

LEÇON DE COURAGE—À LA FRONTIÈRE DE LA LITTÉRATURE ET DE LA PHILOSOPHIE

MARSÓ PAULA

Université Eötvös Loránd
École Doctorale de Philosophie
Egyetem tér 1–3.
H-1054 Budapest
Hongrie
marsopaula@yahoo.fr

Abstract: From the beginning of his career in *The First Discourse* to the end in *Reveries of the Solitary Walker*, Rousseau makes it clear that the problem of self-knowledge is a central theme in his writings. How is self-knowledge possible? Can it be a valid subject of enquiry for philosophy or literature? How can autobiography be an authentic instrument between philosophy and fiction?

Keywords: Rousseau, fiction, self-knowledge, philosophy, literature

«Leçon de courage»

Dans la deuxième partie de sa *Grammatologie*, Jacques Derrida discute le problème de la *supplémentarité* au sujet de la pensée de Rousseau. Derrida, dans l'œuvre citée, résume ce problème comme une «leçon de l'écriture dans l'existence de l'auteur¹». Notre étude tente de cerner cet aspect de Derrida dans l'écriture et la philosophie de Rousseau. Nous allons ajouter au terme de «leçon de l'écriture» un autre : «leçon de courage». Comment cette nouvelle dimension élargit-elle les interprétations possibles du problème de l'écriture de Rousseau? Quelle chaîne d'associations nous rend possible d'établir une relation entre la notion qui apparaît dans le deuxième livre d'*Emile*, et entre les fragments dits autobiographiques, dont la lecture nous est essentielle? Le fragment utilisé qui argumente notre recherche est celui

¹J. Derrida : *Ce dangereux supplément, De la grammatologie*, Paris : Minuit, 1967 : 205.

de l'*Ébauche des Confessions*, car l'auteur y annonce son entreprise littéraire «unique et utile». Notre article présente «la leçon de courage», terme qui surgit dans *Emile*, ensuite, nous tâchons d'examiner comment la notion du courage rythme toute la musique du texte de l'*Ébauche des Confessions*, fragments écrits pour introduire son œuvre majeure, les *Confessions*.

Pourquoi ces textes courts, publiés pour la première fois après la mort de l'auteur, difficilement classables et d'une date et d'une inspiration incertaines sont si essentiels à notre recherche? A toutes ces questions et à l'intérieur de la logique de leur système, il n'y a d'autre réponse que le registre du portrait, dont nous croyons l'importance considérable dans la pensée et la poétique de Rousseau.

Dans le deuxième livre d'*Emile*, Rousseau conduit son élève imaginaire à la fin de son enfance, «au second terme de la vie», quand les enfants commencent à parler. «C'est à cet âge qu'on prend les premières leçons de courage, et que, souffrant sans effroi de légères douleurs, on apprend par degrés à supporter les grandes².» Platon dans son *État* propose aussi l'épreuve de courage pour enseigner aux enfants à travers des dangers et des risques fictifs. Chez Rousseau par contre, le danger et la blessure sont, au contraire, réels. «C'est à ce second degré que commence proprement la vie de l'individu : c'est alors qu'il prend conscience de lui-même. La mémoire étend le sentiment de l'identité sur tous les moments de l'existence, il devient véritablement un, le même, et par conséquent déjà capable de bonheur ou de misère³.»

Maurice Blanchot, dans son essai sur Rousseau, note que dans un siècle où il n'y a presque personne qui ne soit grand écrivain, et qui n'écrive avec une maîtrise aisée; Rousseau est le premier à écrire avec ennui. Selon Blanchot «J. Starobinski note parfaitement que Rousseau inaugure ce genre d'écrivain que nous sommes tous plus ou moins devenus, acharné à écrire contre l'écriture, l'homme de lettres plaidant cinte les lettres⁴.» La nouveauté de l'entreprise littéraire de Rousseau dans ses *Confessions* se trouve dans le geste qu'il voudrait reconstituer tous les éléments de son intériorité. Une telle intention n'est pas sans risque au regard de la littérature :

² J.-J. Rousseau : *Emile*, Livre II. *Œuvres Complètes*, t. IV, Paris : Pléiade, 1969 : 300.

³ *Ibid.* : 301.

⁴ M. Blanchot : *Rousseau, Le livre à venir*, Paris : Gallimard, 1959 : 64.

Que de riens, que de misères ne faut-il point que j'expose, dans quels détails révoltants, indécents, puérils et souvent ridicules ne dois-je pas entrer pour suivre le fil de mes dispositions secrètes [. . .]⁵.

Il dit plus. Il va prendre *son parti* sur le style comme sur les choses. Il ne s'attachera point à les rendre uniformes : le narrateur dira chaque chose, comme il la sent, comme il la voit *sans recherche, ni gêne*.

Mon style inégal et naturel, tantôt rapide et tantôt diffus, tantôt sage et tantôt fou, tantôt grave et tantôt gai fera lui-même partie de mon histoire. Enfin, quoiqu'il en soit de la manière dont cet ouvrage peut être écrit, ce sera toujours par son objet un livre précieux pour les philosophes : c'est, je le répète, une pièce de comparaison pour l'étude du cœur humain, et c'est la seule qui existe⁶.

Dans ce préambule, Rousseau tente de contourner l'arrière-plan philosophique de son œuvre littéraire. D'après celui-ci, il ne souhaite pas s'occuper de ce que comment l'Homme devrait exister en général, il étudie comment l'Homme est. Il ne propose pas la recherche d'une vérité absolue, mais, bien au contraire, il prépare un aveu profondément intime, et c'est bien le surpoids de sa personnalité et une certaine intériorité qui rend sa position unique et singulière. L'auteur nous suggère dans sa préface, que pour pouvoir dire le plus possible sur l'Homme, Rousseau doit accepter son propre exhibitionnisme et de se raconter lui-même aux hommes.

Mais que chaque lecteur m'imité, qu'il rentre en lui-même comme j'ai fait, et qu'au fond de sa conscience il se dise, s'il l'ose : je suis meilleur que ne fût cet homme-là⁷.

La question de l'intériorité est intégrée dans un programme nettement philosophique, comme le dit Rousseau dans sa préface : « trouver la vérité ». Dans ces *Confessions* l'auteur est à la recherche d'une vérité philosophique à travers le paysage littéraire, en y transgressant la question du style et du ton personnel. Ni Saint Augustin, ni Montaigne, ni les autres n'ont jamais rien tenté de semblables. Augustin se confesse par rapport à l'Église, il a cette Vérité médiatrice et « il ne commettrait pas la faute de vouloir parler immédiatement de soi⁸. » Montaigne n'est pas plus sûr de la vérité du monde extérieur

⁵ J.-J. Rousseau : *Ébauches des Confessions, Œuvres Complètes*, t. I., Paris : Pléiade, 1959 : 1154.

⁶ *Ibid.* : 1154.

⁷ *Ibid.* : 1155.

⁸ M. Blanchot : *Rousseau, Le livre à venir, op.cit.* : 68.

qu'il ne l'est de celle de son intimité. Par contre, Rousseau ne doute pas de la certitude de son intériorité et c'est ce qu'il veut formuler en image dans ses *Confessions*.

Passion pour la quête de l'origine

Mon Portrait, Ébauches des Confessions et *Ébauches des Rêveries* traitent le sujet de l'écriture de soi. Tous ces textes s'organisent autour du thème du portrait littéraire. Il est bien difficile de déterminer la nature de ces passages, car il s'agit de manuscrits, de documents fragmentés. Les éditions de la Pléiade les déposent à la fin des *Œuvres Complètes*, tome I., intitulés «Fragments autobiographiques». Dans le préambule, Rousseau dialogue avec Montaigne, et le critique en invoquant l'autorité de Pascal, sans citer son nom. C'est à travers les *Pensées*⁹ qu'il interprète sa relation étroite et suivie avec l'héritage de Montaigne. «Je mets Montaigne à la tête de ces faux sincères qui veulent tromper en disant vrai. Il se montre avec des défauts, mais il ne s'en donne que d'aimables ; il n'y a point d'homme qui n'en ait d'odieux. Montaigne se peint ressemblant mais de profil¹⁰.»

Le dessin en profil selon Rousseau est une position artistique déterminée à l'avance, qui ne change et ne varie plus. Montaigne écrit dans son essai intitulé *Du démentir* :

Moulant sur moy cette figure, il m'a fallu si souvent dresser et composer pour m'extraire, que le patron s'en est fermé et aucunement fomé soymesmes. Me peignant pour autrui, je me suis peint en moy de couleurs plus nettes que n'estoyent les miennes premiers¹¹.

Quant à Rousseau, c'est bien le trou, le vide, l'oubli, la coupure dans la position du narrateur dont il est question. Le narrateur n'est jamais antérieur au récit. Voici comment la question posée par Montaigne se présente dans sa préface : «Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu¹².»

⁹ B. Pascal : *Pensées*, Paris : Poche, 1962 : 43. «Le sot projet qu'il a de se peindre», Pascal sur Montaigne.

¹⁰ J.-J. Rousseau : *Ébauches des Confessions, Œuvres Complètes*, t. I., Paris : Pléiade, 1959 : 1150.

¹¹ M. Montaigne : *Essais*, Livre II., Paris : Garnier, 1948 : 386.

¹² J.J. Rousseau : *Les Confessions, Œuvres Complètes*, t. I., Paris : Pléiade, 1959 : 5.

L'auteur nous confirme à plusieurs reprises, qu'il est *soigneux d'écarter son masque*¹³. Il évoque donc, à travers l'allégorie d'un visage humain, ou il est essentiel d'exprimer de quelque façon sa personnalité. Ce qui anime ici l'écriture et le dessin c'est la fluctuation de l'émotion. *Prosopon*, c'est littéralement ce qui se présente (*pros*) à la vue (*ôps*), c'est-à-dire le visage, et par extension la personne elle-même. L'acteur vient incarner et donner corps au destin d'un personnage auquel il prête sa voix à travers un masque. Le pouvoir du *prosopon*, c'est de faire parler les absents et les choses inexistantes : il re-présente ainsi ce qui n'y est pas : le pouvoir du *prosopon*, est par conséquent la prosopopée. Rousseau confesse dans la préface : «J'écris la vie d'un homme qui n'est plus, mais que j'ai bien connu ...¹⁴». Une fois encore, la mort se met à parler : au travers de la *persôna* retentit la prosopopée de celui qui n'est plus, de celui qui n'est pas. Voici donc le masque, et à travers lui, la mort, c'est-à-dire l'effroi dont on cherche à se purifier : voici enfin, par cette *catharsis*, la personne. C'est ici la quête passionnée de la présence, le désir de dessiner la présence qui est à l'origine une absence.

Avec l'abandon d'un masque ou d'un modèle antérieur vient au monde le *scripteur moderne*, qui dans le récit, se multiplie et se transforme. Le scripteur moderne, ayant enterré l'Auteur, détaché de toute voix portée par un pur geste d'inscription (et non d'expression), trace un champ sans origine, ou qui n'a d'autre origine que le langage lui-même, C'est-à-dire le moyen de communication et de réflexion qui remet sans cesse en cause toute origine¹⁵.

Oscillation

Le programme fondamental, «trouver la vérité¹⁶», visé dans le préambule, est lié au travail sur soi. L'auteur s'exprime ainsi :

Il faudrait pour ce que j'ai à dire inventer un langage aussi nouveau que mon projet : car quel ton, quel style prendre pour débrouiller ce chaos immense de sentiments si divers, si contradictoires, souvent si vils et quelquefois si sublimes dont je fus sans cesse affecté¹⁷ ?

¹³ J.-J. Rousseau : *Ébauches des Confessions, Œuvres Complètes*, t. I., *op.cit.* : 1150.

¹⁴ *Ibid.* : 1159.

¹⁵ R. Barthes : *La mort de l'auteur. Œuvres Complètes*, t. II. Paris : Seuil, 1968 : 493.

¹⁶ J.-J. Rousseau : *Ébauches...*, t. I., *op.cit.* : 1149.

¹⁷ *Ibid.* : 1153

Maurice Blanchot nous dit dans son essai cité plus haut, que l'acte de l'écriture de Rousseau réside dans l'intention d'établir la proximité du Soi. Il veut, en entrant en contact immédiat avec lui-même, révéler cet immédiat dont il a l'incomparable sentiment, mettre tout entier au jour son intime origine. Pour pouvoir dessiner et exposer «sa manière d'être intérieur, sa véritable vie», il lui faut la construire, comme si c'était un bâtiment mnémonique.

La noblesse ou la petitesse de l'homme ne s'explique pas par des événements de sa vie, dit Rousseau dans *Les Ébauches des Confessions*, mais elle réside dans ses sentiments intérieurs, partie intégrante de son âme. C'est le seul événement de notre vie qui peut être considéré comme vérité. «Dans quelque obscurité que j'aye pu vivre, si j'ai pensé plus et mieux que les Rois, l'histoire de mon âme est plus intéressante que celle des leurs¹⁸.»

Mais le discours d'un tel objet ne peut être jamais localisé dans un espace homogène de l'écriture. Une telle diction cherche les multiples changements de voie, les pertes de chemin, les détours de l'écriture intransitive. On y trouve également une hésitation continue entre méditation et rêverie, et une fluctuation entre faire son apologie et le recours à la poésie. Une oscillation marque le ton du discours, et c'est ce qui peut immédiatement témoigner de l'authenticité de notre intériorité. La fluctuation est dans la nature de l'âme, ainsi c'est le seul moyen légitime d'en parler.

Nous ne sommes jamais convaincus d'avoir dit cette sorte de vérité, mais au contraire, nous avons toujours à la redire. L'intention de l'auteur est de faire place au logos intérieur au sein de l'écriture. Il s'agit de nouveau du courage, qui est indispensable pour se tourner vers l'intérieur. «Connois toi toi-même, froides et tristes rêveries, morale sensitive¹⁹.» écrit Rousseau dans *Les cartes à jouer*. L'épreuve est donc une leçon multiple : il faut d'abord formuler l'ordre, puis entendre lui-même. Ensuite dans la narration, le sujet de l'énonciation ne peut jamais garder son *identité* avec le sujet de l'énoncé. La tentation de se raconter est ainsi toujours l'expérience d'un *manque à être*. «C'est ainsi que le sujet existe dans un recours continu à lui-même, sans jamais arriver à être soi-même. Il ne se loge pas seulement chez lui, il ek-stase, sans jamais pleinement maîtriser son âme²⁰.» N'est-il pas cette tristesse qui se traduit aux rêveries comme froideur ?

¹⁸ *Ibid.* : 1150.

¹⁹ *Ibid.* : 1172.

²⁰ B. Bacsó : «Megjegyzések a szubjektum és az öngondozás témájához», *Világosság* 2007 : 1.

«Chambre obscure»

Dans l'acte de penser et de parler de soi, on confronte la différence qui se trouve entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé. C'est dans cette déchirure que le *supplément* (supplément qui dans le terme de Rousseau est l'écriture) se produit comme une sorte de désir, qui anime toute entreprise biographique. C'est ainsi que l'écriture devient l'instrument de se construire soi-même. L'écriture se donne comme la recherche passionnée de l'origine, sa reproduction et la réécriture immédiate de celle-ci. Ce recours est dangereux, parce que c'est une sorte de ruse artificielle pour rendre la parole présente lorsqu'elle est en vérité absente. L'écriture est dangereuse dès que la représentation veut s'y donner pour la présence et le signe pour la chose même²¹.

Rousseau détermine dans son préambule le genre de son texte. Il souligne l'opposition entre le portrait et le livre : «C'est ici de mon portrait qu'il s'agit et non d'un livre²².» Il propose ensuite une métaphore étrange :

Je vais travailler pour ainsi dire dans la chambre obscure ; il n'y faut point d'autre art que de suivre exactement les traits que je vois marqués²³.

La chambre obscure est l'analogie d'une pensée en mouvement et le redoublement de l'objet dans l'imaginaire. «En me livrant à la fois au souvenir de l'impression reçue et au sentiment présent je peindrai doublement l'état de mon âme²⁴». Dans *Les rêveries*, c'est son herbier qui produit l'effet d'une optique. Sur l'écran d'une chambre obscure, une fissure rend possible techniquement que les objets projetés aient un contour net, précis. C'est une interruption, une lacune symbolique qui se donne, et qui peut être prise dans une dimension élargie, comme problème de style. Cette fissure s'ouvre dans la brisure du discours homogène, là, où émerge la différence entre parler de soi-même et parler à soi-même. «Mon style inégal et naturel, tantôt rapide et tantôt diffus, tantôt sage et tantôt fou, tantôt grave et tantôt gai fera lui-même partie de mon histoire.» Nous avons déjà cité cette phrase étonnante du préambule. Affirmation sincère ou une position littéraire tout à fait singulière ? Elle suggère que le style s'enracine dans la corporalité, appartient à la part obscure de notre Être — Rousseau proclame d'ailleurs dans

²¹ J. Derrida : *Ce dangereux supplément...*, *op.cit.* : 207.

²² J.-J. Rousseau : *Ébauches...*, t. I., *op.cit.* : 1154.

²³ *Idem.*

²⁴ *Idem.*

son *Essai sur l'origine des langues* que la langue est faite pour exprimer les passions humaines : c'est un « langage de solitude où parlent aveuglément les préférences de notre corps, de notre désir, de notre temps secret et fermé à nous-mêmes²⁵ ». Cet aspect est également antérieur à la littérature, car pas plus que sa langue, l'écrivain ne choisit pas son style.

Dans son préambule, où il traite de la question du style, Rousseau inaugure la pensée de l'authenticité, c'est-à-dire l'auto-référentialité. Avec ce geste, il montre que la condition de l'authenticité du discours philosophique conduit à travers la littérature. Voici de nouveau une leçon de courage qui nous apprend d'ailleurs, comment il est possible de confronter le libre jeu du langage littéraire à un logos universel et à jamais établi. Nous soulignons enfin, que, à l'origine, le portrait a été une ombre chinoise d'une personne. Comme le dit Barthes dans *Le plaisir du texte* : « Le texte a besoin de son ombre : cette ombre, c'est un peu d'idéologie, un peu de représentation, un peu de sujet : fantômes, poches, traînées, nuages nécessaires ; la subversion doit produire son propre clair-obscur.²⁶ »

Dans ces quelques lignes, nous avons essayé d'examiner comment se tient la question de style, le registre de portrait, et l'entreprise littéraire tout à fait singulière de Rousseau.

« Imagination créatrice »

Dans *Les Ébauches* Rousseau se place aux frontières de la Philosophie et de la Littérature. Pour sa part, l'acte de penser est étroitement lié avec l'acte d'imagination. Le mot rêverie est spontanément associé au terme philosophie, dans un des textes où Rousseau cherche à exprimer dans un discours agréable une pensée cohérente ; une fiction présentera « le premier homme qui tenta de philosopher livré à une profonde rêverie²⁷ ». La méditation procède à la manière d'une pensée errante, elle s'aventure. Et c'est justement par cette méthode, qu'il devient authentique. Dans cet acte, Rousseau découvre la légitimité d'un art singulier, il reconnaît la vérité de la Littérature. La parole authentique ne se limite pas à imiter une donnée préexistante : elle est libre de déformer et d'inventer, à condition de rester fidèle à sa propre loi. La méditation et la rêverie ne sont que deux pôles d'un même mouve-

²⁵ M. Blanchot : *Rousseau, Le livre à venir, op.cit.* : 301.

²⁶ R. Barthes : *Le plaisir du texte, Œuvres Complètes, t. II., op.cit.* : 1510.

²⁷ J.-J. Rousseau : *Fiction, t. IV, op.cit.* : 1044.

ment. La contemplation se transforme facilement en rêverie. La rêverie, quoi qu'elle soit passive, n'exclut point ni la faculté de jugement, ni celle de la mémoire, ni celle du raisonnement. D'ailleurs, l'*Ars mémoire* depuis l'Antiquité au XVIIe siècle s'appuie sur l'imagination²⁸.

Ne voyant rien d'existant qui fût digne de mon délire, je le nourris dans un monde idéal que mon imagination créatrice eut bientôt peuplé d'êtres selon mon cœur. Jamais cette ressource ne vint plus à propos et ne se trouva si féconde²⁹.

Le travail illustre et respectable d'un auteur est donc la reconstruction d'un édifice mnémonique. Et s'il était possible d'édifier un monument qui rend possible de penser l'impensable ? En y résidant, il nous est possible de penser notre naissance et notre mort, comme de vivre la vie d'autrui, cerné pourtant par elles comme par un horizon, je suis, selon la forte expression de Merleau-Ponty, « donné à moi-même³⁰ ».

«Le désir d'exister»

Le premier sentiment de l'homme, écrit Rousseau, fut celui de son existence³¹. Il en parle plus dans ses *Fragments divers*, où le sentiment de l'existence est antérieur au *cogito ergo sum*.

On s'imagine que la première (passion) est le désir d'être heureux, on se trompe. L'idée du bonheur est très composée, le bonheur est un état permanent dont l'appétit dépend de la mesure de nos connoissances, au lieu que nos passions naissent d'un sentiment actuel indépendant de nos lumières. Le développement s'est fait à l'aide de la raison mais le principe existait avant elle. Quel est donc ce principe ; je l'ai déjà dit, le désir d'exister³².

Nous nous abstenons ici d'étudier comment la phénoménologie contemporaine thématise le problème de désir d'être. Ricoeur s'appuie sur le terme dans son œuvre majeure : « Je me pose que déjà posé dans mon désir d'être³³. »

²⁸ D. Arasse : *Ars Memoriae et symboles visuels, la critique de l'imagination et la fin de la Renaissance. Symboles de la Renaissance*, Paris : Éditions Rue d'Ulm, 1976 : 5773.

²⁹ J.-J. Rousseau : *Les Confessions, Œuvres Complètes*, t. I., Paris : Pléiade, 1959 : 427.

³⁰ D. Giovannangeli : *La passion de l'origine*, Paris : Galilée, 1995 : 12.

³¹ J.-J. Rousseau : *Discours sur l'origine de l'inégalité*, t. III., *op.cit.* : 164.

³² J.-J. Rousseau : *Fragments divers. Mélanges de littérature et de morale*, t. II., *op.cit.* : 1324.

³³ P. Ricoeur : *Archéologie et philosophie réflexive, De l'interprétation*, Paris : Seuil, 1965 : 443.

Je pense, j'existe, telles sont les affirmations par lesquelles débutait Descartes. «Ignorant de ce que je suis» dira Pascal³⁴ et «je suis un je ne sais quoi que je ne puis saisir» répétera Fénelon. Nous ignorons ce que nous sommes devant Dieu, suggérait Nicole³⁵. Toutes ces phrases expriment une incertitude fondamentale opposée à ce que la claire affirmation cartésienne vient de dire. «Nous n'avons pas de sentiment intérieur de tout ce que nous sommes, mais seulement de ce qui se passe actuellement en nous», cite George Poulet Malebranche³⁶. La connaissance que nous avons de notre âme est obscure, imparfaite. Quant au sentiment pur de l'existence, Rousseau est l'héritier de Malebranche et de Pascal. Presque un siècle avant que Rousseau ne présente la connaissance de soi bornée au sentiment que l'homme a de sa propre existence, Malebranche faisait déjà cette distinction entre Existence et Essence³⁷.

Il nous semble, que Rousseau n'hésite pas à suivre dans son cheminement la pensée de Pascal. Selon Pascal, on ne pourrait pas exister si nous n'avions pas d'inclination, ni de certitude de ne pas rêver, ni de sentir l'espace et le temps. Ce sont des notions qui nous sont données pour exister. L'instinct représente tout ce qui nous est donné et qu'on ne construit pas. Pascal nous livre dans les *Pensées* une connaissance philosophique étonnante et originale : la certitude du sentiment d'existence plus certaine que toute autre certitude.

Mais pourquoi l'instinct a une telle force philosophique ? Parce que justement il nous montre immédiatement et de manière indubitable la certitude la plus originaire et la plus essentielle : la certitude de notre existence. «Je sens mon âme. . . Je sais qu'elle est, sans savoir quelle est son essence³⁸.» Le cœur au terme de Pascal et de Rousseau a des répercussions philosophiques indéniables : le cœur a le mérite de poser des questions sur la volonté, la connaissance, l'existence.

Saturation

On a déjà cité le fragment suivant : «J'écris la vie d'un homme qui n'est plus, mais que j'ai bien connu, qu'âme vivante n'a connu que moi et qui mérita de l'être³⁹.» La passion imaginaire est le résultat du *manque à être*. Selon

³⁴ B. Pascal : *Pensées*, éd. Brunschvicg, Paris : Nelson, 1917 : 229.

³⁵ P. Nicole : *Les Imaginaires*, Mons : Antoine Barbier, t.II., 1693 : 230.

³⁶ G. Poulet : *Rousseau et ses prédécesseurs, La pensée indéterminée*, t. I. Paris : PUF, 1985 : 177.

³⁷ *Ibid.* : 177.

³⁸ J.-J. Rousseau : *Emile*, Livre II. *Œuvres Complètes*, t. IV, Paris : Pléiade, 1969 : 590.

³⁹ J.-J. Rousseau : *Ébauches des Confessions. . .*, t. I., *op.cit.* : 1159.

Lacan, le désir revendique du *manque à être*. Tout désir suppose privation, dit Rousseau⁴⁰, et toutes les privations ressenties sont pénibles. Le premier mouvement de ce *manque à être* se formule comme un désir :

Il n'y a pas de jour où je ne me rappelle avec joye et attendrissement cet unique et court temps de ma vie, où je fus moi *pleinement* sans mélange et sans obstacle et où je puis *véritablement* dire avoir vécu⁴¹.

La loi du discours produit selon Lacan un scission/déchirure dans le désir. C'est ici que s'explique le lien entre le signifiant et le désir. La recherche de la plénitude se joue dans le domaine de l'imaginaire. Voilà comment, la littérature comme une expérience intensive et absolue de cette recherche, peut devenir un instrument dangereux. L'écriture est un moyen dangereux, un secours menaçant dès lors que la représentation veut s'y donner pour la présence et le signe pour la chose même. S'il représente et fait image à *la place de*, s'il comble, c'est comme si on comblait un vide. Il ne s'agit pas ici de ce que le recours au *supplément* renonce à sa vie présente ou à son existence actuelle—que thématise Derrida dans son étude citée à propos de Rousseau, mais bien au contraire. C'est grâce à lui et à travers lui, que l'auteur comprend que la présence en soi n'a aucune valeur éminente.

La *leçon de l'écriture* désigne en notre lecture le recours et le retrait, la détermination de ce *supplément* qui, dans le champ littéraire, est appelé imaginaire. Ainsi, il nous semble que cette démarche trace le contour flou entre la philosophie et la littérature. Les deux sont inséparables dans la leçon d'écriture de Jean-Jacques Rousseau :

«Ne pouvant goûter dans sa plénitude cette intime société dont je sentais le besoin, j'y cherchois des suppléments qui n'en remplissoient pas le vide mais qui me le laissoient moins sentir. Faute d'un ami qui fut à moi tout entier, il me falloit des amis dont l'impulsion surmontât mon inertie : c'est ainsi que je cultivai, que je resserrai mes liaisons avec Diderot, avec l'Abbé de Condillac, que j'en fis avec Grimm une nouvelle plus étroite encore, et qu'enfin je me trouvais par ce malheureux discours dont j'ai raconté l'histoire, rejeté sans y songer dans la littérature dont je me croyois sorti pour toujours⁴².»

⁴⁰ J.-J. Rousseau : *Emile*, Livre II, *op.cit.* : 303.

⁴¹ J.-J. Rousseau : *Les rêveries du promeneur solitaire*, *Oeuvres Complètes*, t. I., Paris : Pléiade, 1959 : 1099.

⁴² J.-J. Rousseau : *Les Confessions*, t. I., *op.cit.* : 416.

