elle servira de « supplément » à l'affection manquante. D'où une espèce de régression au stade « oral », à la nourriture. Que la nourriture soit là à la place de *l'autre*, qu'elle soit une régression substitutive qui n'est pas sans rapport avec le « dangereux supplément », c'est Rousseau lui-même qui le suggère : « Je ne me suis jamais occupé de ma bouche que quand mon cœur était oisif [3]. » Objets, nourriture, puis lecture, rempliront la même fonction de supplément à l'amour

1. P. 42.
2. P. 14.
3. P. 35. Pour les rapports établis par Rousseau entre lecture et masturbation, cf. p 40; et entre lecture et nourriture, p. 269. Sur l'attitude de Rousseau en face de la nourriture, voir l'étude de Jean-Claude Bonnet, « Le système de la cuisine et du repas chez Rousseau », *Poétique*, 1975, n° 22.

disparu. Si on les désire, c'est sur le plan symbolique comme chose *donnée* par la personne qui aime, comme signe de son amour (exactement comme au moment de la fessée). Mais tout va ensemble : en même temps que le donateur, la donation a disparu. L'apprenti vit dans la pénurie complète : ce qu'on ne lui donne plus, il va essayer de le prendre. Si l'on ne peut dérober un sentiment (quoique les conduites masochistes n'en soient pas loin), on peut dérober des objets que l'on identifie à ce sentiment. On devient voleur par gourmandise, mais l'on était devenu gourmand par manque d'amour. A l'origine du vol, il y a un amour frustré, un cœur sensible.

Cette relation silencieuse à l'objet qui supplée l'amour ne tolère aucune médiation; Rousseau entend bien montrer qu'il n'y a aucun rapport entre le vol tel qu'il le pratique, geste naïf d'amour, fondé en dernier ressort sur la *valeur affective* de l'objet volé, et le vol tel qu'il se pratique dans la société mauvaise, et qui a pour fin dernière le *pouvoir social* représenté par l'argent. Privé d'amour, économiquement exploité, l'enfant ne se laissera pas aller à la totale polissonnerie; même les gestes qui ont l'air d'être une dégradation manifestent en fait la persistance de la bonté naturelle. A travers la gourmandise, le vol, la lecture, la rêverie, et la fuite, c'est la même et légitime protestation du désir qui s'exprime.

Les étapes.

Jean-Jacques est d'abord orienté vers un métier. Non seulement socialement, il tombe de son haut, mais, intellectuellement, il est jugé inepte, « âne », jugement dont il mettra longtemps à se remettre [1]. Réorienté après un échec humiliant, il apprend un métier qu'il aime, avec un maître qu'il déteste. Un premier paragraphe vient présenter la chute comme immédiate et totale; mais la suite du texte va nuancer ce tableau. Rousseau établit les responsabilités : l'injustice et la violence du maître engendrent les vices de l'apprenti [2]; et Jean-Jacques a résisté un an avant de voler. Deux épisodes vont montrer sa chute progressive dans le vol. L'épisode des asperges met en lumière que ce sont « de bons sentiments mal dirigés qui font faire aux enfants le premier pas vers le mal », et oppose la candeur de Jean-Jacques à l'odieuse lâcheté de M. Verrat, auquel le narrateur prête, par pure hypothèse, exactement l'attitude que Jean-Jacques aura en face de

1. Cf. ses protestations p. 113; et p. 363, il avoue que le doute sur son talent l'a poursuivi jusqu'au succès du premier *Discours*.
2. P. 31-32. Cette section correspond aux textes initiaux de l'âge d'argent et de l'âge d'airain.

Marion au livre II. Une fois l'habitude prise, Rousseau nous raconte un vol de routine, l'épisode des pommes [1] : la technique de l'anecdote, analogue à celle du noyer de la terrasse, rend le lecteur complice (« lecteur pitoyable, partagez mon affliction ») et lui prouve de nouveau la candeur de Jean-Jacques (il n'a pas prévu qu'il se trahissait). Grâce à ces deux anecdotes, le lecteur a été conduit à admettre qu'il ne s'agissait que d' « espièglerie ». Rousseau profite de cette indulgence envers l'enfant pour l'étendre à toutes les conduites analogues de sa vie adulte : dans une énorme digression [2], il analyse d'un seul coup toute sa relation à la nourriture et à l'argent, faisant finalement ressortir comment toutes ses conduites dans ce domaine manifestent sa bonté (sensualité naïve, immédiateté, goût de l'indépendance), les contradictions et les bizarreries étant, elles, la conséquence des conditions dégradées de la vie sociale. Cette très longue analyse, tout à fait a-temporelle, a l'air d'interrompre le récit : en fait, elle joue un rôle de métamorphose, c'est elle qui va *inverser* le sens de l'évolution au niveau du récit. Au moment où la digression commençait, l'enfant était sur une pente descendante, il s'installait tranquillement dans l'habitude du vol; quand quatre pages plus loin l'enfant reparaît, il est sur une pente montante : il cherche à échapper à sa condition d'apprenti. Le nouveau personnage qui apparaît alors semble singulièrement mûri par rapport au voleur naïf que nous avions quitté plus haut; ce qui nous est dit ici trop rapidement, mais qui est sans doute l'essentiel, c'est qu'il s'est *ennuyé*, c'est-à-dire qu'il a pris conscience du vide, et qu'il n'a pas accepté l'aliénation; cet insupportable manque d'amour sera le grand temps de ressort [3]. A partir de ce moment va s'effectuer de manière très rapide une remontée vers l'origine perdue. Depuis le début du livre I, on avait eu le récit d'une histoire que subissait le héros; désormais, on va le voir réagir et construire lui-même sa destinée, inventer une issue. Les trois pages où cette violente réaction est évoquée [4] sont sans doute l'articulation la plus importante des *Confessions* : elles amènent le microcosme du livre I à se refermer lui-même, mais aussi, en aval, elles annoncent, au niveau du macrocosme, cet autre « retour » que sera le livre IX. Toute cette fin d'apprentissage semble racontée

1. P. 33-34.
2. P. 35-39.
3. Cf. dans le livre V, p. 219 : « j'étais donc brûlant d'amour sans objet ». Au livre IX, p. 416, 424 et 427, le vide et l'insatisfaction sont évoqués en des termes analogues.
4. P. 39-41.

à la lumière du séjour à l'Hermitage et de la composition de *la Nouvelle Héloïse*. La première flambée de la puberté et le dernier amour sont évoqués en termes analogues, de manière à ce que l'une annonce l'autre.

Le premier mouvement (folie de lecture) a l'air d'être un retour en arrière : les effets de la dégradation sociale se trouvent brusquement effacés (il est *guéri* du vol); et le contact est retrouvé avec la grande passion de l'âge d'or, la lecture, alors que l'âge de fer avait été défini, en son début, comme une rupture avec l'univers culturel de l'âge d'or [1]. Cette passion prend des formes aussi extrêmes que lorsque Jean-Jacques la partageait avec son père : lecture en circonstances incongrues [2], aboutissant à l'épuisement de la bibliothèque [3].

Le second mouvement (refuge dans la rêverie) est au contraire un dépassement : l'effervescence de la puberté change les termes du problème en permettant à l'adolescent de devenir *producteur* de fantasmes; la sensualité et le désir d'amour lui font chercher la solitude, et se perdre dans la rêverie. C'est l'auteur de *la Nouvelle Héloïse* qui apparaît. Il suffit de comparer le texte du livre I à celui du livre IX : les similitudes du raisonnement et des termes sont telles qu'on a presque l'impression d'une répétition pure et simple [4]. Refuge dans un monde enchanté, goût pour la solitude venant d'un cœur trop aimant mais auquel cette conduite donne l'air misanthrope : tout y est, sauf une chose, essentielle, le passage du fantasme à l'écriture [5]. L'adolescent croit à la possibilité du monde enchanté, puisqu'il le désire, et qu'il ne connaît rien : le plus simple est de partir à sa recherche, et de fuir.

LA SORTIE DE GENÈVE (p. 41-43)

Dans son ambiguïté, le récit de la sortie de Genève éclaire toute la structure du livre I. L'événement signifie à la fois dans les deux trames : exil et chute, dans la trame de la dégradation; retour et progrès, dans celle de la résistance et de la régénération. D'où un double récit qui rend l'ambiguïté vraisemblable. L'événement doit

1. P. 31.
2. P. 8 : « toute la nuit »; p. 39 : « partout ».
3. P. 8 : « La bibliothèque de ma mère épuisée »; p. 39 : « en moins d'un an j'épuisai la mince boutique de la Tribu ».
4. Livre I, p. 40-41; livre IX, p. 427-428.
5. Livre IX, p. 431.

être à la fois *subi* comme un malheur qu'on a tout fait pour empêcher, et *assumé* comme une décision lucidement prise. Il doit être à la fois présenté comme le passage à un état moins satisfaisant, et comme le passage à un état plus satisfaisant. Pour saisir cette ambiguïté dans toute son ampleur, il faut naturellement dépasser la fin du livre I, et lire la suite du récit au livre II [1]. Cette ambiguïté met naturellement en lumière un décalage entre le héros, plutôt porté à l'optimisme, et le narrateur, qu'une plus large expérience rend pessimiste. L'ambiguïté est, affectivement, celle du désir et de la nostalgie. Mais le désir du héros n'était-il pas déjà de nostalgie, c'est-à-dire désir du retour?

L'analyse du récit est ici délicate à faire parce que chaque section a double fonction, et parce que le récit est coupé d'une longue séquence hypothétique (le roman de Jean-Jacques) qui vient, par sa place dans le récit, en modifier le sens. J'appellerai (a) la chaîne de la dégradation, (b) la chaîne de la régénération.

— (« J'atteignis... qui les valent », p. 41) : l'état où il se trouve immédiatement avant l'événement est ambigu : (a) *abandon, solitude*, dus à la situation sociale; (b) *insatisfaction*, par laquelle se manifeste le cœur sensible. Dans son ensemble, c'est un état douloureux que l'on aspire à quitter.

— (« Les dimanches... commençait pour moi », p. 41-42) : l'événement est présenté d'abord dans l'optique (a) comme une forclusion cauchemardesque : ce n'est pas de la faute de Jean-Jacques, mais d'une sorte de conjuration du maître Du Commun et du capitaine Minutoli. Le récit insiste sur l'absence de toute mauvaise intention de la part de Jean-Jacques, et sur la présence d'une force supérieure (la course impuissante, la voix étouffée, la *coupure* irrémédiable). Cette coupure n'est irrémédiable qu'à cause d'une décision prise antérieurement. La proposition « ... que je résolus de ne pas m'y exposer » a en effet deux sens possibles, que nous ne comprenons qu'après coup : soit « en évitant de commettre la faute » (« ma vigilance... »), soit « en me soustrayant au châtiment » : et ce sera la décision de fuir.

— (« Dans le premier transport de ma douleur... encore une fois », p. 42) : de *subi*, l'événement devient *assumé*. Jean-Jacques prend un « parti » (cf. déjà plus haut, p. 41 « mon inquiète imagination prit un parti... »), celui de fuir pour retrouver la liberté. Ce geste solennel (« je jurai ») pourra s'insérer dans la chaîne (b), comme une réaction

1. P. 45, le départ lui-même; et p. 55-56, la conduite de son père devant son départ.

contre l'état aliéné et un retour au bonheur perdu. Pour l'instant, et jusqu'à la fin du livre I, l'accent va pourtant être mis sur la dégradation subie.

— (« A mon entrée en apprentissage... faits pour nous aimer », p. 42-43) : dernier signe de la dégradation, l'inégalité sociale détruit enfin l'amitié [1]. C'est, dans le domaine de l'amitié, la première trahison. Tout cet épisode raconte une *demande d'amour* repoussée. Non seulement son maître tyrannique l'a acculé à la fuite, mais ceux qui auraient dû le retenir, et qu'il a sollicités, n'ont rien fait. Le reproche, à travers le cousin, s'adresse en réalité aux personnages parentaux, l'oncle et la tante Bernard, et il annonce le reproche principal, qui sera fait au père. Malgré les apparences, Jean-Jacques n'a pas fui : une fois de plus, il a été *abandonné*.

Toute la fin du livre I va dramatiser l'événement dans la perspective de la chute et de l'exil; pour ce faire, Rousseau va *interrompre son récit* par deux séquences qui vont décrire le paradis dont le prive cet événement, et l'enfer auquel il le conduit [2]. Ces deux séquences, employées pour établir la chaîne (a), sont de purs fantasmes du narrateur, et le lecteur voit bien qu'ils n'ont aucun rapport avec ce que vit le héros. Le paradis perdu est une pure *hypothèse*, une rêverie : ce n'est pas l'exil qui le fait perdre, c'est parce qu'il était déjà perdu qu'on va ailleurs. L'enfer obtenu est une pure *anticipation*, dont le récit est habilement différé. Ce n'est qu'au prix de ce double fantasme que le récit prend cette couleur (a).

Il suffit de lire le début du livre II pour voir le sens du récit s'orienter dans la perspective (b) : passage d'un enfer antérieur (solitude et insatisfaction; menaces du patron, abandon par la famille), à un paradis postérieur (l'indépendance, la rêverie, le voyage), grâce à une décision solennelle et consciente (« prendre son parti »). La première phrase du livre II annonce cette métamorphose du sens de l'événement. Le second sens d'ailleurs n'efface pas le premier, mais s'ajoute à lui.

> Autant le moment où l'effroi me suggéra le projet de fuir m'avait paru triste, autant celui où je l'exécutai me parut charmant (p. 45).

1. Cette « oraison funèbre » de l'amitié renvoie aux passages correspondants de l'âge d'argent, p. 13-14, et de l'âge d'airain, p. 25-26.

2. Le paradis perdu est évoqué dans ce que j'ai appelé plus haut le « roman de Jean-Jacques », p. 43-44; l'enfer obtenu est évoqué dans les trois lignes qui servent de transition avec le livre II : « Au lieu de cela... quel tableau vais-je faire? Ah! n'anticipons point sur les malheurs de ma vie! » (p. 44).

La sortie de Genève est donc à la fois expulsion subie, et dynamique temps de *ressort*. Cette logique est d'ailleurs celle qui présidera aux principales articulations du récit dans les livres II et III [1]. L'incurable optimisme du héros pourra paraître, aux yeux de la société, inexpérience, chimère, irréalisme, — en un mot folie. Rousseau, par ses présentations humoristiques, fait semblant d'accepter ces jugements; il les prévient pour les désarmer. Sur le plan de la valeur, cet optimisme manifeste que malgré la dégradation subie, le héros est resté *inentamé* dans son désir d'amour et dans sa candeur. « Je n'avais qu'à m'élancer pour m'élever et voler dans les airs ». Bien des chutes sont à prévoir. Mais pas plus que celle qui précède, l'histoire à venir ne sera simple. La nature n'est pas seulement passivement dégradée par la société : elle s'enrichit et se métamorphose dans la lutte qu'elle mène contre cette dégradation. L'histoire est dialectique.

LE SENS DE L'HISTOIRE

Cette dialectique de l'histoire m'a conduit assez loin du mythe des âges, que j'avais pris, sur la suggestion de Rousseau, comme première hypothèse. Pour éclairer ou confirmer mon analyse, et voir comment s'articulent chez Rousseau l'anthropologie (science de l'homme) et l'autobiographie (étude d'*un* homme, moi), je vais comparer l'histoire racontée au livre I des *Confessions* avec les œuvres théoriques antérieures [2].

On pense naturellement d'abord à l'*Émile*. Certes l'*Émile* décrit l'éducation idéale d'un enfant tenu à l'écart de la société, et les *Confessions* l'histoire réelle d'un enfant genevois, ce qui interdit toute comparaison terme à terme. Néanmoins le lecteur est frappé par la méthode qu'emploie Rousseau pour construire son livre. On reconnaît, comme dans les *Confessions*, l'existence d'une sorte de plan *a priori*, qui fixe le sens de l'évolution, et auquel les données du réel seront amenées à se conformer. Ce plan figure dans le manuscrit Favre sous la forme suivante :

1. Voir sur ce point l'analyse de Michel Launay, article cité.
2. Sur l'anthropologie de Rousseau, voir la mise au point de Michèle Duchet, dans *Anthropologie et histoire au siècle des lumières*, éd. Maspero, 1971, p. 322-376.

1. L'âge de nature 12
2. L'âge de raison 15
3. L'âge de force 20
4. L'âge de sagesse 25

1. L'âge de bonheur
tout le reste de la vie (IV, 60)

Dans sa *forme*, ce schéma comporte exactement les mêmes traits que celui du livre I des *Confessions* : la division d'une évolution en quatre phases, et la suggestion d'une fermeture cyclique. Chaque âge est défini par un concept, et par un découpage chronologique. Ces concepts désignent ici à la fois des types de comportement prédominant, et des valeurs (nature et raison : ce sont les deux phases de la connaissance; force et sagesse, les deux phases de la morale). La ligne générale de l'évolution est celle d'un développement des facultés naturelles. Ce qui est étrange, dans ce schéma, c'est la séparation entre l'âge de sagesse et l'âge de bonheur, et l'arrêt de la numérotation avec le retour au 1 (qui cette fois ne commence aucune série). On devine d'abord que le bonheur n'a pas d'histoire : « tout le reste de la vie », c'est le *statu quo*, un état qui peut se décrire, mais qui n'a pas d'histoire (exactement comme le « roman de Jean-Jacques » à la fin du livre I des *Confessions*), alors que l'éducation, elle, a une histoire, que ce soit celle d'un épanouissement ou d'une dégradation. Surtout : la disposition typographique et le choix du n° 1 impliquent l'idée d'un retour à l'origine, d'une analogie entre le terme de l'éducation et son point de départ. Comme il ne saurait s'agir de pur recommencement, il faut penser à une métamorphose, à la réalisation explicite d'un projet d'abord virtuel. On voit qu'on est là en pleine mythologie. Pour les premiers âges, Rousseau s'appuie sur le développement physique du corps humain : comment se fait-il qu'à partir de vingt-cinq ans, cet alibi « naturaliste » disparaisse, que l'évolution de l'âge d'homme à la maturité, au déclin et à la vieillesse n'apparaisse pas? L'éducation aboutit à une sorte de point d'orgue; l'histoire débouche en pleine éternité.

Le schéma du manuscrit Favre, confronté au livre I des *Confessions*, montre la permanence d'une certaine *forme* utilisée pour penser à l'histoire : l'évolution par phases, la division en quatre phases, la structure fermée effectuant le retour. Mais le contenu (c'est-à-dire la délimitation et la définition des phases) et le sens de l'évolution sont tout à fait différents dans les deux textes.

Dans l'*Émile*, Rousseau délimite les âges d'après des critères *natu-*

rels, quasiment physiologiques, qu'il substitue aux critères sociaux qui réglementent l'éducation à son époque. Il cherche à redécouvrir les différentes phases de la croissance de l'individu, et à tirer de l'observation de ces données naturelles les règles et l'ordre dans lesquels on doit faire l'éducation. Les critères qui servent à déterminer les *seuils* sont donc naturels : la naissance, le passage à la parole, la maturité physique des douze ans, sans sexualité; l'explosion de la puberté; et enfin l'entrée dans la vie d'homme, par le mariage — ici c'est un critère social, le but même de l'éducation. En principe, il n'y a là aucune hiérarchie, simplement une succession naturelle organisée en vue de l'arrivée à l'âge adulte. Certes, un âge est privilégié, celui de douze ans à la puberté, où le pouvoir de l'individu excède son désir, et où une énorme énergie se trouve disponible pour l'apprentissage intellectuel. Mais la ligne d'ensemble est finalement une ligne de croissance et de progrès, dans la perspective de la nature, alors que la mythologie des âges dans les *Confessions* est une mythologie de la décadence, dans laquelle les critères qui servent à déterminer les seuils sont non pas *naturels*, mais uniquement *sociaux* (changements de milieu et d'éducation). On a vu, sur un certain nombre de points, que Rousseau se reporte au classement de l'*Émile* (perte du temps précieux vers douze-quinze ans; explosion de la puberté, etc.), mais les deux structures ne se recoupent pas du tout, elles ont visiblement un statut différent.

Les âges de la vie, dans l'*Émile*, sont en principe établis par l'observation que l'adulte fait des enfants qu'il a vus et qu'il voit; la période à classer couvre donc *toute* la vie de l'enfant, depuis la naissance jusqu'à l'établissement social (majorité, mariage, etc.); les critères sont fondés sur l'observation, ils sont extérieurs. Dans les *Confessions*, les « âges » sont une sorte d'ordre de la mémoire, et la période à classer commence seulement à l'âge de cinq ou six ans, et s'arrête (pour le livre I) à l'âge de seize ans, quand Rousseau quitte Genève.

Surtout : les préoccupations intellectuelles qui sous-tendent les deux classifications sont totalement différentes :

— Restitution archéologique d'une croissance « naturelle » pure, la classification de l'*Émile* sert de masque à une entreprise analytique de construction d'un modèle de la personnalité : la division en âges est utilisée pour justifier une certaine division de la personnalité en *niveaux*, ou en *facultés*, que l'on peut ainsi éduquer *successivement*, et *indépendamment* (les facultés non encore arrivées à maturité étant justiciables, pendant les âges antérieurs, d'une « éducation » purement négative) : éducation des sens, *puis* de l'intellect, enfin du cœur. Les

autres facteurs étant abolis, elle étudie analytiquement les facultés de l'individu isolé, soustrait à toute histoire.

— Construction mythologique d'une croissance « sociale » pure, la classification des *Confessions* sert de masque au mythe du passage progressif de l'état de nature à l'état social : les différents âges de cette décadence reproduisent (de plus ou moins près) le modèle de la dégénérescence qui accompagne la formation des sociétés. La variable est maintenant la société, et l'histoire. Mais, exactement comme dans l'*Émile*, les étapes de cette histoire cachent un dessein *analytique* : il s'agit de faire correspondre à chaque âge un trait ou un degré de l'aliénation sociale.

Au terme de cette comparaison, les structures des âges de la vie dans l'*Émile* et les *Confessions* apparaissent opposées dans leur contenu, mais analogues dans leur forme. Ce sont des sortes de maquettes théoriques. Dans l'*Émile*, les étapes de la croissance d'un homme naturel sont exposées en utilisant le modèle du montage progressif, comme dans le cas de la statue de Condillac; dans les *Confessions*, les étapes de la déformation de l'homme social sont exposées selon le mythe de la dégénérescence progressive, à l'image des âges d'Hésiode.

Mais les *Confessions* ne racontent pas *seulement* une dégradation sociale : elles racontent aussi la croissance d'un individu (le développement de ses sens, de son cœur, de son esprit), et la résistance que la nature oppose à la dégradation. L'évolution est aussi un progrès, comme dans l'*Émile*. Aussi faut-il remonter, en deçà de l'*Émile*, jusqu'au *Discours sur l'origine de l'inégalité*, pour trouver le véritable terme de comparaison. Comme les *Confessions*, le *Discours* ne raconte pas seulement la dégradation, mais les progrès de l'humanité. Les deux textes sont, bien sûr, très loin de se superposer. Mais leur rapprochement est éloquent.

Au début du *Discours sur l'origine de l'inégalité*, l'apostrophe au lecteur semble annoncer le préambule du livre I des *Confessions;* c'est ici que l'articulation de l'autobiographie et de l'anthropologie est la plus nette. Même projet de dévoiler à son semblable une histoire, celle de l'homme de la Nature devenant l'homme de l'Homme, mais gardant, dans son irréversible dégradation, les traces de l'homme naturel et la nostalgie du retour. Même manière de prendre le lecteur à témoin, de lui jeter un défi. Les différences tiennent naturellement à ce que l'homme du *Discours*, c'est « toi », chaque lecteur, et que l'histoire est une reconstruction entièrement hypothétique concernant l'histoire de la collectivité; tandis que l'homme des *Confessions* c'est « moi », individu exceptionnel, dont l'histoire est véridique.

Mais au-delà des différences, les analogies sont frappantes. Rousseau lui-même établit une comparaison entre la vie de l'homme individuel et celle de l'espèce, sur le point précis de la succession des âges :

> C'est pour ainsi dire la vie de ton espèce que je te vais décrire d'après les qualités que tu as reçues, que ton éducation et tes habitudes ont pu dépraver, mais qu'elles n'ont pu détruire. Il y a, je le sens, un âge auquel l'homme individuel voudrait s'arrêter; tu chercheras l'âge auquel tu désirerais que ton espèce se fût arrêtée (III, p. 133).

Cette comparaison est elle-même fondée sur l'expérience intime (« il y a, *je le sens* »). L'inspiration autobiographique de la théorie est soulignée. Dans le *Discours* comme dans les *Confessions*, il semblerait que le processus décrit soit une dégradation fatale et continue (le présent est mauvais, l'avenir pire, aucun retour arrière n'est possible). Pourtant, à bien lire le *Discours*, on s'aperçoit que l'évolution y est aussi compliquée et ambiguë que dans les *Confessions* : « Tu chercheras l'âge auquel tu désirerais que ton espèce se fût arrêtée » : cette phrase est révélatrice. Elle montre que contrairement à ce que suggèrent les images banales de « l'âge d'or » et du « paradis », ce n'est pas l'origine de l'histoire qui est l'objet de la nostalgie. Le désir de retour ne vise nullement à remonter au point de départ de l'évolution, ni même à annuler tout phénomène d'évolution. L'objet regretté, c'est *l'une* des étapes de l'évolution, et non son début. Le phénomène d'évolution n'est donc pas considéré en lui-même comme fondamentalement néfaste : non seulement la croissance naturelle d'un organisme individuel est un phénomène d'épanouissement et de progrès, mais le processus qui arrache l'homme à l'immobilité de la vie animale pour le conduire à l'état social n'est pas non plus mauvais. Rousseau ne désire d'aucune manière le retour au premier âge, que ce soit les premières années de la vie (dont aucun souvenir ne reste), ou le premier stade de l'humanité (qu'il restitue par pure hypothèse). Ni le sort du nourrisson, ni celui de l'homme des bois ne lui inspirent la moindre nostalgie. Il les voit, sur beaucoup de points essentiels, inférieurs à l'homme fait ou à l'homme civilisé, à la fois pour l'intelligence et pour l'affectivité. La croissance de l'individu et celle de l'humanité sont en réalité des phénomènes d'évolution *complexe*. La croissance passe par des phases que l'on peut définir d'après le *rapport* du coefficient de progrès et du coefficient de dégradation. L'histoire individuelle idéale (l'*Émile*), ou réelle (les *Confessions*), comme l'histoire collective *(Discours)*, connaissent trois phases successives :

a) une phase initiale où le progrès l'emporte sur la dégradation;
b) une phase médiane où le progrès arrive à son maximum, mais enclenche par cela même un développement de la dégradation;
c) une phase ultérieure où la dégradation l'emporte sur le progrès.

J'ai réduit là le modèle à ses termes les plus généraux, qui conviennent aux trois situations. Dans tous les cas, l'objet de la nostalgie est la phase médiane, qui est le sommet de la courbe — avec ce que les sommets sont de vertigineux. Cette phase médiane n'a aucun des caractères qu'on attribue d'habitude à l'âge d'or ou au paradis. Elle n'est ni première, ni conçue comme une éternité différente de l'histoire, ni simple; elle est médiane, elle est un produit de l'histoire, elle est ambiguë et complexe. Elle est conçue comme un *instant*, fugitif et instable, que l'on désirerait fixer. On voudrait le transformer en un âge d'or et un paradis, certes : mais c'est impossible. Non tant parce que l'histoire est irréversible, que parce qu'il y a contradiction dans les termes à vouloir éterniser un moment de l'histoire, qui tient toute sa précaire vertu de l'évolution elle-même. L'objet du désir, c'est un moment qui est à la fois apogée et rupture.

Dans l'*Émile*, où pourtant l'idée de dégradation ne devrait guère apparaître, la période de douze à quinze ans (livre III), est présentée comme une phase médiane supérieure à la fois à ce qui précède et à ce qui suit, parce qu'alors les possibilités de progrès l'emportent de beaucoup sur les exigences du besoin :

> Cet intervalle où l'individu peut plus qu'il ne désire, bien qu'il ne soit pas le temps de sa plus grande force absolue, est, comme je l'ai dit, celui de sa plus grande force relative. Il est le temps le plus précieux de la vie; temps qui ne vient qu'une seule fois; temps très court, et d'autant plus court comme on verra dans la suite, qu'il lui importe plus de le bien employer (IV, 427).

Tout souligne l'équilibre *relatif* et la précarité de cette phase médiane.

Dans le *Discours*, surtout, ce thème de l'âge médian est annoncé dès l'introduction. Dans la première partie, Rousseau souligne l'ambiguïté de valeur de ce qui est le moteur de l'histoire humaine : la *perfectibilité* (III, p. 142). Celle-ci « réside parmi nous tant dans l'espèce, que dans l'individu »; c'est elle qui développe toutes les autres facultés, et amène l'homme à la fois à se perfectionner et à se dégrader. « C'est elle, qui faisant éclore avec les siècles ses lumières et ses erreurs, ses vices et ses vertus, le rend à la longue le tyran de lui-même, et de la nature ». Mais l'évolution supposée de l'humanité primitive est complexe. Au sortir de l'état de nature décrit dans la

première partie, Rousseau la fait aboutir à un premier état social, que nous appellerons l'âge patriarcal (III, p. 167-171). Or cet état est, aux yeux de Rousseau, en très net progrès sur l'état de nature : l'homme n'a pas encore perdu grand-chose de sa liberté et de sa tranquillité, et il a acquis ce qui fait justement de lui un homme *bon*, non plus cette pitié générale et aveugle de l'homme naturel, mais le *sentiment* qui nous attache à une autre personne :

> Les premiers développements du cœur furent l'effet d'une situation nouvelle qui réunissait dans une habitation commune les maris et les femmes, les pères et les enfants; l'habitude de vivre ensemble fit naître les plus doux sentiments qui soient connus des hommes, l'amour conjugal, et l'amour paternel. Chaque famille devint une petite société d'autant mieux unie que l'attachement réciproque et la liberté en étaient les seuls liens (III, p. 168).

Si cette vie patriarcale a quelques défauts (apparition des commodités superflues, de la jalousie liée à la passion, de la vanité venant de la comparaison), ces défauts sont encore peu développés, et les progrès l'emportent de beaucoup. Cet état patriarcal (qui fait penser à Clarens, et à Bossey) est visiblement le sommet de l'évolution humaine. Il faut citer tout au long les quelques phrases où Rousseau établit ce bilan; car l'analogie avec la courbe du récit autobiographique y est évidente :

> Ainsi quoique les hommes fussent devenus moins endurants, et que la pitié naturelle eût déjà souffert quelque altération, ce période du développement des facultés humaines, tenant un juste milieu entre l'indolence de l'état primitif et la pétulante activité de notre amour-propre, dut être l'époque la plus heureuse, et la plus durable. Plus on y réfléchit, plus on trouve que cet état était le moins sujet aux révolutions, le meilleur à l'homme, et qu'il n'en a dû sortir que par quelque funeste hasard qui pour l'utilité commune eût dû ne jamais arriver. L'exemple des Sauvages qu'on a presque tous trouvés à ce point semble confirmer que le genre humain était fait pour y rester toujours, que cet état est la véritable jeunesse du monde, et que tous les progrès ultérieurs ont été en apparence autant de pas vers la perfection de l'individu, et en effet vers la décrépitude de l'espèce (III, p. 171).

Après cet âge optimum, la courbe va redescendre, la découverte de la métallurgie et de l'agriculture engendre la division du travail, l'accumulation de son produit, et la propriété; et, comme conséquence, le développement de l'inégalité, et de l'hypocrisie (III, p. 171-176). Devant le désordre permanent, on a recours au contrat social, qui a

lui-même pour conséquence une progressive dégénérescence du gouvernement, aboutissant à un état de désordre analogue à celui qui avait précédé le contrat social (III, p. 176-191); ce dernier âge (l'âge actuel) est curieusement construit sur un modèle cyclique du retour à l'origine : mais c'est bien sûr un cycle infernal.

Cette évolution ressemble, par deux de ses aspects, à celle du livre I des *Confessions :*

a) *la dégradation par degrés*. On peut la voir non seulement utilisée pratiquement par Rousseau dans l'organisation des deux récits, mais théoriquement énoncée dans des termes pratiquement analogues :

Discours — Il expliquera [...] pourquoi l'homme originel *s'évanouissant par degrés*, la société n'offre plus aux yeux du sage qu'un assemblage d'hommes artificiels et de passions factices qui sont l'ouvrage de ces nouvelles relations, et n'ont aucun vrai fondement dans la nature (III, p. 192).

Confessions — J'avais joui d'une liberté honnête qui seulement *s'était restreinte* jusque-là *par degrés*, et *s'évanouit* enfin tout à fait (p. 31).

b) *le passage par un âge médian optimum*, qui réalise un état de perfection relative, auquel on aurait aimé se fixer :

Discours — Cet état était le moins sujet aux révolutions, le meilleur à l'homme [...] et il n'a dû en sortir que par quelque funeste hasard (III, p. 171).

Confessions — La manière dont je vivais à Bossey me convenait si bien, qu'il ne lui a manqué que de durer plus longtemps pour fixer absolument mon caractère (p. 14).

Par un certain nombre de thèmes également, les deux textes se ressemblent : le thème du travail et de l'oisiveté, lié au problème de l'indépendance; le thème de l'apparition de la vanité et de la jalousie [1]. Naturellement, ces ressemblances ne portent que sur un certain nombre de schèmes essentiels, et dans leur développement des textes qui parlent, l'un, de l'histoire hypothétique de l'humanité, l'autre, de l'enfance réelle d'un individu, ne sauraient se correspondre terme à terme dans le détail.

Quelle conclusion tirer de ces analogies? Les éditeurs du *Discours* soulignent tout ce que Rousseau doit à ses devanciers. On peut aussi se demander si Rousseau n'a pas imaginé la jeunesse de l'humanité

1. Pour la vanité, *Discours*, III, p. 169, et *Confessions*, p. 24; et pour la jalousie, *Discours*, III, p. 169, et *Confessions*, p. 27-28.

à la lumière de ses souvenirs d'enfance. Il a sans doute été guidé dans cette construction par la pertinence secrète qu'elle pouvait avoir avec sa propre histoire. Mais cette histoire elle-même n'était pas alors construite : en 1755, il n'avait pas encore rassemblé ses souvenirs en une suite liée. Aussi pouvons-nous nous demander, en sens inverse, si ce n'est pas la reconstitution anthropologique qui lui a fourni un langage pour exprimer son histoire personnelle. Mais entre la théorie et l'enfance, il ne faut pas imaginer un rapport simple et à sens unique (l'une « influençant » l'autre), ni même une succession de rapports (l'enfance inspirant la théorie, qui lui fournit en retour un langage). D'abord, parce que ni la théorie ni la vision de l'enfance ne sont des choses en soi qui pourraient entretenir des « rapports »; ensuite, parce qu'elles sont deux aspects d'une même activité, celle d'un homme adulte qui cherche avant tout à donner un sens à sa situation actuelle. Le problème de Rousseau est sur ce point exactement le même que celui de Sartre. On pourrait, à la lumière des *Mots*, se demander si c'est l'enfance de Sartre qui l'a amené à écrire *l'Être et le Néant*, *Qu'est-ce que la littérature?* et *Questions de méthode*, — ou si ce sont ces livres qui lui ont fourni un langage pour parler de son enfance. La question est vaine : il s'agit toujours de la même chose. Comme il est également vain de se demander si Rousseau ou Sartre ont « déformé » leur enfance, en lui appliquant, rétrospectivement et artificiellement, les théories de leur âge adulte.

De cette confrontation nous tirerons plutôt l'idée que cette écriture seconde et toujours ultérieure qu'est l'autobiographie a chance d'être plus féconde et plus complexe, parce qu'elle met la théorie à l'épreuve d'une forme de réel, l'enfance, qui, de source, devient objet, ou plutôt qui, restant source du discours, devient son champ d'application par excellence. Ce retournement du discours sur son origine est une grande épreuve de vérité. Et il est bien possible qu'à son tour la théorie sorte transformée de cette épreuve. Il ne faut pas oublier que les *Confessions* sont le premier texte « réaliste » de Rousseau; toute l'anthropologie antérieure est composée sur le modèle de la reconstruction théorique et idéale *(Discours, l'Émile, le Contrat Social)*, ou de la fiction *(la Nouvelle Héloïse)*. On a beau dire que l'autobiographe « déforme » son enfance, le souvenir de notre enfance ne laisse pas si facilement déformer. Il est peut-être « déformé », en ce sens qu'il ne correspond pas à ce qui a été vécu (mais qui en jugera, — et qu'importe?); mais, tel qu'il est, il est indéformable, il s'impose. Le texte des *Confessions* souligne cent fois cette *urgence* du souvenir qui s'impose au narrateur, et déclenche des séries d'émotions sur lesquelles il n'a pas de prises, ce qui entraîne sur le plan de l'énonciation d'incroyables répétitions

de conduites puériles. Mais en même temps, chaque fois, le souvenir manifeste sa *résistance à l'interprétation*. Dans le discours théorique, ou dans la fiction, les faits finissent toujours, après avoir intrigué ou soulevé des problèmes, par se soumettre au système d'explication; les faits ne résistent qu'autant que notre attention scrupuleuse les fait résister, ils cèdent et obéissent lorsqu'elle se lasse et que le désir l'emporte, ils n'ont pas d'énergie propre. Le souvenir, lui, en a une. Tant qu'on ne lui aura pas redonné vraiment la parole, il gênera. Et cette parole ne dit pas forcément ce qu'on attend; elle se met à brouiller le discours théorique, à le montrer inadéquat, et, qui sait? hypocrite. Tous les lecteurs des *Confessions* ont remarqué la faculté qu'a le narrateur de *s'étonner* de ce qu'il raconte, d'avouer qu'il ne comprend pas bien. On voit bien où est la source profonde de son étonnement : le regard d'autrui lui a renvoyé de lui une image qu'il ne reconnaissait pas, mais où il était bien obligé d'admettre qu'il y avait du vrai. Sous son regard apparaissent alors beaucoup de conduites qualifiées de « bizarres », d' « étranges », « — ce qu'on a peine à croire », etc. Tout le génie de Rousseau dans les *Confessions* tient au fait qu'il n'a presque jamais fait taire cet étonnement, et qu'au contraire il n'a cessé de vouloir y voir clair — au besoin contre ses propres théories. Le vrai courage est de remettre en question des théories si passionnément et si longuement élaborées, bien plus que de dévoiler des choses honteuses ou ridicules. Certes, parfois, pour se rassurer, Rousseau recourra à la formule magique de « l'exception », pour n'avoir pas à détruire son idéologie [1]. Mais les analyses de ces conduites « étranges » sont souvent menées très loin, avec une pénétration étonnante (analyse de l'origine et du fonctionnement d'une perversion sexuelle; analyse de la psychologie de l'enfant voleur; du calomniateur par amour, etc.). Rousseau arrive à concilier ces explications avec les cadres généraux de son anthropologie : on a vu comment les grands schèmes de l'évolution du *Discours* étaient utilisés dans le livre I des *Confessions;* et de nombreuses références implicites sont faites aux théories de l'*Émile* sur le développement humain et sur l'éducation. Mais sur un certain nombre de points, le texte des *Confessions* met en question l'anthropologie antérieure : sur le plan de la vie affective et sexuelle de l'enfant, tout ce qui est dit dans le livre I des *Confessions*, dénonce l'*Émile* comme une fiction. Rousseau s'en tire en mettant tout ce qu'il analyse sur le compte d'une « précocité » qui lui serait particulière. De tels décalages peuvent avoir aussi pour effet d'éclairer l'origine et la fonction de la théorie. Aussi me suis-je demandé si la structure

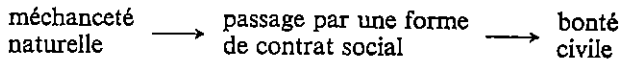
1. P. 62, par exemple.

étrange de l'âge d'argent, présenté comme l'âge idéal auquel on voudrait faire retour, alors que toutes les scènes racontées sont des scènes de rupture, ne pouvait pas permettre de comprendre l'un des fondements de l'anthropologie de Rousseau, le mythe de la bonté naturelle. En effet, dans le *Discours*, l'âge patriarcal présentait un état d'équilibre fait de la *coexistence*, de la juxtaposition d'éléments bons (sentiments d'amour, vie en famille), et de quelques éléments mauvais encore insignifiants, mais germes des futures dégradations. Dans les *Confessions*, l'âge d'argent présente le bon et le mauvais intégrés dans des expériences conflictuelles et contradictoires, et la volupté semble moins liée à la jouissance d'un état tranquille qu'à l'expérience de la rupture. Il est fort possible que cette divergence étrange du récit autobiographique révèle la fonction et l'origine de la théorie. C'est ce que je vais essayer de montrer en construisant à mon tour une sorte de fable théorique.

LE DÉSIR ET LA LOI

Rousseau se fait de l'histoire une idée complexe, qui combine les deux schémas classiques apparemment contraires du progrès et de la décadence.

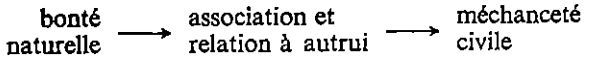
Le Progrès. L'humanité, animale et barbare à l'origine, se discipline à mesure qu'elle se civilise :



Sous cette forme, naturellement, ce n'est pas la théorie de Rousseau, mais celle de Hobbes [1]. Mais on trouve des traces de ce schéma chez Rousseau : dans l'idée même de « contrat social », qui vient, il est vrai, remédier non à la méchanceté naturelle, mais à un état social de barbarie; et surtout, dans l'acte d'association en famille qui nous semble, à nous, être le pacte social par excellence, et qui est représenté comme la source de l'amour conjugal et de l'amour paternel, « les plus doux sentiments qui soient connus des hommes [2] », sentiments qui n'existent pas à l'état de nature.

La Décadence. L'humanité, sauvage et bonne à l'origine, se dégrade progressivement en s'associant :

1. Rousseau y fait allusion dans le second *Discours*, II, p. 136.
2. *Discours*, II, p. 168.



Ces deux schémas sont, chez Rousseau, associés et articulés. C'est à l'âge patriarcal que naissent les sentiments les plus doux (que Rousseau dit si souvent « naturels ») et les germes de corruption et de violence : et ils naissent de la même situation. C'est à Bossey que l'enfant atteint le sommet du bonheur, et que se produit la double rupture qui détermine sa vie affective et sa vie éthique.

La question se pose de savoir si cet instant complexe et instable d'équilibre et de rupture n'est pas le centre même de l'histoire de Rousseau, s'il ne figure pas la rencontre du *désir* et de la *loi*; et si les complexités et les contradictions apparentes ne sont pas les conséquences de cette rencontre. Le récit de Bossey est une mise en scène du traumatisme; c'est pour trouver une solution à ce violent conflit que se seraient créées des formations de compromis, dont la plus étrange est l'idée de la « bonté naturelle ».

Pour comprendre cette formation, le mieux est de repartir d'une situation d'aveu, en analysant rapidement, par exemple, la manière dont Rousseau avoue qu'il a abandonné ses enfants. Ses aveux sur ce point semblent avoir peu de rapports avec les aveux faits au livre I : il ne s'agit pas d'une faute lointaine, mais de celle d'un adulte dont le narrateur se sent très proche; l'acte n'avait pas été dissimulé, et c'est du dehors que l'accusation est revenue sur Rousseau. Les aveux qui sont faits au livre VII et au livre VIII laissent au lecteur l'impression que Rousseau ne se sent pas coupable : que, s'il est si malhabile à se défendre, c'est qu'il n'est pas assez convaincu d'avoir à le faire. Le cynisme calculé des aveux du livre VII, les sophismes vertueux des aveux du livre VIII montrent, en fait, la complicité du narrateur avec le personnage : on y sent non pas le recul de quelqu'un qui s'est rétrospectivement convaincu d'avoir commis une faute, mais la résurgence des attitudes d'un homme sûr d'avoir bien agi. Il s'efforce d'intérioriser la condamnation qui lui est revenue du dehors, de donner raison à ses accusateurs, mais il n'y parvient guère. Pour lui, visiblement, une faute n'est réelle que lorsque le sentiment de la faute l'accompagne : car sinon, il faudrait croire qu'il a pu être méchant.

Reprenons son système de défense : au centre du débat se trouve « les entrailles de père », ce sentiment paternel naturel qui est bon, la voix de la nature. Il s'étonne qu'elle n'ait pas parlé; il voit tout ce qui a pu venir à la traverse : le mauvais exemple, une situation économique difficile, la crainte de les livrer à la tribu Levasseur, de nobles sentiments à la Plutarque... Il suppose donc que la voix de la nature

était toujours présente en lui (il en a mille autres preuves), mais que des jeux de circonstances l'ont étouffée. Rousseau tient pour admis qu'on ne peut que désirer et aimer les enfants. Au pire, les circonstances aidant, il a pu être indifférent à leur égard. A aucun moment n'intervient l'hypothèse selon laquelle on pourrait avoir, négativement, horreur — non pas des enfants en général, mais d'*avoir*, soi, des enfants; — que les « entrailles » peuvent aussi parler dans le sens du dégoût. Nous pouvons très bien faire une telle hypothèse : cette horreur devant la paternité correspond à la fixation infantile de la personnalité de Rousseau. Devenir père, c'est être arraché au statut infantile, être projeté vers la mort. Ou plutôt : l'identification au père amène justement Rousseau à reproduire la conduite dont il s'est senti victime, en abandonnant à son tour ses enfants. Qu'on relise, au livre II, le procès du père (p. 55-56) : l'ambiguïté de ce texte vient de ce que l'accusation n'arrive à s'exprimer qu'au travers d'un discours d'excuse; et ce discours d'excuse est lui-même à double fin : c'est à la fois la précaution d'un fils respectueux qui n'ose exprimer que latéralement la profonde rancune d'avoir été abandonné, mais aussi la précaution d'un narrateur qui met en place son propre système de défense, pour avoir abandonné lui-même ses enfants. Pas plus que son père, Jean-Jacques ne saurait être accusé d'être un père dénaturé :

> Non, je le sens et le dis hautement, cela n'est pas possible. Jamais un seul instant de sa vie J.-J. n'a pu être un homme sans sentiment, sans entrailles, un père dénaturé (p. 357).

Pour lire ce cri du cœur, il faut bien voir qu'il contient deux propositions : à la fois la peur panique d'être reconnu méchant, c'est-à-dire la soumission inconditionnelle à la loi intériorisée, mais aussi la revendication souterraine du statut naturel de sa conduite dont il admet pourtant qu'elle est contraire à la loi. Et qu'on lise bien le ton agressif de cette phrase, si surprenant par rapport à son contenu. La protestation du narrateur, dans l'épisode du peigne cassé, pouvait traduire l'indignation naturelle et légitime d'une victime innocente, puisqu'aussi bien il n'avait pas cassé le peigne. Ici, les enfants ont bel et bien été abandonnés, au mépris du « sentiment naturel » : or la protestation est encore plus véhémente! Il y a là une faille du comportement du narrateur que tous les lecteurs remarquent, mais qu'ils n'approfondissent pas trop, comme s'ils étaient eux-mêmes gênés. On couvre la chose de mots vagues, égocentrisme, sophisme, orgueil, — à moins qu'une accusation de folie, plus expéditivement,

ne prévienne tout examen. Ce qui se dévoile brusquement dans ce discours, c'est la « raison d'état » : la certitude que le désir ne saurait avoir tort, et la volonté de le concilier à tout prix avec la loi. Quand cette conciliation se révèle impossible, il ne reste plus au sujet, menacé, qu'à *affirmer* désespérément qu'il est impensable qu'elle soit impossible — c'est-à-dire à donner, pour preuve de sa possibilité, sa nécessité, le besoin qu'il a d'elle.

Ici se dévoile un instant un besoin qui, d'habitude, trouve à se satisfaire par des formations de compromis et par des voies détournées, comme j'ai essayé de le montrer plus haut en analysant les deux épisodes de Bossey.

La loi (l'interdiction) a été tellement intériorisée, que Rousseau n'ose plus exprimer un désir qui doit lui coûter l'amour. Il est mal d'aimer recevoir des fessées, d'abandonner des enfants. Rousseau est le premier à le reconnaître. Mais en même temps il ne renoncera jamais à son désir. Pris entre le respect de la loi qu'il a appris à craindre, et la légitimité naturelle de son désir, il aura recours à des conduites de compromis par lesquelles il essaie de dépasser la contradiction.

Ainsi, il essaiera désespérément de dire qu'il est *innocent de fait* (bonne intention, circonstances atténuantes, erreurs, etc.), pour faire comprendre ce qu'il ne peut pas dire, ce qui est impossible à dire : qu'il est *innocent de droit*. Toute l'ardeur que Rousseau met à se défendre de la faute est détournée de son véritable but : c'est l'ordre moral lui-même qu'en réalité il désirerait attaquer, contre lequel proteste son désir. Mais, échaudé, il est obligé, par peur d'être exclu, d'utiliser cette énergie, non contre l'ensemble du système moral, mais à l'intérieur de ce système, c'est-à-dire par la disculpation, par le remords, par la confession, seules voies qui permettent de concilier la répétition de la faute (c'est-à-dire l'expression détournée du désir) avec le respect du code moral. La culpabilité, avec ses différentes formes (honte, etc.), est une véritable *formation de compromis* dans laquelle arrivent à se côtoyer l'expression et le camouflage du désir. La persistance de la culpabilité n'est que l'expression de la persistance de la faute, c'est-à-dire du désir; derrière l'idée que « le remords en durera autant que ma vie », il y a « le désir en durera autant que ma vie », chose impossible à dire, mais nécessaire à dire.

On comprend mieux désormais le rôle du *sophisme* dans la rhétorique de Rousseau : c'est l'instrument idéal de la conciliation — il permet d'articuler l'ordre du désir et l'ordre de la moralité, de mener le double jeu indispensable à la survie. Et le meilleur exemple de ces sophismes, c'est l'idée de *bonté naturelle*.

Cette idée repose sur l'utilisation, apparemment absurde, de deux concepts qui s'excluent, puisque l'état de nature est par définition antérieur à la loi, et se définit par son absence. L'état naturel imaginé par Rousseau n'est pas véritablement un état antérieur à la loi, dans lequel tout serait moralement indifférent. C'est un état dans lequel existeraient seules les tendances bonnes, sans aucune tendance mauvaise. Ce raisonnement est d'ailleurs aussi extravagant que celui des adeptes d'une nature mauvaise, que la loi viendrait civiliser. Double absurdité, d'employer, pour parler d'un état par définition étranger à la loi, la problématique qu'elle engendre; et de n'employer que la moitié de cette problématique, comme si l'idée de bonté pouvait se concevoir seule. Pour Rousseau, à l'état de nature, le bien était déjà le bien; le mal était, lui, indifférent.

L'absurdité de cette théorie s'estompe si on accepte de lire l'implicite, c'est-à-dire de remettre la théorie sur ses pieds. Il y a, derrière, une autre proposition qui, elle, n'a rien de logiquement absurde, mais, qui est moralement insoutenable, inavouable : ce n'est pas la bonté qui définit la nature, mais la nature (l'état antérieur à la loi), ce qui est bon. C'est le *désir* que la loi est venue brimer, qui est bon. Cette impossible revendication (que l'on trouverait explicitement dans la logomachie de Sade), renversée, reniée, écrasée, on peut l'entendre derrière cette nostalgie de la bonté naturelle, où la revendication du désir est travestie dans les termes de la loi.

En continuant ce raisonnement, on découvrirait que le passage de la nature à l'état social ne se définit pas par l'introduction du mal, de la méchanceté (thèse explicite de Rousseau), mais par la découverte de l'interdiction, de l'idée de faute et de châtiment, qui scinde les désirs naturels en une part acceptée par l'ordre social, et l'autre refoulée; le véritable vice de l'ordre social serait cette division même, contre laquelle le désir exclu ne pourra qu'indéfiniment protester. Pour aller jusqu'au bout, il faudrait donc reconnaître que c'est la *loi* qui est mauvaise.

Ainsi, derrière la nostalgie explicite d'un état de nature où seules existeraient les tendances « bonnes », il faudrait lire la nostalgie d'un état où rien n'était interdit; et derrière le regret d'un état social méchant, la revendication du désir contre la loi. Mais exprimer les choses aussi crûment, c'est simplifier Rousseau : car justement, cela, c'est ce qu'il *ne peut pas* dire, et ce n'est pas *tout* ce qu'il a à dire. La régression que je viens d'effectuer n'est qu'une étape de l'analyse. Il faut aussitôt faire le trajet de retour vers la sublimation morale, pour saisir le véritable projet de Rousseau, qui tient autant à la loi qu'à son désir.

Pour saisir l'ambiguïté du système qu'il va construire, en faisant noyauter la morale par le désir, en le faisant s'exprimer non pas contre elle, ce qui est impossible, mais à travers elle, le plus simple est de se rapporter à un autre aveu, celui du ruban de Marion.

Au niveau apparent, la dramatisation du remords est utilisée dans un système de justification. Rousseau commence par grossir exagérément le crime (en allant jusqu'à *supposer* qu'il a poussé la pauvre fille à la prostitution, alors qu'il n'a aucune idée de ce qu'elle est devenue depuis), ce qui lui permet d'étaler un remords intense, qui est preuve d'une conscience morale très exigeante, qui est elle-même preuve de la persistance de la bonté naturelle en Jean-Jacques. Telle est au premier abord la stratégie. Mais on n'y comprend rien si l'on rejette le sophisme en y voyant simplement le désir de se justifier, de s'excuser. Tout le sophisme tient à l'ambiguïté du remords : ce qui prouverait une conscience morale très exigeante, ce serait le regret. Le remords, lui, « prouve » certes quelque chose, mais *aussi* dans un autre sens : il faut inverser la chaîne, en la déchiffrant à la lumière des indications données par Rousseau lui-même. La faute elle-même, dit-il, a été commise par amour. L'intensité du remords est signe d'une faute énorme derrière laquelle il faut lire l'intensité du désir. Le remords montre que le coupable est impuissant à s'arracher à sa faute, c'est-à-dire à l'obstination du désir. Donc, selon le sens dans lequel on prend la chaîne, le remords prouve la soumission à la loi, ou la revendication d'un désir. La conduite de remords fonctionne dans les deux sens à la fois, c'est une sorte de système oscillatoire entre le désir et la loi, dont la résultante est la formation de compromis imaginaire de la « bonté naturelle », à laquelle correspond également dans l'imaginaire la « méchanceté sociale », mythe où s'exprime la rancune impossible à adresser à son véritable objet, qui est la loi.

On voit qu'au centre de ce système est le *moment* crucial de la faute et du châtiment, et l'idée d'injustice. S'il s'agissait ici d'un passage de l'individuel au social, comme l'anthropologie de Rousseau le présente, ce serait difficile à comprendre : ce qui fait fonctionner le système, c'est l'intériorisation de la loi, à laquelle le désir a trouvé profit : car, en acceptant la loi, c'est l'amour que l'on cherche à regagner. La loi est oppression, mais en même temps, elle est amour; le désir est crime, mais en même temps il est aussi chose légitime et indestructible. Cette explosive contradiction est au cœur de l'idéologie de Rousseau : c'est du moins ce que laisse percevoir l'*autobiographie*. Le moment crucial de rencontre du désir et de la loi, il semble que jamais Rousseau n'ait pu le *dépasser*; mais il n'y est pas resté bloqué

ou fixé, non plus. Il s'est employé à le travailler de l'intérieur : l'idée d'oscillation que j'ai employée plus haut est insuffisante aussi parce qu'elle suppose l'immobilité; l'oscillation s'est amplifiée, elle a fourni l'extraordinaire énergie que Rousseau a mis à reconstruire toute une anthropologie, jusqu'à la retourner enfin sur lui-même. Le sophisme et le paradoxe sont, sur le plan de la logique, les instruments privilégiés de ce *travail* : loin d'y voir piètres ruses ou artifices, comme on l'a si souvent fait, il faut y voir les moyens d'une appréhension dialectique d'une situation elle-même contradictoire. C'est manière d'*habiter* le moment de rupture, et de le faire travailler. Aussi le point essentiel de l'histoire de Rousseau est-il ce point médian, que j'ai situé dans l'articulation de l'épisode de la fessée et de celui du peigne cassé. Le paradis n'est pas *antérieur* à la rupture, mais intérieur à elle : il est l'effort de retournement de la rupture en un équilibre — substituer au conflit du désir et de la loi qui est l'acte de naissance de la conscience, l'accord de la loi du désir avec le désir de la loi.

ANNEXE

Le texte et son histoire

Le choix des souvenirs.

Le texte a été composé à partir de souvenirs notés progressivement en vue de la rédaction éventuelle d'une autobiographie. Rousseau a choisi parmi ces souvenirs, comme il le signale lui-même à son lecteur p. 21 : « Que n'osé-je lui raconter de même toutes les petites anecdotes de cet heureux âge [...] » Nous pouvons nous interroger sur les critères du choix en examinant les souvenirs éliminés du texte des *Confessions* dont il reste trace soit dans d'autres œuvres, soit dans les brouillons des *Confessions*. Quoi que dise Rousseau, le critère du choix n'est pas « l'intérêt du lecteur », apprécié en termes conventionnels, c'est-à-dire en tenant compte du peu d'importance accordé à cette époque aux souvenirs de la petite enfance, considérés comme bagatelles ou niaiseries. Le critère est évidemment celui de la pertinence par rapport à l'histoire racontée et à la démonstration entreprise. Ainsi s'explique l'élimination de l'épisode déjà raconté dans l'*Émile* (IV, p. 385-386), comme celle de la leçon de cosmographie donnée par le père (I, p. 1159-1160) : ces anecdotes servent d'illustrations à des conseils pédagogiques très généraux, qui pourraient intéresser un lecteur indépendamment de l'histoire de Jean-Jacques, et n'ont qu'un rapport secondaire avec le fil de l'autobiographie. D'autre part l'épisode de la Bible du pasteur

Lambercier souligne malgré tout la déchéance sociale de l'enfant et son agressivité à l'égard de son cousin, qu'au contraire Rousseau a atténuées dans le récit des *Confessions* pour ne pas faire tache dans le récit de l'apogée harmonieux du début de l'âge d'argent. De manière analogue, c'est pour leur trop grande pertinence autobiographique qu'ont été éliminées les deux anecdotes racontées dans les *Rêveries* (I, p. 1036-1038), qui auraient donné de l'enfant une image trop compliquée et déjà coupable.

La première version.

Le manuscrit de Neuchâtel présente, pour le livre I, une série de différences avec le texte définitif. Dans cette première version, l'équilibre des âges n'est pas encore complètement au point, ni l'interprétation de l'âge d'argent. Si l'on met à part l'existence d'un préambule beaucoup plus long et nuancé que celui du texte définitif, les principales différences sont les suivantes :

a) L'âge d'or est encore à l'état embryonnaire. Il comprend uniquement le récit de naissance, et la lecture des romans et des Romains : Rousseau enchaînait tout de suite sur la fuite du père. Les paragraphes sur la mauvaise éducation reçue par son frère, sur la bonne éducation qu'il reçut lui-même, sur sa tante Suzon et la musique, ont été ajoutés plus tard. Dans cette première version, l'âge d'or comprenait donc uniquement la *dangereuse* éducation par la lecture, origine des contradictions de son caractère, et ne comprenait pas la *saine* éducation par l'amour et la liberté bien réglée, conforme aux préceptes de l'*Émile*. La seconde version a enrichi et nuancé l'image de l'enfant chimérique, et posé les bases de l'éducation qui préserve la nature, élément indispensable à la démonstration ultérieure. Dans cette première version, l'âge d'argent dominait encore plus nettement l'âge d'or que dans la première.

b) L'âge d'argent n'est pas encore totalement interprété et structuré. J'ai analysé ci-dessus l'élaboration de l'interprétation entre la première rédaction et la deuxième, la place stratégique accordée à l'affection dans la genèse de la perversion. D'autre part Rousseau n'a pas encore établi un lien serré entre la fessée et l'épisode du peigne cassé, qui sont seulement juxtaposés.

c) A l'âge d'airain, d'importantes différences de rédaction et de ton manifestent l'incertitude où se trouvait Rousseau quant à la signification à accorder aux épisodes de Mlle de Vulson et de Mlle Goton.

Ces variantes ne doivent pas être interprétées comme signes d'une « déformation » que Rousseau aurait apportée après coup à des souvenirs supposés d'abord « authentiques », mais comme témoignage de la recherche du *sens* qu'impose à l'autobiographie la construction d'un récit où chaque souvenir se trouve mis en rapport avec tous les autres, et voit son sens modifié, enrichi, approfondi par les exigences que manifeste sa place dans la structure. Les nécessités de construction et d'écriture du récit amènent l'autobiographe à faire un travail d'interprétation que la mémoire seule ne

saurait fournir. La comparaison de la première version avec la seconde ne nous livre naturellement qu'une vue très fragmentaire de cette élaboration, son ultime étape, c'est-à-dire la mise en place de la clef de voûte, ce qui, en suivant ma lecture du livre I, fait tout tenir ensemble : l'interprétation et la structuration de l'âge d'argent.

La numérotation des paragraphes.

Nous possédons une sorte de lecture du livre I faite par Rousseau lui-même : la tentative de numérotation qui figure dans les manuscrits de Genève et de Paris. Cette numérotation a été publiée correctement pour la première fois en 1964 par Jacques Voisine dans son édition des *Confessions;* les éditions antérieures l'omettent ou la simplifient (comme c'est le cas pour l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade). Michel Launay, dans son étude sur « la structure de la première partie des *Confessions* » (cf. p. 87), a essayé de fonder sur cette numérotation une description et une interprétation du livre I. Son ingénieuse déduction ne tient pas assez compte des différents aspects de cette étrange tentative :

a) Rousseau a choisi un système à deux chiffres : un chiffre à l'encre rouge désigne un groupe de paragraphes, un chiffre à l'encre noire chacun des paragraphes de ce groupe. Cette numérotation est donc pour lui une manière de créer une structure intermédiaire entre le paragraphe et le livre : en effet les numéros n'apportent rien de spécifique au niveau des paragraphes eux-mêmes, déjà distingués, signalés typographiquement par le passage à la ligne, ils n'ont de sens que pour distinguer des groupes de paragraphes. Rousseau semble avoir utilisé d'ailleurs un autre signe pour effectuer cette même séparation entre groupes de paragraphes : un espacement occupé par deux traits horizontaux au début de la ligne, ou un espacement seul. L'édition de Jacques Voisine nous renseigne malheureusement peu sur ces procédés de présentation.

b) Faut-il attribuer un sens précis à cette numérotation? J. Voisine appelle les groupes de paragraphes des « chapitres »; je préférerai les nommer « séquences ». Le rapport de la séquence aux paragraphes est le même que celui du paragraphe aux phrases. C'est donc une grande unité d'organisation du texte, qui correspond à un découpage du récit ou à une articulation du discours, unité narrative ou démonstrative facilement identifiable sans ce moyen. C'est d'ailleurs sans doute pourquoi Rousseau a abandonné rapidement cette tentative de numérotation qui soulignait trop des structures déjà évidentes, et nuisait par sa rigidité à la souplesse des transitions. La question serait de savoir plutôt pourquoi il l'avait entreprise : désir de s'assurer de la cohérence de son texte, d'en mettre en évidence le rythme? L'invention d'un système de notation aussi minutieux pour un récit autobiographique me semble surtout avoir pour fonction de souligner le rythme rhétorique ou « musical » du texte, ses grands mouvements, et de s'assurer contre d'éventuelles failles dans l'enchaînement.

c) Si cette numérotation souligne les articulations du texte et le répartit en séquences, elle ne donne aucune indication particulière sur la structure de l'histoire et ne fonde pas plus l'analyse que Michel Launay en déduit qu'elle ne saurait confirmer la mienne. Pour qu'une telle numérotation donnât des indications nettes sur la structure du texte, il faudrait que Rousseau ait employé un système à *trois* chiffres qui lui aurait permis de regrouper les séquences elles-mêmes en quelques chapitres. Il n'est même pas sûr qu'un tel système (seul susceptible de noter l'organisation que M. Launay ou moi-même essayons de discerner dans le texte) eût été décisif, car l'organisation du texte est d'une grande complexité et ne dépend pas seulement des grandes unités de *surface*.

d) Enfin ce qui empêche de voir dans cette numérotation le point de départ d'une analyse du texte du livre I, c'est que la tentative a été faite par Rousseau à la fois sur les livres I, VII et IX dans des conditions exactement semblables et passablement étranges. On comprend certes qu'il ait choisi pour un essai ces trois livres-là, les deux premiers parce qu'ils commencent les deux Parties des *Confessions*, le troisième à cause de son importance et de l' « unité d'action » qui en fait un petit roman. Mais comment expliquer :

— le contraste entre la minutie calligraphique du numérotage (choix d'encres de couleur différente) et le caractère méthodique du système à deux chiffres, et la négligence avec laquelle la chose a été réalisée : omission progressive des chiffres rouges, paragraphes sautés (dans les livres VII et IX), puis abandon des chiffres noirs eux-mêmes?

— le contraste entre l'abandon du numérotage, et la répétition de la tentative?

— comment se fait-il que ces essais de numérotation figurent sur les *deux* manuscrits de manière à la fois parallèle et différente (dans l'effilochage de la tentative)? A chaque fois l'un des deux manuscrits pousse plus loin et plus rigoureusement l'effort, le manuscrit de Genève pour le livre I, celui de Paris pour les livres VII et IX.

Il est donc hasardeux de tirer des conclusions de ces chiffres pour l'étude de la structure du livre I, du moins en l'état actuel de notre connaissance des manuscrits.