

UNE ÉCRITURE-CRI : *DIALOGUES* DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU

CHRISTIAN RUBY



Crédit Photo © Marie-Luce Thomas

Lorsque quelqu'un adresse à d'autres un propos ou un écrit dont l'objet contribue à s'opposer résolument à ce qui est admis, ou donne à lire un système de pensée nouveau, beaucoup affirment qu'ils ne l'*entendent* pas. Lorsque la même personne se rebelle vivement contre cette suspension de toute signification de son propos ou de sa pensée par des récepteurs, ces derniers ne veulent même pas le considérer. Ils disent qu'elle crie, en mauvaise part, mais c'est parce que l'auteur du propos a dû crier afin de mordre leur attention. Il existe donc des écrits-cris, lesquels veulent déchirer l'absence d'*entente*, en plusieurs sens du terme.

Mettant en question l'évidence première d'une unité avec le public des auditeurs ou lecteurs, ce qu'on appelle une communication immédiate, ou ce qu'on croit relever d'une adresse toujours réussie, l'échec du rapport auteur-destinataire doit être relevé, expliqué et théorisé. Il ne saurait relever de la physiologie (oreille bouchée) ou de la psychologie du lecteur/auditeur. Cela reviendrait à accuser l'un des membres du rapport, sans examiner le rapport même. Si échec il y a, il tient au fonctionnement de ce rapport, aux forces qui le traversent et veulent le contenir ou le détourner, aux obstacles mis à ses dynamiques. D'autant que l'inaudible d'un propos ou d'un ouvrage, dans la culture publique contemporaine, se tient dans une contradiction.

D'un côté, prolifèrent des encouragements, voire des impératifs : chacun devrait *s'exprimer* et se faire *entendre* aux oreilles des autres, par quelque moyen que ce soit (dont Internet, Facebook, etc.) ; on affirme même que chacun sera écouté, ou pourra se divertir dans la lecture des œuvres des autres sans entraves. Mais de l'autre, chacun apprend vite qu'il doit demeurer dans les limites d'une simple machine à échanger sans fatigue pour être entendu, s'il ne veut pas être censuré¹. Comment

¹ La machine fonctionne grâce à ceux qui ne veulent qu'une lecture agréable, rapide, ne veulent pas se fatiguer, etc., dit Jean-Jacques Rousseau, dont il va être question. Nos références et paginations renvoient à Rousseau

s'étonner d'entendre proliférer des cris, légitimes, pour rendre sa voix publique et surmonter cette contradiction !

L'UNITE AVEC LE PUBLIC ET AVEC SOI

Notre attention sur ces points a été attirée par un ouvrage de Jean-Jacques Rousseau. En lui, son auteur montre d'abord que le rapport auteur-destinataire² (ou adresse/réception) – ce que d'aucuns appellent le « contrat lectorial » – fonctionne difficilement dans le cas d'une confrontation à un système de pensée nouveau (p. 932) : il faut lire et relire une œuvre pour en saisir la nouveauté, s'obstiner à la méditer, etc. (cf. les leçons de lecture, p. 932, 934, 935 1^{ère} lecture, 2^{ème} lecture, lecture réfléchie, etc.). Mais, il montre ensuite que la difficulté est accentuée par l'existence d'un espace public littéraire violent, bruisant assez pour empêcher d'*entendre* tel ou tel auteur, le séparer du public et même de soi. C'est en ce point qu'il construit la nécessité d'un passage de la parole ou l'écriture *inentendus* à un cri destiné à forcer l'*entendre*, à reconduire au public et à l'unité de soi.

Cet ouvrage, *Rousseau juge de Jean-Jacques, Dialogues* (rédigé à partir de 1772 et jusqu'en 1774, assorti d'une préface à la date de 1775) devient ainsi un écrit-cri, résultat de l'échec « douloureux » des rapports sociaux d'échanges entre auteur et destinataire (p. 664, 665)³.

Jean-Jacques, Préface des *Dialogues*, « Du sujet et de la forme de cet écrit », Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1959, tome « Confessions et autres écrits », ici p. 666.

² Puisqu'il est acquis, par Rousseau, et par tous à l'époque, que l'écriture a vocation à constituer une adresse indéterminée à chacun et que le lectorat est formé à la réception, c'est-à-dire à l'effet que fait sur le lecteur un écrit, Histoire du précédent écrit, même volume, p. 982.

³ Sur la description des conflits dans l'espace public littéraire de l'époque, voir : *Les Confessions de Jean-Jacques Rousseau en France (1770-1794), Les aménagements et les censures, les usages, les appropriations de l'ouvrage*, Paris, Honoré Champion, 2003.

Relevons d'emblée deux citations, extraites de ces *Dialogues* :

- « Car tout ce que je vous dirai ne saurait être **entendu** que par ceux à qui l'on n'a pas besoin de le dire » (p. 668) : les autres, manifestement, n'entendent pas ou n'entendent que ce qu'ils veulent ou peuvent entendre... ;
- On se réfugie dans le silence « faute d'oser se faire **entendre** » (p. 698), persuadé que « nul ne m'écouterà » (p. 987) : si la première voix ne porte pas, il vaut mieux se taire. Mais se taire, c'est aussi écrire sous forme de cri afin de revenir dans le jeu de la « communication » et ne pas céder/mourir.

Entre ces deux phrases se logent donc, simultanément, la requête, formulée par Rousseau, d'être écouté/entendu par des lecteurs, et la possibilité de traiter ces *Dialogues* comme une « œuvre-cri », une écriture spécifique répondant au silence dans lequel son œuvre est tenue, « ce silence effrayant et terrible [qui] ne m'a pas laissé saisir la moindre idée qui put m'éclairer sur ces étranges dispositions » (p. 662). Depuis longtemps, l'adresse de l'œuvre, impliquant intrinsèquement l'écoute, ne trouve aucune réalisation dans l'espace public littéraire de réception de l'époque. Le déni d'écoute, le silence autour de l'œuvre⁴ – « qui rend [ce] mortel malheureux » (p. 927) –, mais aussi le refus de lire les œuvres sont manifestes notamment pour *Les Confessions* (p. 779, 859, 903).

Devant la « censure » (p. 927) et « l'humiliation » (p. 937), il faut alors se retirer de l'espace public, se réfugier dans le silence, momentanément, afin de faire au moins l'unité avec soi. Faut-il, pour autant, suivre longtemps les conseils de se taire (p. 962, 963) ? Le peut-on vraiment ? Ne convient-il pas plutôt de trouver un nouveau moyen

⁴ Selon l'auteur, il y a trois types silences : celui de l'écho, mais aussi celui qu'il aurait fallu garder (p. 665) et celui que l'on s'impose (pp. 667, 700).

de « murmurer contre l'injustice » (p. 928), « d'élever la voix contre les accusations » (p. 945), de « se faire écouter » (p. 951), parce que « la voix de la conscience ne peut être étouffée » (p. 972). Certainement, par exemple en criant et en obtenant qu'une partie du public crie avec soi (p. 895) ! Telle nous paraît être la signification des *Dialogues*⁵.

DES RAISONS DE LA SURDITE

Au sein des citations recopiées ci-dessus, il est bien question, en premier lieu, de sons⁶ – ce qui nous vaut un bel oxymore : un « concert » de silence (p. 878) –, de l'audition d'un propos par un lecteur, du fonctionnement de son oreille puis de son esprit dans sa relation à ce qui est émis et proposé par quelque auteur, selon la logique des œuvres d'adresse indéterminée à chacun. Les deux dimensions de l'oreille et de l'esprit sont impliquées, puisqu'« entendre »⁷ se donne à la fois comme « ouïr » et comme « comprendre ». Cette oreille, c'est celle de l'autre, de celui qui devrait tendre l'oreille, prêter oreille, etc. à ce qui lui est adressé. Mais celui-là est « sourd » (au demeurant, il l'est devenu, comme nous le verrons). Et comme il n'entend rien, il se satisfait de proférer des contre-vérités sur ce qu'il n'a ni lu, ni vu, de censurer sans *entendre*. Il tympanise⁸ ou décrie publiquement (p. 719), jouant sur tous les tons (p. 895, 988).

Parmi ces contre-vérités, d'ailleurs, celle qui est, ironiquement, la plus assortie à cette thématique de l'oreille et de l'écoute : ceux qui « n'entendent » pas les propos

⁵ Rousseau y décrit le processus qui conduit du silence au cri (p. 895-6, et note p. 1709). Ce processus est décrit à nouveau dans *Histoire du précédent écrit*, p. 977, « élan de l'innocent », dépôt au « protecteur des opprimés », « un cœur brisé de douleur », « murmure d'indignation qui m'échappa »...

⁶ Un son n'est pas un bruit, le son est transitif, il s'adresse à quelqu'un. Il frappe l'oreille et excite notre intérêt. Rousseau reprend ce thème dans les traités de musique.

⁷ Dans l'usage ici commenté, cf. pp. 688, 673, 677, 682, 698, 723, 727, 731-732-734-735.

⁸ Ce terme a fait l'objet d'un commentaire par Jacques Derrida, dans *Glas* (Paris, Galilée, 1974) ; il est utilisé aussi par Charles Baudelaire, *Fleurs du mal*, XXXIX.

de Rousseau, disent de lui qu'il est « barbare »⁹, sous-entendant là, selon l'étymologie du terme, que son propos se réduit à des sons insaisissables... (il est aussi réputé « étranger » (p. 709), donc inaudible). Néanmoins, cet auditeur, simultanément, est pourtant tout à fait « entendant ». Il perçoit parfaitement bien les « bruyantes » voix des opposants à Rousseau (p. 698). Le public a bien l'oreille « animée » par ces autres voix (p. 703, p. 886), et se soumet à elles (p. 836, 841). Il est donc possible à la fois d'avoir une oreille, d'entendre (les bruits autour d'un auteur) et de ne pas entendre (cet auteur). Détaillons :

- Il est impossible de ne pas entendre l'opinion, d'autant qu'elle dispense « une haine bruyante » ; elle « siffle » (p. 687) son erreur de jugement, profère de forts préjugés (p. 669), fait « bourdonner » (p. 908) la haine. Elle émane d'âmes irascibles et haineuses (p. 669) qui vomissent des torrents d'injures (p. 943), et se font connaître à grand bruit ;

- Il est possible de ne pas entendre l'auteur : « je n'en ai jamais ouï parler à personne » (dit le Français à propos du *Dictionnaire de musique*, p. 681), même s'il y a des contre-preuves qui « devraient parler » à tous (p. 686). Mais il est vrai que l'auteur des ouvrages « inaudibles » parle le langage de la nature, et que cette langue a d'autres sons, et doit s'entendre autrement : le langage de la vertu est « doux », « pur » et « énergique » (p. 687), c'est la voix intérieure (p. 687) de la nature, qu'on écoute dans le silence...pas celle de l'espace public bridé par des cabales¹⁰.

⁹ Cf. l'épigramme : « On me tient ici pour barbare parce qu'on ne me comprend pas », extraite des *Tristes*, d'Ovide, ouvrage rédigé lors de l'exil de l'auteur chassé de Rome par Auguste.

¹⁰ Sur cette question de la référence à la nature, il faut étudier les deux portraits dressés par Rousseau de JJ, dans le *Deuxième Dialogue* : le premier détaille une opposition symétrique (pp. 798-99) ; le deuxième, sur « observations » (p. 804), repose sur la différence entre la nature (pp. 670, 799) de JJ et ce que la culture en a fait (vieillesse, injustice, etc.). Ce deuxième portrait répond à l'opposition rousseauiste nature-culture, et implique une théorie du sensible (p. 804).

En un mot, l'entendre relève bien d'un rapport établi au sein d'une société dont les rapports de force se transcrivent dans les oreilles, rendues disponibles ou non. C'est là qu'intervient la question de la « clameur » (p. 928) et du cri¹¹. Certes, on n'entend pas l'auteur, il se réfugie dans le silence, mais se réfugier dans le silence ne signifie pas qu'il ne doive rien continuer à dire/proférer/publier. Au contraire, il doit persévérer. C'est l'écriture qui devient derechef exposition de ce silence auquel l'auteur est réduit. Elle porte le cri du « condamné ». Elle se fait bien écriture-cri.

GENESE D'UNE ECRITURE-CRI

Il est donc possible d'affirmer qu'écrire, dans ce cas, s'organise dans un double rapport au public. Un rapport d'audition empêchée et de cri, de parole blessée remise en jeu.

Écrire ou crier, dans ce cas, ce n'est évidemment ni imiter des cris ou des situations provoquant des cris, ni inciter le lecteur-spectateur à crier en en décrivant afin de le faire frémir (comme cela se pratique dans les arts représentatifs). De tels procédés sont la coutume de ceux qui font métier de divertissement ou recherchent la gloire auprès du public (p. 673, 863) ; Rousseau n'hésitant pas, cependant, à décrire parfois ses propres cris : sous la haine des comploteurs, leurs outrages, qui le mettent en « colère » (p. 986).

¹¹ Qu'on ne confondra pas avec celui dont Rousseau parle dans *De l'origine des langues...* : « Le premier langage de l'homme, le langage le plus universel, le plus énergique, et le seul dont il eut besoin, avant qu'il fallût persuader des hommes assemblés, est le cri de la nature. Comme ce cri n'était arraché que par une sorte d'instinct dans les occasions pressantes, pour implorer du secours dans les grands dangers, ou du soulagement dans les maux violents, il n'était pas d'un grand usage dans le cours ordinaire de la vie, où règnent des sentiments plus modérés. Quand les idées des hommes commencèrent à s'étendre et à se multiplier, et qu'il s'établit entre eux une communication plus étroite, ils cherchèrent des signes plus nombreux et un langage plus étendu ; ils multiplièrent les inflexions de la voix, et y joignirent les gestes, qui, par leur nature, sont plus expressifs, et dont le sens dépend moins d'une détermination antérieure ».

Écrire sous couvert de cette parole étouffée (p. 664), c'est, d'une part, conjuguer une ligne de langage avec le refus de se concentrer sur son moi (amour-propre), celui de respecter des canons littéraires et de s'enfermer dans les milieux littéraires (p. 673, 674, 680, 681, 1635, les cercles, p. 943, les « petits tribunaux littéraires », p. 943), des identités faussées¹² (voire des opinions, p. 673). C'est, d'autre part, et simultanément, relancer l'écrit dans la recherche d'un écho, d'un *public*¹³. Mais c'est donc aussi se rendre capable de redoubler un premier écrit par un autre écrit plus « fort » que le premier. En somme, c'est à la fois crier contre... (des normes), prendre le risque de ne pas se faire entendre, et redoubler l'écrit par un écrit-cri.

En ce deuxième sens, on crie parce nul n'a entendu telle ou telle parole vive. On cherche à se faire entendre soit en augmentant le son ou le ton, soit en choisissant un autre biais. Car le cri, lui aussi, suppose un écho, pour valoir comme tel et ne pas se perdre. Si une écriture prend la forme objectivée du cri et se présente sous cette forme au lecteur, c'est qu'on suppose un lecteur enfin susceptible d'entendre, que l'on déploie un espoir de ne pas se perdre définitivement.

Partant, l'écriture-cri ne contribue pas à définir un récit dans lequel le cri s'inscrit, mais définit la réexposition d'une parole non saisie, parce qu'elle sort des normes, à l'adresse d'un public qui demeure à refaire. C'est un cri – « mon cœur serré, gémit et soupire » (p. 665) – qui demeure bien une parole sur une parole étouffée qui n'est pas absente de sons. Par différence avec la précédente qui expose une pensée, l'écriture-cri relève, répertorie, cherche « des indices » (p. 662), « met en scène » (p. 663) des partages : adresse/compréhension, écriture/absence d'écho, élite/public, plébéien/noble, philosophe/philosophe des Lumières, « gueux » (selon le mot de Voltaire), riche, etc. Et elle partage l'auteur du cri : comment supporter ce qui est/paix

¹² D'autant que le clivage Rousseau/Jean-Jacques montre qu'il n'est pas d'identité à soi obligée.

¹³ Ce pourquoi on « publie » (pp. 673, 691, 702), même si « le public » est inquiété par les accusateurs (pp. 662, 675, 678, 702).

de l'âme, douloureuse dispersion de l'unité de soi/unité de soi retrouvée, l'auteur des œuvres/la personne de JJ.

ÉCRIRE EN VUE D'UNE LECTURE EXCITÉE

Au sujet de ces *Dialogues*, on pourrait par conséquent filer la métaphore du son et de l'oreille selon deux figures enchaînées : celle de l'étouffement et celle de la restauration, quoique fictive.

D'abord, la figure de la voix des *Confessions* (et autres œuvres), menacée d'être étranglée, alors qu'elle est bien écriture (donc « communication », au sens des Lumières) ; cette voix s'enfonce dans le silence par absence d'écho, autant d'échos de lecture que de commentaire. Étouffement, par conséquent (p. 674).

Ensuite, la voix des *Dialogues*. Elle part de ce qui n'a pas été entendu, de l'exil de l'auteur, se fait alors écriture-cri à l'adresse d'un public réformé, condition d'un retour à l'unité de soi. Figure de la restauration, cette fois.

Néanmoins, il reste possible que l'écrit se heurte à une double absence d'écho : une parole première non comprise et une absence d'écho au cri. Rousseau est conscient des effets sur soi de cette absence. Il risque de s'enfoncer dans le suicide de l'écrivain, la folie¹⁴, la vengeance retournée sur soi.

Afin d'éviter ce double échec, il faut que l'écrit-cri contienne son public entendant et le retour à soi de l'écrivain. Ce sera le jeu des personnages, dans les

¹⁴ Il faut y insister face à certaines interprétations. Ni Rousseau, ni ses écrits ne relèvent de la folie (comme on crut pouvoir le dire des psychiatres). Il ne convient pas d'oublier que l'on parle d'une fiction à laquelle on ne peut appliquer le critère du délire.

Dialogues. Ainsi la voix des *Dialogues* se maintient dans une parole vive et publique quoi qu'il arrive¹⁵. La voix dans l'exil devenue écriture-cri est toujours audible.

Dans ces *Dialogues*, fictifs – Rousseau insiste bien sur la fabrication du personnage du « français », être de papier (p. 663) –, il s'agit d'organiser le cri en système de distinction et d'ordonner un monde (qui est le véritable barbare et quel est le complot, qu'est-ce qu'un public ?). Même si l'on peut contester le terme « dialogue » – pas de véritable interlocuteur, pas de réciprocité¹⁶ –, la formule est bien celle du rebond et de l'écho (discutant le pour et le contre (p. 633), déterminant la possibilité de se défendre (p. 664).

En première approche, ce sont deux personnages qui conduisent le dialogue : « un nom de famille que le public a jugé à propos de m'ôter, un nom de baptême auquel il lui a plu de me réduire » (Rousseau) et un Français, pour interlocuteur » (*Du sujet et de la forme de cet écrit*, p. 663). Mais, en vérité, le dialogue se réalise selon une distribution savante entre deux personnages (le Français, Rousseau) qui parlent d'un troisième (JJ¹⁷), et un autre personnage à l'horizon (mais qui ne parle jamais) : le public¹⁸.

¹⁵ Ce qui est loin d'être évident, montre Béatrice Durand : un « *double bind* pourrait ici se formuler de la manière suivante : 1) je cherche désespérément la communication avec un lecteur-juge qui restaurera l'image que je voudrais qu'on ait de moi ; mais 2) plus je m'expose, plus je risque d'être mal jugé et d'être persécuté. Le système est bloqué, dans la mesure où, si on tire dans un sens, on ne fait que resserrer le nœud : si je recherche la publicité, je m'expose à être persécuté ; si je choisis la retraite (en ne cherchant pas un lecteur-juge), je renonce à ce que justice me soit faite. Quoi que je fasse (pour utiliser une métaphore qui n'est pas seulement celle de Laing, mais qui est déjà celle de Rousseau), je resserre le nœud qui m'étrangle. » (« À la recherche du lecteur introuvable », dans *Langages des Dialogues*, accessible sur Internet).

¹⁶ Si la notion de « dialogue » suppose des interlocuteurs et des « raisons » qui donnent force à tel ou tel parti dans le déroulé du dialogue (pp. 663, 878), les *Dialogues* fonctionnent comme cri, tant que ne s'opère pas la réunification de JJ avec lui-même, ce moment où l'auteur et Rousseau coïncident, enfin.

¹⁷ Au passage, il convient de noter que si JJ ne parle jamais dans le corps du texte, des notes interviennent parfois de sa main, en « je » et en « moi » (pp. 712, 713, 786).

¹⁸ Béatrice Durant commente : « La relation de Rousseau-personnage avec le Français reproduit en fait la circularité de la relation entre Rousseau-l'auteur et le lecteur. Le Français joue le rôle du contradicteur. Il occupe donc la position qui est virtuellement celle du lecteur dans la relation réelle, à la différence près qu'il accepte finalement de se rallier à la thèse de la bonté de Jean-Jacques. Ce contradicteur qui va changer d'avis, que Rousseau cherche sans le trouver dans la société, il se l'est donné dans la fiction.

Soit :

- « Rousseau », un « tiers » (p. 663), se proposant d'observer Rousseau (le vrai), par lui-même, et de cerner « de quel œil, si j'étais un autre, je verrais un homme tel que je suis » (p. 665)¹⁹ ;
- Le « Français » (p. 663), prévenu par les auteurs du « complot »²⁰, représentant (répétant l'opinion des) les esprits forts et les beaux esprits, le public ; au commencement de l'ouvrage, il est sous l'influence des accusateurs de J.J. désignés, quelques exceptions mises à part, de manière très vague, par « nos Messieurs », « nos Dames », les « ligueurs », « on », « ils », « eux » ;
- « JJ » : l'homme de la nature dont la voix s'est tue par fait d'absence d'écho ; encore JJ joue-t-il « le rôle du mort dans le jeu de l'écriture »²¹ ;
- Le public : manœuvré souvent, gémissant pour soutenir JJ, parfois (p. 895).

L'objet des *Dialogues* ? Évoquer, après « enquête » (p. 905, ou « observation », p. 804), les tribulations humaines et littéraires d'un auteur selon une double dialectique²², que nous ne commentons pas ici. Remarquons uniquement qu'on n'en

¹⁹ Attention à ne pas confondre avec la maxime des comploteurs : croire que l'essence de l'autre est dans son propre regard (p. 985).

²⁰ Rousseau rationalise sa situation – il cherche des « explications » (p. 893) - par une théorie du « complot » – Sur le terme, cf. p. XLVII, et sur la réalité (plutôt une coalition d'intérêts, p. L). Il s'agit bien d'une rationalisation des « singulières pratiques dont je suis l'objet » (p. 664), des « outrages » sous lesquels je tombe (p. 664) : il faut alors se défendre (p. 664), on est allé chercher des anecdotes partout où je suis passé (pp. 707, 892, 894sq, etc.).

²¹ Cf. Michel Foucault, « *Qu'est-ce qu'un auteur ?* » dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, p.821.

²² Rédigé comme une « défense et illustration » de l'« accusé » Rousseau, la personne et l'œuvre, à l'encontre du complot ourdi par ses collègues (« ces messieurs »), l'ouvrage se structure autour de deux dialectiques. La première : l'auteur et l'œuvre sont monstrueux (1^{er} temps), mais on peut séparer l'œuvre, vertueuse, et l'auteur, monstrueux (2^{ème} temps), et finir par reconnaître qu'œuvre et auteur ne font qu'un dans la vertu (réconciliation, 3^{ème} temps) ; la seconde : On n'a pas lu les œuvres et on les condamne (1^{er} temps), on lit les œuvres et elles sont positives (2^{ème} temps), finalement il faut condamner ceux qui ne les lisent pas (3^{ème} temps).

reste jamais à l'individu-Rousseau. Les *Dialogues* opèrent aussi une élévation à l'universel.

Il importe en effet de souligner encore que cette écriture-cri ne correspond ni à une autobiographie, ni à une apologie, ce genre littéraire qui consiste à prendre la défense de quelqu'un, en justifiant son action. Bientôt mué en éloge. D'ailleurs, ce serait alors une apologie de soi par soi, voire un éloge de soi par soi. Et, cela reviendrait à « l'amour propre » (pp. 669, 733, 789-90, 796, 802, 806, 861, 936, ce sentiment de comparaison relatif à l'autre, exaltant le jeu des préférences), condamné par Rousseau (*Émile*, IV). L'écriture-cri échappe au biographique. L'auteur n'écrit pas pour régler des comptes personnels quoiqu'il transfère dans l'écriture une histoire subjective.

LE PROCES EN DEFENSE

Cette écriture-cri prend la forme d'un procès en défense de celui qui est « accusé » par les « délateurs » (pp. 734, 946) sous le chef de leur mauvaise foi (pp. 931, 954). Un procès – plus réussi que celui d'un ange qui descendrait défendre JJ (p. 944) – engageant un jugement (qui est/sont le(s) méchant(s) ? p. 941) et une distribution entre coupables et innocents.

Afin de renforcer cette forme de procès en défense, ces *Dialogues* sont rédigés en contre-point ou contre-pied des *Confessions*, si souvent prises à parti. Les *Confessions* ont la forme d'un monologue. Les *Dialogues* constituent, alors, le moment du reflux de ce monologue qui s'est écrasé sur un « obscur barrage » (les malversations et le silence des lecteurs). Ce reflux est le moteur de ces dialogues fictifs, organisant la dispute (p. 802), une « discussion contradictoire des faits par les parties elles-mêmes » (pp. 938, 947), afin de mieux chercher à la fois à forger le vrai

portrait de Rousseau²³, et à retrouver l'unité de la parole, unité dont la restauration ou la preuve sera donnée dans le monologue retrouvé des *Rêveries* qui succèdera.

Forme d'un procès en défense donc (avec recherche des charges (p. 663), des preuves (p. 732), accusé, accusateur (p. 734), défenseur (p. 945)). Grâce au stratagème d'écriture-cri, l'accusateur se manifeste clairement, l'accusé peut se battre contre lui, non moins clairement, et se défendre contre l'absurdité qu'on profère devant et contre lui. Il se défend alors par des arguments, des contrefaits, mais aussi par de l'humour et de l'ironie, en valorisant l'amour de soi, un sentiment bon et absolu (cf. *Dialogue I*, p. 669, selon le modèle d'un monde idéal) de l'unité avec soi.

Qui fait l'objet du procès ? Si ce sont les accusateurs qui ont imposé un procès à l'auteur (p. 948), désormais, dans les *Dialogues*, ce sont les accusateurs qui sont accusés, d'autant qu'ils ont voulu entraîner le public, les accusateurs dont les propos sont représentés par le Français qui porte leurs malversations, les pousse à leur paroxysme dans son réquisitoire (p. 694) ; il fait part de la « prévention des lecteurs » devant les œuvres de JJ ; sachant que pour lui la cause est jugée d'avance ; il ne veut même pas lire les œuvres en question (p. 697) et parle même d'un ouvrage qui n'a pas été publié et est inconnu (p. 751) ; mais il changera au cours du déroulement du procès. Il finira par se rallier aux raisons de Rousseau, et acceptera de lire les œuvres (pp. 916, 933, 940), afin de revenir sur un jugement qui était un pré-jugé.

Qui défend JJ ? Rousseau : « Je le désire innocent » (p. 764) et il faudra apprendre à juger par soi-même (pp. 698, 761) ; Ce dernier insiste sur la singularité de JJ : l'auteur de musique, d'opéras, d'*Émile* (livre si peu « entendu », p. 934), et de

²³ On remarque à propos de ce portrait qu'on peut en faire deux. Le premier se contente d'opposer terme à terme ce que « Rousseau » a vu et ce que les comploteurs disent (p. 798-9) ; le second est plus subtil, il se construit à partir de l'opposition nature/culture : voilà la nature de Rousseau et voilà ce que la société en fait. Raccord avec le *Deuxième discours*.

la *Nouvelle Héloïse*, du *Contrat*, etc. (p. 964), puis des *Confessions* ; pour lui, JJ est innocent d'autant qu'il est incompris, c'est un homme qui a dit des vérités sur la société et les gens de parti (p. 926) ; il ne cesse de souligner que le Français ne l'a ni lu, ni rencontré, et qu'il n'a donc pas les moyens de juger. Il demande l'indulgence pour un homme (JJ) que l'on peut comprendre sans pour autant l'absoudre, si on lui trouve des défauts.

Qui est le témoin et le « juge » (si difficile à trouver, p. 945) ? Le lecteur, sans doute (p. 733). Mais, en dernière instance, il existe un dernier personnage : le public littéraire, le public de cet espace public colonisé par les élites, le public qui doit être éduqué pour ne pas céder au « on dit », et juger par lui-même, fût-ce en un autre sens que les élites.

En somme, répétons-le : 2 personnages distincts au moins (le français et Rousseau) pour parler d'un troisième absent (JJ), et d'un autre plus absent encore : le public vivant (réel et potentiel).

Le motif ? Ce sont les accusations portées contre JJ. Elles font l'objet de listes (pp. 898, 917) ; le discours rationalise les arguments proférés à l'encontre de JJ, les répertorie, les examine, relève les charges, etc. (p. 663) : ce sont des propos sur les médecins, sur les gens de lettres, les rois, les grands, les riches, les femmes, les Anglais, etc. Il faut alors examiner comment ces extraits des œuvres ont servi aux « manœuvres » (p. 663), « machination » (p. 730) des « messieurs » (p. 696), des grands philosophes (p. 696), du « tripot des auteurs » (p. 983). Et comment ils ont contribué à présenter une « horreur publique » (p. 711) en invoquant, par exemple, sa solitude (pp. 676, 712, 725, 762, 787, 788, équivalente à celle de Timon d'Athènes), c'est le cas de Denis Diderot affirmant que le méchant seul est isolé (p. 789) ;

l'abandon de ses enfants (dans un libelle sans nom d'auteur, mais dont on sait qu'il est de Voltaire) ; sa maladie, la petite vérole (p. 689) ; etc.

ÉCRITURE ET ECRITURE-CRI

Pourquoi parler d'écriture-cri ? Parce qu'il faut se défendre contre le silence, les condamnations, les malveillances, la dérision publique (p. 682), la trahison des amis (p. 977). Le cri, ici, ce n'est pas un état d'âme, une émotion décrite, une plainte larmoyante. Il y a cri d'abord parce qu'un propos d'auteur ne fut pas entendu et qu'il doit crier pour ouvrir l'oreille de l'autre. On ne l'a pas lu et ne le lit pas, les écrits ne peuvent pas jouer leur rôle d'adresse et de « communication » à l'égard d'un public. Les *Dialogues* sont en quelque sorte sensés, selon cette logique, rattraper le coup : ils constituent un cri puisque la communication est brisée, la parole étouffée. Or, Rousseau veut aboutir à un écho réel de son œuvre, sortir du silence autour de lui, de la séparation entre son œuvre et le public, et donc aussi entre son œuvre et lui-même.

Rousseau veut retrouver à la fois la compréhension de l'autre, un public, et d'un autre qui peut lui retourner un écho véritable, non truqué, lié à la lecture de l'œuvre, à l'*entente* du propos. Cette compréhension est seule susceptible d'apporter la paix de l'âme, et de conduire hors du cri momentanément nécessaire. Au niveau de ces *Dialogues*, il y a bien (ou encore) de l'espoir (semble-t-il (p. 952), mais parfois il semble que non (p. 949)). L'espoir de retrouver l'amitié fraternelle des humains, par l'intermédiaire d'un public (p. 950) ; l'espoir d'une unification de soi (de Rousseau avec Jean-Jacques) qui permettrait de négliger le complot, d'obtenir des réponses de ceux qui finiraient par contourner ledit complot ; l'espoir enfin de redevenir un auteur entendu, un auteur « à qui le public rend l'honneur qui lui est dû » (p. 664).

Mais ce n'est pas tout. En universalisant sa démarche, Rousseau, simultanément, défend toute personne, tout auteur accusé injustement. Il se donne la figure d'un auteur qui, après les épreuves, devient le porteur de toutes les protestations contre l'injustice et l'absurdité, du moins dans les milieux littéraires, dans l'espace public des Lettres, concerné par les *Dialogues*.

Ainsi, c'est bien un écrit (p. 661), lancé au « public » - « à ceux entre les mains de qui tombera cet écrit » (page de titre) - qui nous est proposé. Il appelle une réaction à la hauteur de la véritable franchise d'un public indéterminé et non perverti, de telle sorte que ce public retrouve l'unité avec soi et l'auteur la franchise de soi.

Quel résultat en attendre ? Une parole apaisée d'un auteur qui ne sera plus un exilé, mais enfin unifié avec soi-même, dans l'écriture.