

Alicia Hostein

# Quand aimer c'est dire : langage et passion chez Jean-Jacques Rousseau

**Résumé:** Dès la Préface dialoguée de son roman épistolaire, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Rousseau nous présente le langage de ses deux amants en ces termes : « S'ensuit-il de là que leur langage soit fort énergique ? Point du tout ; il n'est qu'extraordinaire. »

S'il est entendu depuis Roland Barthes et ses célèbres *Fragments d'un Discours amoureux* (1977) que l'amour s'inscrit dans le langage selon une modalité tout aussi singulière que rigoureuse, il s'agira dès lors d'étudier de quelle façon langage et passion s'entremêlent chez Rousseau. Se dessine en effet, au sein de son œuvre, une dialectique tout à fait explicite : le langage est né de la passion qu'il constitue réciproquement. Pour le dire autrement, s'il a fallu la violence de la passion amoureuse pour engendrer le langage humain, le statut ontologique de cette même passion est toujours fonction de son expression.

Nous nous appuierons donc sur une lecture croisée de *l'Essai sur l'origine des langues* (1781) et de *La Nouvelle Héloïse* (1761) afin de dégager et d'expliciter les enjeux d'une telle dialectique, qui noue de manière indéfectible les jeux de la passion aux écueils – tout autant qu'à la richesse – de la langue, instituant par-là un véritable langage amoureux aux figures et aux codes bien déterminés.

**Mots clés:** Rousseau (1712–1778), Amour, Langage, Temporalité, Musique

La formule « quand aimer c'est dire » permet de mettre en lumière l'articulation de deux dimensions fondamentales dans le rapport entre passion et expression chez Jean-Jacques Rousseau. La dimension performative<sup>1</sup> que l'on pourrait attribuer à un tel énoncé doit s'appréhender du point de vue de sa complexité. Dans un premier temps, la conjonction temporelle « quand » témoigne tout autant d'une profération qui trouverait son origine dans la passion que de l'importance du déploiement de cette même profération dans le temps. Une des caractéristiques du langage amoureux est en effet la nécessité que rencontre celui-ci de s'éteindre et de se répéter pour faire sens et pour émouvoir. C'est de cette manière que

---

<sup>1</sup> Nous renvoyons à ce sujet à la manière dont Dominique Rabaté envisage l'énonciation lyrique comme une promesse : « Et peut-être, la diction lyrique liée à l'idée de geste lyrique aurait toujours quelque chose à voir avec la structure de la promesse qui conditionne toute prise de parole : promesse que les mots soient conformes à la réalité (intérieure comme extérieure) ; promesse que leur énonciation soit partageable. » (Rabaté 2013, 23).

s'éclaire la deuxième dimension, qui tient au rapport ontologique qui lie amour et expression. Ce lien se trouve admirablement illustré par l'histoire de Brantôme, rapportée par Rousseau au cinquième livre de l'*Émile* :

Brantôme dit que du temps de François premier une jeune personne ayant un amant babilard lui imposa un silence absolu et illimité qu'il garda si fidèlement deux ans entiers qu'on le crut devenu muet par maladie. Un jour en pleine assemblée, sa maîtresse, qui, dans ces temps où l'amour se faisait avec mystère n'était point connue pour telle, se vanta de le guérir sur le champ, et le fit avec ce seul mot : parlez. (1762, 745–746)

La passion doit se dire pour s'inscrire dans la temporalité de l'existence. Or, cette nécessité du dire renvoie à la manière dont Rousseau rend raison de la naissance du langage, qui serait intimement lié aux passions : il faut la puissance du sentiment amoureux pour voir l'émergence d'un langage articulé.

## 1 De la passion au langage

Lors des premières ébauches de son roman, non encore conçu comme tel, Rousseau cherchait un décor propre à accueillir ses personnages, et concluait son examen des lieux possibles de la façon suivante : « il me fallait cependant un lac<sup>2</sup> » (1782–1789, 431). Michel Butor, quant à lui, fait ce constat éloquent : « Revenir au bord du lac, c'est revenir à l'invention du langage » (Butor 2008, 45). Avant d'en venir au lac, Rousseau, dans son *Essai sur l'origine des langues*,<sup>3</sup> remonte aux « premiers temps », afin d'expliciter la naissance du langage : « Dans les premiers temps les hommes épars sur la face de la terre n'avaient de société que celle de la famille, de lois que celles de la nature, de langue que le geste et quelques sons inarticulés » (1781, 395). Il a donc fallu un principe de réunion pour solliciter le besoin d'expression, et Rousseau nous le présente en ces termes : « dans les lieux arides où l'on ne pouvait avoir de l'eau que par des puits, il fallut bien se réunir pour les creuser ou du moins s'accorder pour leur usage. Telle dut être l'origine des sociétés et des langues dans les pays chauds » (1781, 405). Et si la réunion des hommes devient le critère permettant le développement de leur langue, c'est du fait que de cette réunion peut naître le sentiment amoureux. Rousseau l'affirme par une formule célèbre : « Là fut enfin le vrai berceau des peuples, et du pur cristal des fontaines sortirent les premiers feux de l'amour » (1781, 406).

---

<sup>2</sup> Pour une étude de l'importance de l'eau chez Rousseau, voir Starobinski (1971 [1957], 301–316).

<sup>3</sup> Pour une étude de l'*Essai* et de ses complexités, voir Derrida (1967, 235–378) et Masuda (1988, 87–109).

Ce qui fait cependant la particularité de la théorie rousseauiste de l'origine des langues, est qu'elle en distingue deux types, à savoir les langues méridionales et les langues du nord. Leurs différences résident dans le type de passion qui les a dictées et cette distinction s'explique par l'inversion du rapport entre passion et besoin<sup>4</sup> : « Dans les climats méridionaux où la nature est prodigue les besoins naissent des passions, dans les pays froids où elle est avare les passions naissent des besoins, et les langues, tristes filles de la nécessité se sentent de leur dure origine » (1781, 407).

Mais pour comprendre plus précisément le rapport entre passion et besoin du point de vue de la distinction entre langues méridionales et langues du nord, il faut se tourner vers la description que Rousseau nous offre des passions des pays chauds. Ce sont, des « passions voluptueuses qui tiennent à l'amour et à la mollesse. La nature fait tant pour les habitants qu'ils n'ont presque rien à faire » (1781, 408).

Dans la formation des langues, le rapport entre les besoins et les passions se trouve prédominant. Du point de vue de l'expression et de son développement, il y aurait donc à la fois adéquation entre les besoins et le langage, et, surtout, une forme de supériorité des langues méridionales qui seraient à même d'exprimer des passions qui parviennent plus difficilement à se faire ressentir dans les pays du nord. C'est donc le sentiment qui dicte la langue, comme on peut le voir au chapitre XII de l'*Essai* : « avec les premières voix se formèrent les premières articulations ou les premiers sons, selon le genre de la passion qui dictait les uns ou les autres » (1781, 410). Ce chapitre, intitulé « origine de la musique », décrit une origine commune de la langue, du chant et de la poésie :

Autour des fontaines dont j'ai parlé les premiers discours furent les premières chansons ; les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents firent naître la poésie et la musique avec la langue, ou plutôt tout cela n'était que la même langue pour ces heureux climats et ces heureux temps où les seuls besoins pressants qui demandaient le concours d'autrui étaient ceux que le cœur faisait naître. (1781, 410)

Plus que d'une origine commune, Rousseau parle d'une même langue pour la poésie, la musique et le langage usuel. La distinction entre langues méridionales et langues du nord tire donc ici toute son importance des conditions d'émergence des passions. Pour rendre raison du rapport tendu entre passions et besoins, rapport qui implique la distinction entre langues méridionales et langues du nord,

---

<sup>4</sup> « [...] d'un côté Rousseau veut dire que les deux termes de cette opposition s'excluent mutuellement, mais de l'autre, il doit reconnaître que les besoins aussi bien que les passions participent, bien que d'une manière différente, à la formation des langues et des sociétés dans les deux régions. » (Masuda 1988, 96).

on peut se tourner vers un autre rapport, que Rousseau qualifie de « fausse analogie », et qui met en jeu les couleurs et les sons.

## 2 Du langage des passions au langage musical

Nous avons vu que les premières langues étaient les filles du plaisir et non du besoin car les seuls besoins rencontrés dans les pays chauds sont ceux que le cœur fait naître. L'entremêlement du chant, de la poésie et de la langue, nous montre la richesse que Rousseau attribue aux langues méridionales. C'est cette même richesse qui se retrouve dans la musique, et qui permet de justifier la supériorité des sons sur la couleur.

Cette supériorité se manifeste d'abord du point de vue de la représentation : « C'est un des grands avantages du musicien de pouvoir peindre les choses qu'on ne saurait entendre, tandis qu'il est impossible au peintre de représenter celles qu'on ne saurait voir [...] » (1781, 421). La spécificité de la musique serait liée à sa détermination même, en tant qu'art « qui n'agit que par le mouvement » (1781, 421). C'est par la notion de mouvement que s'éclaire le plus aisément le lien entre passion et musique. En effet, ce qui permet à la musique d'émouvoir et d'attendrir tient au fait que l'art du musicien « consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur » (1781, 422). Ainsi, la musique n'est pas cantonnée à la simple imitation. Il ne s'agit donc pas de représenter directement les choses, mais d'exciter « dans l'âme les mêmes mouvements qu'on éprouve en les voyant » (1781, 422). Ce phénomène est identique à celui que Rousseau introduit, dans la préface dialoguée de *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, par le biais de la distinction entre une lettre d'amour écrite par un auteur qui pense à la gloire et une lettre que l'amour aurait réellement dictée :

Lisez une lettre d'amour faite par un Auteur dans son cabinet, par un bel esprit qui veut briller. Pour peu qu'il ait de feu dans la tête, sa lettre va, comme on dit, brûler le papier ; la chaleur n'ira pas plus loin. [...] Au contraire, une lettre que l'amour a réellement dictée ; une lettre d'un Amant vraiment passionné, sera lâche, diffuse, toute en longueurs, en désordre, en répétitions. [...] [O]n se sent ému sans savoir pourquoi. Si la force du sentiment ne nous frappe pas, sa vérité nous touche, et c'est ainsi que le cœur sait parler au cœur. (1761, 15)

On voit ici que c'est le sentiment qui permet de distinguer les deux types de lettres. Ainsi, alors que la peinture ne peut représenter que ce que l'on est en mesure de voir, la musique quant à elle, excite en nous le même attendrissement, la même émotion que ceux que l'on pourrait ressentir à la lecture d'une lettre écrite par un amant passionné. On doit cependant noter une seconde distinction,

qui tient au fait que nous sommes émus par la lettre dictée par l'amour, mais « sans savoir pourquoi ». La cause est difficile à identifier du fait que les caractéristiques de ce même type de lettre tiennent à son désordre, ses répétitions et ses longueurs. Il convient donc d'étudier plus avant les rapports entretenus par le langage amoureux et la musique.

Le lien est d'abord établi par Rousseau, dans la même préface, où il compare le recueil de lettres à une romance : « C'est une longue romance dont les couplets pris à part n'ont rien qui touche, mais dont la suite produit à la fin son effet » (1761, 18). Comme le remarque Camille Guyon-Lecoq : « Rousseau souligne lui-même la parenté qu'entretiennent style sensible et formes musicales [...] » (2012, 131). Le choix d'un terme musical pour désigner le roman épistolaire doit ainsi nous conduire à étudier les spécificités d'un langage qui emprunterait sa forme à la musique.<sup>5</sup>

### 3 Du langage musical à l'écriture épistolaire

La romance musicale est décrite dans un article du *Dictionnaire de Musique*. Elle y est présentée en ces termes :

Air sur lequel on chante un petit Poème du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse et souvent tragique. Comme la *Romance* doit être écrite d'un style simple, touchant, et d'un goût un peu antique, l'Air doit répondre au caractère des paroles ; point d'ornements, rien de maniére, une mélodie douce, naturelle, champêtre, et qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la manière de la Chanter. Il n'est pas nécessaire que le chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, et qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une *Romance* bien faite, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord ; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédents, l'intérêt augmente insensiblement, et quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. (1767, 1028)

On remarque de nombreuses similitudes entre la romance musicale et la romance épistolaire. Mais tout d'abord, la première chose à noter, dans cet extrait, est la définition de la romance comme un air sur lequel on chanterait « un petit Poème du même nom ». On retrouve ici l'entremêlement de la langue, de la musique et de la poésie que Rousseau décrit dans *l'Essai sur l'origine des langues*. Surtout, ce qui frappe est le surgissement de l'émotion, de l'attendrissement, à

---

<sup>5</sup> Il convient de prendre en compte ici la mise en garde de François Jacob : « si l'intertextualité permet la rencontre de deux textes déterminés [...] elle n'autorise guère un échange de type "transesthétique". » (2002, 462).

partir d'une structure décrite de manière péjorative. Dans le *Dictionnaire*, on voit que la romance n'a rien de saillant, caractéristique commune au roman, qui ne contiendrait « rien de saillant, rien de remarquable, [...] on n'admire rien, l'on est frappé de rien » (1761, 15). On pourrait presque redouter une forme d'ennui. En effet, la lettre dictée par l'amour « sera lâche, diffuse, toute en longueurs, en désordre, en répétitions ». Le cœur de l'amoureux, « plein d'un sentiment qui déborde, redit toujours la même chose et n'a jamais achevé de dire ; comme une source vive qui coule sans cesse et ne s'épuise jamais » (1761, 15). Dans la théorie musicale de Rousseau – la romance étant avant tout un air – on trouve la description suivante des paroles de ce même air : « [...] quoi qu'assez courtes pour l'ordinaire, elles se coupent, se répètent, se transposent au gré du Compositeur : elles ne font pas une narration qui passe [...] » (1767, 640). Le point de comparaison le plus important entre les deux textes réside cependant dans un même phénomène de rupture. En dépit du désordre, avec les lettres du roman épistolaire « on se sent l'âme attendrie ; on se sent ému sans savoir pourquoi ». Avec la romance, « quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet ». Ainsi, l'attendrissement et l'émotion jailliraient d'éléments non remarquables, mais qui agissent par leur répétition, leur suite ; c'est l'enchaînement qui engendre l'attachement. Si, dans le roman-romance, « les couplets pris à part n'ont rien qui touche », « la suite produit à la fin son effet », la romance musicale, quant à elle, « n'affecte pas d'abord ; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédents, l'intérêt augmente insensiblement ». Donc, bien que la cause de l'émotion ne soit pas directement identifiable, il semble qu'elle se confonde avec une certaine action dans le temps, avec une accumulation qui permet, progressivement, d'attendrir l'âme. C'est ce qui se trouve confirmé par la description des paroles des airs : « C'est par ces répétitions bien entendues, c'est par ces coups redoublés qu'une expression qui d'abord n'a pu vous émouvoir, vous ébranle enfin, vous agite, vous transporte hors de vous [...] » (1767, 640).<sup>6</sup> On trouve ici un lien entre l'action du sentiment et un déplacement du moi. Le transport amoureux prend alors tout son sens, puisque l'idée de déplacement qu'il contient implique l'inscription temporelle de laquelle il procède. On voit de cette manière qu'une « romance bien faite » et qu'une lettre dictée par l'amour produisent les mêmes effets par leur déploiement dans le temps. Le sentiment engendré n'est en rien lié à une quelconque représentation, mais bien à certains mouvements dans l'âme. Il s'agit dès lors de tenter d'appréhender l'importance de la dimension temporelle dans la formation et dans l'expression du sentiment.

---

<sup>6</sup> « Ces coups redoublés, on les entend dans la phrase de *La Nouvelle Héloïse*, qui offre de nombreux exemples de termes répétés. » (Roulin 2010, 272).

## 4 Le temps du transport

Nous l'avons vu, si la musique est un art qui agit par le mouvement, son déploiement est nécessairement temporel. Il en va de même pour la passion amoureuse des deux amants du roman épistolaire de Rousseau. Ce qu'offre en effet le roman, c'est la possibilité de mettre en regard le temps de l'amour et le temps de son expression, du fait même que l'expression entretient avec le sentiment un rapport ontologique étroit : l'expression manifeste ce qui la précède du point de vue de l'être, tout en le constituant.

Les différentes figures qui sont apparues comme caractéristiques du langage amoureux impliquent un attachement et un attendrissement progressif. On rejoint ici le réquisit de la romance, « dont les couplets pris à part n'ont rien qui touche, mais dont la suite produit à la fin son effet. » (1761, 18). Et avant cette détermination en tant que romance, on trouve, dans le même texte, la description suivante :

Mes jeunes gens sont aimables ; mais pour les aimer à trente ans, il faut les avoir connus à vingt. Il faut avoir vécu longtemps avec eux pour s'y plaire [...]. Leurs lettres n'intéressent pas tout d'un coup ; mais peu à peu elles attachent : on ne peut ni les prendre ni les quitter. La grâce et la facilité n'y sont pas, ni la raison, ni l'esprit, ni l'éloquence ; le sentiment y est, il se communique au cœur par degrés, et lui seul à la fin supplée à tout. (1761, 18)

Le temps dont il est question ici positionne Rousseau contre la théorie du coup de foudre. L'inscription temporelle de la passion répond à celle de la musique, à savoir que l'émotion surgit par des répétitions et des longueurs. Cette conception se répercute dans la forme même du roman. On peut en prendre pour exemple les trois premières lettres, dans lesquelles Saint-Preux déclare sa flamme à Julie. Dans la première, on trouve l'inquiétude liée à un aveu<sup>7</sup> dont le jeune homme ne sait quel effet il va produire : « Il faut vous fuir Mademoiselle, je le sens bien : j'aurais dû beaucoup moins attendre, ou plutôt il fallait ne vous voir jamais. Mais que faire aujourd'hui ? Comment m'y prendre ? » (1761, 31).

Dès la seconde, on voit apparaître le désordre et la confusion. La réitération même de l'écriture, avant d'avoir reçu une réponse, en témoigne :

Que je me suis abusé, Mademoiselle, dans ma première Lettre ! Au lieu de soulager mes maux, je n'ai fait que les augmenter en m'exposant à votre disgrâce, et je sens que le pire de tout est de vous déplaire. Votre silence, votre air froid et réservé ne m'annoncent que trop mon malheur. (1761, 34–35)

---

<sup>7</sup> « *La Nouvelle Héloïse* s'ouvre de la manière la plus vive, la plus abrupte et la plus frappante qui soit, sur une voix anonyme, sous le signe de l'urgence et de la perplexité. » (Hochart 2012, 53).

Enfin, la troisième lettre présente le désarroi du jeune homme face à l'absence de réponse : « Ne vous impatientez pas, Mademoiselle ; voici la dernière importunité que vous recevrez de moi. » (1761, 34–35).

Ce qui nous intéresse ici est d'observer la nécessité de répéter un aveu qui se fait de plus en plus douloureux mais en même temps de plus en plus indispensable. Cette appréhension de l'écriture amoureuse comme une nécessité, où la lettre devient le lieu de dépôt d'un sentiment qui déborde, rejoint tout à fait les descriptions de la seconde préface et de l'*Essai sur l'origine des langues*. Ce qu'on lit dans ces trois débuts de lettre n'est pas tant affaire de contenu qu'affaire de forme. L'amant se trouve face à un conflit qui met en jeu les règles classiques de la communication d'une part, et ce que ses sentiments lui dictent d'autre part. Le sentiment amoureux contient, en son sein, l'inquiétude qu'il fait naître et le débordement qui le caractérise. Ces deux éléments conduisent à l'expression, par le biais d'une forme de reconquête de soi.

L'idée d'un débordement associé à l'amour se retrouve de manière encore plus nette dans la quatrième partie de l'ouvrage. Saint-Preux écrit à son ami Édouard : « Je me lève au milieu de la nuit pour vous écrire. Je ne saurais trouver un moment de repos. Mon cœur agité, transporté, ne peut se contenir au dedans de moi ; il a besoin de s'épancher. » (1761, 418).

Cette nécessité de l'épanchement est justement recueillie par l'écriture. Sans enlever quoi que ce soit à l'inquiétude ou à l'agitation du jeune homme, l'expression devient ici le moyen de prendre acte d'un état qu'il faut avant tout partager.

L'amour se conçoit donc comme un transport, qui nous fait sortir de nous pour mieux nous y ramener, dès lors que l'expression permet la réunification d'un moi en apparence détaché de lui-même. Ce mouvement dialectique est à rapprocher de la lecture. Nous l'avions vu, à un premier niveau, par rapport à l'effet produit par une lettre dictée par l'amour, et nous le retrouvons désormais par le biais d'une singulière mise en abîme opérée par Rousseau.

## 5 Quand aimer c'est lire

L'évocation de la lecture<sup>8</sup> du point de vue du roman épistolaire de Rousseau nous fait en premier lieu songer à la scène de lecture comme *topos* de la littérature amoureuse. Dans *La Nouvelle Héloïse*, ce *topos* est en réalité une réécriture de la

---

<sup>8</sup> « Lire, sera donc repérer ou établir des réseaux, travailler le texte au moins autant qu'on se laissera travailler par lui [...] » (Seité 2002, 365). Au sujet de la lecture chez Rousseau, voir Gano-chaud (1999, 3–18) et Bocquentin (1999, 329–349).

scène que l'on trouvait dans la correspondance médiévale entre Héloïse et Abélard. Son importance n'est pas de premier plan, sachant que cette scène prend place, dans les deux œuvres, au sein du contexte particulier de la relation entre précepteur et élève, ce qui déplace la scène de lecture du côté de la scène d'étude, cette dernière devenant le moyen de peindre la naissance de sentiments amoureux qui perturbent ladite étude. Il est cependant important de relever que Rousseau fait intervenir la lecture par un autre biais, à savoir la question de la manière de bien juger un livre. Cette méthode apparaît trois fois au sein du roman épistolaire.

La première se trouve dans la seconde préface de l'ouvrage. Rousseau fait alors référence à la règle de Julie : « Mais Julie s'était fait une règle pour juger des livres : si vous la trouvez bonne, servez-vous en pour juger celui-ci. » (1761, 23). La seconde occurrence est donc la lettre dans laquelle Julie énonce cette méthode, dans la deuxième partie de l'ouvrage : « Je n'ai point, pour moi d'autre manière de juger de mes Lectures que de sonder les dispositions où elles laissent mon âme, et j'imagine à peine quelle sorte de bonté peut avoir un livre qui ne porte point ses lecteurs au bien. » (1761, 261). Et à cette description présentée par Julie, Rousseau ajoute une note : « Si le lecteur approuve cette règle, et qu'il s'en serve pour juger ce recueil, l'éditeur n'appellera pas de son jugement. » (1761, 261).

Rousseau renvoie donc, par deux fois, le lecteur à la méthode de lecture qui est celle de son héroïne. L'accent y est mis sur les dispositions dans lesquelles une lecture laisserait l'âme. L'attendrissement provoqué par l'authenticité d'un sentiment qui jaillit de son expression est le même que celui qui établit le critère discriminant entre bonnes et mauvaises lectures. Si Rousseau invite son interlocuteur à appliquer la règle de lecture de Julie pour juger de son ouvrage, c'est bien parce que l'on se situe dans un registre passionnel, où « le cœur sait parler au cœur » (1761, 15). Or, bien que l'on trouve trois mentions de la méthode de lecture dans l'ouvrage, il convient de bien distinguer les positions : d'un côté, Rousseau qui se place en éditeur des lettres, et de l'autre, Julie qui se positionne vis-à-vis de ses lectures personnelles. Rousseau enjoint en effet à suivre une méthode qui s'applique à la lecture d'un livre qu'il a lui-même écrit. Et avant d'entrer plus avant dans le détail de cette position singulière, il convient de déterminer le troisième type de lecteur présent dans le roman, à savoir les personnages face aux lettres qu'ils reçoivent, en particulier les deux amants. Il faut bien insister sur le fait que ce qui s'exprime au travers de leurs lettres n'est jamais un soi qui contemple sa propre image au travail. Bien au contraire, c'est toujours le cœur qui ordonne l'expression, interdisant par là toute projection narcissique du fait même que ce moi qui s'exprime n'est déjà plus, car c'est celui ou celle à qui je m'adresse qui a pris sa place. On ne peut donc pas,

comme a pu le faire la critique,<sup>9</sup> voir dans l'écriture des deux amants la volonté de faire œuvre et d'admirer un soi devenant écrivain. La lecture est en effet un problème à part dans l'exégèse de *La Nouvelle Héloïse*.

Nous avons tenté de montrer les liens entre les mouvements de l'âme et l'expression, et il s'agit désormais d'observer le phénomène inverse : la lecture laisserait l'âme dans certaines dispositions ; l'âme de Julie face à ses lectures, et l'âme du lecteur face au roman épistolaire de Rousseau. Puisque la méthode de Julie doit servir de méthode au lecteur de *La Nouvelle Héloïse*, c'est sur celle-ci qu'il convient de s'arrêter. La première préface de l'ouvrage exclut plusieurs lecteurs potentiels : « Ce livre n'est point fait pour circuler dans le monde et convient à très peu de lecteurs. » (1761, 5). Dans ce petit nombre de lecteurs, on ne trouvera ni gens de goût, ni gens sévères, ni dévots, ni libertins, ni philosophes, ni femmes galantes, ni honnêtes femmes. Surtout, la préface commence par cette phrase célèbre : « Il faut des spectacles dans les grandes villes et des romans aux peuples corrompus. » (1761, 5).

Cette déclaration coïncide avec les exigences du système rousseauiste, du point de vue de la volonté de réforme qu'il met en œuvre. On sait que l'écriture romanesque a coïncidé, pour Rousseau, avec la naissance de son amour pour Sophie d'Houdetot, invitant certains à reléguer l'ouvrage au rang de rêverie sentimentale. Pourtant la création ne saurait jamais se réduire à une projection narcissique, puisque la création est cela même qui efface l'individuel et le singulier. C'est de cette manière que peuvent se dessiner plus nettement les liens entre passion et expression. Si le langage amoureux peut se trouver décrit du point de vue de ses répétitions, de ses longueurs et de son désordre, il ne s'agit là que de sa forme. Or c'est par sa forme qu'il accède à l'universalité et à la difficulté qu'il affronte, à savoir l'expression de l'extrême singulier, le sentiment amoureux, par le biais du langage qui est le symbole par excellence de l'universel. Roland Barthes parlait de gâchis :

Vouloir écrire l'amour, c'est affronter le *gâchis* du langage : cette région d'affolement où le langage est à la fois *trop* et *trop peu*, excessif (par l'expansion illimitée du *moi*, par la submersion émotionnelle) et pauvre (par les codes sur quoi l'amour le rabat et l'aplatit). (1977, 115–116)

C'est donc la forme qui touche, forme qui permet une inscription temporelle particulière, qui agit en martelant et, par là-même, en attendrissant. Le rapport de la

---

<sup>9</sup> Voir Baucher (2012, 149–169). « La leçon de Dante appliquée au texte de Rousseau permet peut-être de comprendre que l'écriture des lettres, cherchant à donner une voix à l'ineffable du désir, vise en fait moins directement l'être aimé, que l'explicitation de l'amour pour elle-même et l'assouvissement d'un désir littéraire des scripteurs dont le but inavouable est de faire œuvre de romancier. » (Baucher 2012, 166).

singularité de la passion amoureuse à l'universalité du langage ne peut alors être résolu que dans la reconnaissance d'une conquête de l'identité par l'expression. En effet, ce que la passion amoureuse interroge, ce sont les conditions de possibilité de la fidélité à soi-même d'un sujet, qui ne peut renier une passion qu'il constitue et qui le constitue, notamment par le langage. Si la conscience intérieure est bien une instance de vérité, on ne peut la congédier sans risquer d'atteindre à l'identité comme à l'unité du sujet : « Une ontologie du langage soutient donc l'apologie de la conscience comme cette voix qui me *rappelle*. » (Rueff 2014, 108). Or, cette conscience intérieure ne saurait être détachée du sentiment qui l'habite, et qui conditionne le langage par lequel elle s'exprime.

## 6 Conclusion

En conclusion, nous reprendrons les mots de Rousseau : « il fallut toute la vivacité des passions agréables pour commencer à faire parler les habitants » (1781, 407), mais nous y ajouterons que l'expression amoureuse ne saurait être conçue en dehors de son ancrage temporel, qui est avant tout langagier. Un débordement caractérise ce phénomène de transport hors de soi et qui est adéquat tout autant à la musique qu'à l'amour. Saint-Preux l'exprimait en ces termes, prenant l'image de la vague pour représenter son amour : « Mais sur la mer tranquille en apparence, on se sent élevé, porté doucement et loin par un flot lent et presque insensible ; on croit ne pas sortir de la place, et l'on arrive au bout du monde. » (1761, 676). Ce mouvement qui se fait sans qu'on s'en aperçoive nécessite l'expression pour devenir conscient, et l'écriture pour perdurer dans le temps et dire à l'autre son absence physique comme sa présence intérieure en nous. Pour le dire autrement, nous citerons une dernière fois Roland Barthes : « savoir que l'écriture ne compense rien, ne sublime rien, qu'elle est précisément *là où tu n'es pas* – c'est le commencement de l'écriture. » (1977, 166).

## Bibliographie

- Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Seuil, 1977.
- Baucher, Bérengère. « Rousseau et l'ombre de Dante ». *Rousseau et le roman*. Coralie Bournonville et Colas Duflo (dir.). Paris : Classiques Garnier, 2012. 149–169.
- Bocquentin, Françoise. « Comment lire J.-J. Rousseau selon J.-J. Rousseau ? ». *Jean-Jacques Rousseau et la lecture. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 369 (1999) : 329–349.
- Butor, Michel. *Genève dans son changement*. Genève : Notari, 2008.
- Derrida, Jacques. « Genèse et structure de l'*Essai sur l'origine des langues* ». *De la grammatologie*. Paris : Minuit, 1967. 235–378.

- Ganochaud, Colette. « La lecture, sa valeur, son intérêt chez Rousseau ». *Jean-Jacques Rousseau et la lecture. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 369 (1999) : 3–18.
- Guyon-Lecoq, Camille. « *La Nouvelle Héloïse* et l'opéra français ». *Rousseau et le roman*. Coralie Bournonville et Colas Duflo (dir.). Paris : Classiques Garnier, 2012. 123–145.
- Hochart, Patrick. « Fatal aveu ». *La question sexuelle. Interrogations de la sexualité dans l'œuvre et la pensée de Rousseau*. Jean-Luc Guichet (dir.). Paris : Classiques Garnier, 2012. 53–74.
- Hochart, Patrick. « L'ordre de la passion ». *Penser l'homme. Treize études sur Jean-Jacques Rousseau*. Claude Habib et Pierre Manent (dir.). Paris : Classiques Garnier, 2013. 13–24.
- Jacob, François. « L'intertexte musical dans *La Nouvelle Héloïse* ». *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, t. XLIV (2002). Genève : Droz. 461–480.
- Masuda, Makoto. « La diversité originelle des langues et des sociétés dans *l'Essai sur l'origine des langues* ». *Études Jean-Jacques Rousseau*, n° 2 (1988) : 87–109.
- Rabaté, Dominique. *Gestes lyriques*. Paris : José Corti, 2013.
- Roulin, Jean-Marie. « De Tinian à Clarens, les enjeux du retour de Saint-Preux ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, n 2 vol. 110 (2010) : 259–274.
- Rousseau, Jean-Jacques. *La Nouvelle Héloïse* [1761]. *Oeuvres complètes*, t. II. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1964.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Emile* [1762]. *Oeuvres complètes*, t. IV. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1969.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Musique* [1767]. *Oeuvres complètes*, t. V. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1995.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues* [1781]. *Oeuvres complètes*, t. V. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1995.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions* [1782–1789]. *Oeuvres complètes*, t. I. Paris : Gallimard, coll. La Pléiade, 1959.
- Rueff, Martin. « Dire la vérité dans la correspondance avec Deschamps ». *Jean-Jacques Rousseau et l'exigence d'authenticité – une question pour notre temps*. Jean-François Perrin et Yves Citton (dir.). Paris : Classiques Garnier, 2014. 55–108.
- Rueff, Martin. *À coups redoublés. Anthropologie des passions et doctrine de l'expression chez Jean-Jacques Rousseau*. Mimésis, 2018.
- Seité, Yannick. « La lecture selon Rousseau ». *Du livre au lire. La Nouvelle Héloïse, roman des Lumières*, chap. IV. 1. Paris : Honoré Champion, 2002. 351–372.
- Starobinski, Jean. « La transparence du cristal ». *La transparence et l'obstacle*, chap. X [1957]. Paris : Gallimard, coll. Tel, 1971. 301–316.

**Alicia Hostein** studied for her doctorate at both the University of Geneva (Department for Modern French Language and Literature) and the University of Paris-Sorbonne (Philosophy Department). Her Ph.D. thesis was submitted in November 2017 under the title “Rousseau et la connaissance de l'amour. Une interprétation philosophique de *Julie ou la Nouvelle Héloïse*”. In it, she proposes a new reading of the entire *Nouvelle Héloïse*, carefully analysing the text in order to identify the constituents of a *rousseauiste* erotics, which is based on the predominance of temporal and linguistic questions as well as on the crucial concepts of identity and subjectivation which pervade the work of the philosopher from Geneva.