



**HAL**  
open science

# La philosophie politique au risque du romanesque : fictions politiques et politique fiction chez Rousseau

Colas Duflo, Ariane Revel

## ► To cite this version:

Colas Duflo, Ariane Revel. La philosophie politique au risque du romanesque : fictions politiques et politique fiction chez Rousseau. Sens public, 2019, <http://sens-public.org/articles/1427/>. hal-03875450

**HAL Id: hal-03875450**

**<https://hal.science/hal-03875450v1>**

Submitted on 28 Nov 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License



La philosophie politique au risque du  
romanesque : fictions politiques et  
politique fiction chez Rousseau

Colas Duflo, Ariane Revel

Publié le 30-09-2019



Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA  
4.0)

## Résumé

Pourquoi raconter des histoires pour philosopher ? Cet article s'intéresse à certains usages de la fiction narrative dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau, et en particulier au rôle joué par la fiction dans sa philosophie politique. En revenant sur les modalités de l'insertion de la fiction dans des textes argumentatifs, on s'attache à montrer les bénéfices de son usage : elle donne un caractère sensible à l'argumentation et touche l'imagination du lecteur pour mieux le convaincre. Dans le cas du savoir politique, la fiction opère une médiation entre les principes et l'expérience : en faisant voir des types et en promouvant des valeurs, elle fournit une grille d'interprétation du réel. Elle repose cependant sur l'adhésion des lecteurs, qui constituent à travers l'expérience de la lecture une communauté sensible : sans cette condition, la fiction échoue à faire connaître, et c'est là sa fragilité.

## Abstract

Why philosophize by telling stories? This paper focuses on some uses of narrative fiction in Jean-Jacques Rousseau's works, and more specifically on its function in his political philosophy. By studying how fictions are inserted in argumentative writings, we attempt to show the benefits of using it: it makes the argument more tangible and affects the reader's imagination to better convince him. In the case of political knowledge, fiction serves as a mediation between principles and experience. By showing political types and by promoting values, it provides a grid for interpreting reality. However, its effect is based on the commitment of readers, who, through the reading experience, constitute a sensitive community. Without this requirement, fiction fails to provide access to knowledge: that is its fragility.

**Mot-clés** : Rousseau (Jean-Jacques), fiction, politique, imagination, communauté

**Keywords**: Rousseau (Jean-Jacques), fiction, politics, imagination, community

## Table des matières

Une philosophie narrative par fiction . . . . .	5
Entrer dans la fiction . . . . .	6
Introduction à la philosophie politique narrative fictionnelle . . . .	13
Passage par la fiction et communauté sensible . . . . .	17
Bibliographie . . . . .	19

# La philosophie politique au risque du romanesque : fictions politiques et politique fiction chez Rousseau

Colas Duflo

Ariane Revel

Qu'il s'agisse du premier ou du second *Discours*, de l'*Émile*, de *La Nouvelle Héloïse*, de l'*Essai sur l'origine des langues...*, une des caractéristiques les plus singulières de la manière de Rousseau est qu'il philosophe en racontant des histoires. Si on écarte toute considération de genre, la majeure partie de l'œuvre (et peut-être sa partie majeure) ressort de ce qu'on peut appeler « philosophie narrative » – et même « philosophie narrative fictionnelle<sup>1</sup> ». On sait qu'une partie de la tradition philosophique classique argumente volontiers par fictions<sup>2</sup> ; elle multiplie les hypothèses, les expériences fictives, les constructions imaginaires, et ce quel que soit le champ abordé, puisque ces démarches caractérisent aussi bien *Le Monde* de Descartes<sup>3</sup> que les théoriciens du droit naturel. Chez Rousseau cependant, il s'agit non seulement fréquemment d'une philosophie par fictions, mais encore d'une philosophie qui se déploie en récit.

---

1. Nous avons développé ailleurs la notion de « philosophie narrative ». La « philosophie politique narrative fictionnelle » est l'objet de notre travail en cours. Nous avons proposé un tableau des états et modalités de la philosophie politique dans différents articles à paraître (voir notamment « La critique utopique du luxe au risque du romanesque » in Élise Pavy (dir.), *Contre le luxe*, Paris, Classiques Garnier, 2019).

2. Voir notamment Binoche et Dumouchel (éd.) (2013), Salaün (2013). On pourra également consulter, sur Rousseau et la fiction, Dumouchel (2017), Citton (1994) et Farrugia (2012).

3. « Permettez donc pour un peu de temps à votre pensée de sortir hors de ce Monde pour en venir voir un autre tout nouveau que je ferai naître en sa présence dans les espaces imaginaires » (Descartes 1963, chap. VI, AT XI 31, p. 343).

Sans prétendre bien évidemment traiter de toute l'œuvre de Rousseau, ni même épuiser la pluralité des usages que ce dernier fait des fictions narratives, on voudrait ici s'intéresser à certains effets que ces histoires racontées produisent au sein d'écrits qui ont pour but de produire une connaissance. On reviendra ainsi sur les enjeux et les modalités de la fiction narrative chez Rousseau, et sur la singularité de sa pratique dans le contexte plus général d'un abondant usage des fictions philosophiques depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, avant de proposer quelques pistes pour comprendre certains des usages qu'il en fait pour la philosophie politique. La fiction permet de déployer les principes à travers des images et ainsi de les rendre sensibles au lecteur ; elle permet d'éprouver leur validité en montrant l'application. Le récit constitue également un moyen d'interpréter l'expérience historique concrète et d'y reconnaître des modèles : la fiction apparaît alors comme une médiation entre les concepts et les faits qui joue un rôle indispensable dans cette connaissance du singulier qu'implique nécessairement la philosophie politique. Mais parce que le récit est dans le même temps porteur d'effets sceptiques, cette méthode repose sur l'adhésion des lecteurs, qui acceptent d'entrer dans la communauté sensible qu'elle constitue : elle nous invite à reconsidérer le rôle joué par cette communauté dans l'édifice de la philosophie politique de Rousseau.

## Une philosophie narrative par fiction

L'utopie classique, à partir de l'exemple fondateur de Thomas More, avait promu une forme de ce qu'on peut appeler une philosophie politique descriptive par fiction : à une question philosophique (une société sans propriété privée est-elle possible ? Est-elle même pensable ?) succédait non un discours, mais une description qui donne littéralement à voir une réponse dans la présentation d'une société imaginaire. Rousseau pour sa part propose, en des moments cruciaux de son argumentation, non seulement des fictions descriptives, mais des fictions narratives : raconter, suivre une histoire, un parcours, un développement dans le temps, et faire de ce récit même un outil pour penser. La narration devient, par ses moyens propres, argumentation.

Cette manière de philosopher par fictions est d'autant plus intéressante, du point de vue du discours de vérité qui est produit, que leur statut évolue au cours de la narration : dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité*, l'expérience de pensée laisse une place croissante au récit ; dans l'*Émile*, elle devient

roman. Dans *La Nouvelle Héloïse*, c'est depuis l'entreprise romanesque elle-même que s'élabore une politique. Ces rapports dynamiques entre narration et argumentation philosophiques méritent d'être interrogés, et notamment quand le philosophe traite de questions politiques : si l'on s'intéresse en effet aux modèles romanesques de Rousseau, le *Télémaque*, les *Lettres persanes*, le *Cleveland*, on s'aperçoit que la leçon politique est rarement univoque et que la fiction narrative par elle-même, autant qu'elle donne à penser, introduit des effets de brouillage du sens qui forcent le lecteur à une attitude critique. La diégèse produit des effets sceptiques.

Pourquoi raconter des histoires pour penser ? Selon quels modèles ? Et avec quels effets ? Ces questions prennent une portée spécifique quand la fiction comporte une dimension politique dans la mesure où la tension entre la description d'un modèle et le récit d'une histoire, centrale dans l'établissement d'un savoir politique qui doit allier la connaissance des principes et la prise en compte de la singularité de toute institution politique historique, prend dans les récits fictionnels une résonance particulière.

On s'interrogera donc ici sur les différents aspects de la philosophie politique narrative de Rousseau. L'œuvre de Rousseau ne ressort bien sûr pas uniquement de la philosophie narrative fictionnelle, puisqu'il utilise aussi toutes sortes de manières plus attendues de philosopher, mais il y a là un des éléments les plus spécifiques de sa manière d'élaborer et d'exposer ses concepts – et pas seulement, comme on le verra, dans le champ strictement politique. Comprendre la manière rousseauiste, ce doit dès lors être aussi la décrire sous cet aspect, se demander quels effets cela produit, quels sont les bénéfices attendus du choix de cette formule et, éventuellement, quels sont ses inconvénients et ses limites. Pour ce faire, et avant d'en arriver à l'examen plus particulier des usages de fictions dans la philosophie politique de Rousseau, nous examinerons tout d'abord quelques-unes des « déclarations de fiction » de Rousseau, qui nous permettent de comprendre les manières spécifiques de Rousseau d'utiliser cette dernière comme moyen de philosopher.

## **Entrer dans la fiction**

Il est remarquable de voir à quel point, indépendamment de toute question générique, la *manière* singulière de philosopher de Rousseau fait intervenir l'élaboration de fictions narratives impliquant la construction de personnages

qui, à la manière de ceux du romancier, font exister la fiction en l’incarnant dans des figures singulières. Cette galerie de figures commence très tôt dans l’œuvre, depuis le surgissement de Fabricius dans le *Discours sur les sciences et les arts*, et se poursuit jusqu’aux deux protagonistes des *Dialogues*, en passant par le Vicaire. On se limitera ici à l’*Émile* et au *Discours sur l’origine de l’inégalité* pour souligner quelques traits typiques de cette démarche qui consiste à philosopher en construisant des fictions narratives.

Toute fiction suppose un certain nombre de « marqueurs de fiction », sortes de sas d’entrée qui signalent la construction d’un monde que le lecteur doit accepter comme tel et qui, éventuellement, justifient cette démarche. Ces déclarations d’entrée dans la fiction ont aussi une fonction herméneutique, elles donnent au lecteur des règles de lecture et un mode d’emploi du texte, qui est aussi, comme on l’a souvent dit depuis Coleridge<sup>4</sup>, une forme de contrat par lequel le lecteur s’engage à adopter, le temps de sa lecture, une « suspension volontaire de l’incrédulité ». Elles peuvent éventuellement s’accompagner de marqueurs de narration, qui balisent l’entrée dans un récit. Il serait sans doute intéressant d’en faire chez Rousseau un repérage systématique. On peut du moins, à défaut, s’arrêter sur un de ces moments les plus fameux : l’introduction du personnage d’Émile au livre I d’un traité *De l’éducation*, qui fait basculer le discours théorique dans un tout autre registre<sup>5</sup>.

La construction du personnage fictionnel intervient d’abord sur fond d’une première insuffisance : l’incapacité de l’auteur à éduquer un enfant réel, qui l’amène à « dire » au lieu de « faire », à la « plume » plutôt qu’à l’« œuvre ». Réduit par force au « système » (qui est par définition une fiction théorique, une élaboration d’hypothèses), il faut compenser cette éducation de papier en suscitant au sein même du livre une refiguration qui puisse « montrer l’application » – créature de papier supposée manifester la possibilité de la mise en pratique du système de papier. Susciter une fiction narrative – raconter comment ces principes s’exercent sur la constitution d’un personnage – pour sortir, depuis son cœur même, du risque encouru par la fiction théorique de n’être qu’un « système impossible à suivre ».

J’ai donc pris le parti de me donner un élève imaginaire, de me  
supposer l’âge, la santé les connaissances et tous les talents conve-

---

4. Voir notamment Genette (2004), p. 88.

5. Rousseau (1999, 264). Les citations de l’*Émile* seront données dans cette édition.



nables pour travailler à son éducation, de la conduire depuis le moment de sa naissance jusqu'à celui où devenu homme fait il n'aura plus besoin d'autre guide que lui-même. Cette méthode me paraît utile pour empêcher un auteur qui se défie de lui de s'égarer dans des visions, car dès qu'il s'écarte de la pratique ordinaire, il n'a qu'à faire l'épreuve de la sienne sur son élève, il sentira bientôt, ou le lecteur sentira pour lui s'il suit le progrès de l'enfance ou la marche naturelle au cœur humain. (Rousseau 1999, 264-65)

Comme le rappelle l'introduction de Pierre Burgelin<sup>6</sup>, Rousseau n'est pas parvenu d'emblée à l'invention d'Émile, qui ne survient que dans le troisième cahier du manuscrit Favre, ce qui l'oblige à des remaniements considérables pour introduire dès le Livre I l'enfant fictionnel dont la nécessité lui apparaît en cours de route. L'innovation est décisive et dépasse dans ses conséquences une simple facilité d'exposition. Il s'agit en effet de créer un personnage, l'élève imaginaire, qui sera le protagoniste central d'une fiction narrative (« conduire depuis... jusqu'à... ») mettant en scène le duo du précepteur et de l'élève, que le lecteur connaît bien, et reconnaît comme tel, puisque, par hypothèse – on y reviendra – tout lecteur de l'*Émile* est déjà lecteur du *Télémaque*.

Il s'agit bien tout d'abord de mettre en œuvre une méthode consistant à lutter contre l'égarement dans l'imaginaire (les « visions ») par l'imaginaire même ou, en d'autres termes, d'éprouver la fiction théorique par la fiction narrative. La démarche qui implique de constituer la construction imaginaire comme pierre de touche de la construction imaginaire et garantie de sa validité hors même le livre, n'évite l'objection de la circularité et du vase clos que parce que – élément décisif sur lequel nous reviendrons à la fin – la sensibilité de l'auteur et celle du lecteur se rencontrent, et disent la nature même. « Cette méthode » suppose bien, pour la reconnaissance sensible de la vérité d'une fiction théorique – la validité de l'hypothèse –, la médiation de la fiction narrative.

Émile, donc, qui est pour la première fois nommé dans le paragraphe suivant, est le lieu d'application des règles qui peuvent « avoir besoin de preuves » (Rousseau 1999, 264-65). Mais l'enfant-témoin, qui pourrait être n'importe

---

6. P. Burgelin in Rousseau (1999 IV, Introductions, p. cxx).

quel autre, s'autonomise dès lors qu'il est nommé et construit comme un personnage de fiction. Il acquiert une individualité romanesque, une présence singulière, et n'est plus exemplaire par son universalité (tout le monde s'y reconnaît) mais par sa singularité (« à mesure que j'avance, mon élève autrement conduit que les vôtres n'est plus un enfant ordinaire », Rousseau (1999), p. 265). Et plus il s'éloigne de l'expérience commune, plus il paraît sur la scène comme une singularité exceptionnelle, qui en un sens vit sa vie fictionnelle hors l'auteur-narrateur-précepteur-démiurge qui l'a lancé (« il paraît plus fréquemment sur la scène [...] jusqu'à ce que, quoi qu'il en dise, il n'ait plus le moindre besoin de moi », *ibid.*).

Il y a là un devenir romanesque du traité, sur la base de la constitution d'un personnage, d'autant plus remarquable que, s'il y a des marqueurs d'entrée dans la fiction narrative légitimée comme méthode pour garantir quelque chose du réel hors le livre à partir du livre et atteindre l'extrafictionnel dans la production même de la fiction narrative, il n'y a pas dans l'*Émile* de marqueurs de sortie où se déprogrammerait la lecture fictionnelle. En l'absence de signes marquant la sortie de la fiction narrative, un marqueur de la fin du récit qui débrouillerait la fiction en nous rapportant au réel du lecteur, le récit continue toujours, appelle sa suite romanesque qui le développe en oubliant son pourquoi : il y a une logique de la continuation de l'*Émile* dans *Les Solitaires* et ses épisodes exotiques à la Prévost, même si l'on comprend que Burgelin se félicite à demi-mots que le projet n'ait pas été poussé plus loin<sup>7</sup>.

*Émile* est peut-être le seul livre de philosophie à porter le nom d'un personnage de fiction pour titre : de ce point de vue, tout le désigne comme un roman (ce sont les romans qui portent des prénoms de personnages de fiction : Marianne, Julie, Télémaque, etc.). Le sous-titre général, « de l'éducation », ne rattrape pas vraiment cette impression : ce paratexte qui associe dans un titre et un sous-titre un personnage de fiction clairement désigné comme tel (le prénom) et une leçon sur un thème objet de réflexions (de l'éducation) est en soi un objet qui mérite qu'on s'y arrête. Dans les autres exemples auxquels on peut penser pour un tel système titulaire, la fiction l'emporte : il s'agit de contes philosophiques (*Candide ou l'optimisme*, *Zadig ou la destinée*, etc.)

---

7. « Un roman si compliqué et si peu vraisemblable eût-il ajouté à la gloire de Rousseau ? Il est permis d'en douter et de penser que son mérite a peut-être été de s'arrêter à temps » (P. Burgelin in Rousseau (1999 IV, Introductions, p. clxvii)).

ou de romans à ambitions philosophiques (*Clairval ou la force des passions*). Ce paratexte fait entrer *Émile* dans l'ensemble des contes ou romans philosophiques, mais certainement pas dans un ensemble clairement balisé d'avance de textes-de-philosophes – sauf à penser aux dialogues de Platon, qui ne sont pas ici le modèle le plus évident, mais qui partagent avec l'*Émile* la particularité d'une mise en scène littéraire, incarnée dans des figures, de la production conceptuelle.

La fiction narrative implique la constitution de personnages : d'où sa proximité avec le romanesque, si l'on accorde cette définition minimale du roman comme récit d'aventures qui arrivent à des personnages de fiction<sup>8</sup>. Dès lors qu'on présente des personnages comme des êtres de fiction, alors c'est un roman. Rien n'empêche, dans un tel cadre clairement manifesté comme fiction, de décrire leur intériorité, puisque par définition l'auteur fait mine de décrire ce qu'en réalité il crée, les constituant en personnes autonomes à mesure qu'il fictionne – et plus il fictionne, plus elles s'individualisent dans le texte et y prennent une forme de présence singulière. Tel est l'effet-personne décrit par Philippe Hamon et Vincent Jouve (1992) – et l'on gagnerait bien à soumettre tous les personnages conceptuels de Rousseau (*Émile*, le vicaire, Fabricius, l'homme sauvage...) aux délicieux tourments que l'analyse narratologique réserve d'ordinaire au personnel romanesque.

Il y a donc, dans ce surgissement d'*Émile* comme personnage, un trait typique de la méthode rousseauiste : l'expérience de pensée construite autour d'un enfant-type et se déployant dans le temps n'est plus simple expérience de pensée, elle devient récit. Le texte qui devait déployer une argumentation le fait en racontant une fiction.

Le *Discours sur l'origine de l'inégalité*, de ce point de vue, présente également une démarche exemplaire. La fiction, revendiquée comme telle au sein du discours, joue un rôle argumentatif décisif, puisqu'elle permet à la fois à Rousseau de traiter le problème qui l'intéresse, et qui ne pourrait l'être par d'autres moyens, et de proposer au lecteur d'imaginer avec le philosophe de le rendre sensible à la logique de l'histoire qu'il raconte et à la vérité de ses conjectures.

Puisque l'homme empirique est tellement éloigné de l'homme selon la nature que celui-ci est presque indéchiffrable sous celui-là, Rousseau revendique

---

8. C'est en substance la définition minimale que se donne Vincent Descombes (1987).

ainsi dès la préface une démarche dont le caractère hautement hypothétique (« j'ai hasardé quelques conjectures ») est légitimé par le pouvoir heuristique (« éclaircir la question », « bien juger de notre état présent »), soulignant la dimension fictive de l'idée même d'état de nature (« un état qui n'existe plus, qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais<sup>9</sup> »). Écartant le récit biblique après avoir laissé les livres scientifiques, la déclaration de fiction la plus célèbre de Rousseau en préambule est un nouvel avertissement : « Commençons donc par écarter tous les faits » (Rousseau 2008, 65). La fiction est revendiquée : « raisonnements hypothétiques et conditionnels » et non « vérités historiques », « conjectures ». Elle a un modèle dans les sciences de la nature, par exemple dans la démarche cartésienne du *Traité du Monde* évoquée plus haut. Mais c'est bien d'une fiction narrative qu'il s'agit ici (« Voici ton histoire », « la vie de ton espèce », Rousseau (2008), p. 66), dont la source est tout entière dans l'auteur, qui a écarté les « Livres [...] menteurs » pour préférer consulter la nature – laquelle se trouve d'abord en lui-même. Mais immédiatement apparaît la difficulté principale : comment démêler, dans ce qui n'est que le fruit de son imagination singulière, ce qui appartient à la nature, c'est-à-dire le point par où la fiction sort d'elle-même pour atteindre une vérité<sup>10</sup> ? La réponse implicite se trouve dans l'adresse à la communauté universelle et intemporelle du genre humain, qui s'y reconnaîtra – ou pas.

Là encore, la figuration du concept dans la fiction par la narration passe par la production d'un personnage, d'abord décrit comme fictif, qui finit par exister dans le texte comme une personne dont on peut décrire non seulement l'apparence extérieure mais également les sentiments intimes, alors même qu'il n'est semblable à aucun individu réel susceptible d'être rencontré dans la vie empirique : « Gardons-nous de confondre l'homme sauvage avec les hommes que nous avons sous les yeux » (Rousseau 2008, 76). Il est d'ailleurs remarquable que le texte n'utilise pas le pluriel (« les hommes sauvages »), mais un singulier de généralité (« l'homme sauvage »), qui mène très rapidement à faire exister imaginativement sur la scène du livre le personnage comme un individu singulier : « *Je le vois* se rassasiant sous un chêne, se désaltérant au premier ruisseau, trouvant son lit au pied du même arbre qui lui a fourni son

---

9. Voir Rousseau (2008). Toutes nos citations du *Discours sur l'origine de l'inégalité* sont données dans cette édition.

10. « Tout ce qui sera d'elle sera vrai : Il n'y aura de faux que ce que j'y aurai mêlé du mien sans le vouloir » (Rousseau 2008, 65).

repas » (Rousseau 2008, 70). Cette présence du personnage est si forte que le narrateur lui-même peut s'identifier à lui (« Si l'on me chasse d'un arbre, j'en suis quitte pour aller à un autre » Rousseau (2008), p. 105). L'accès du narrateur à la vie intérieure de l'homme sauvage est d'ailleurs un trait qui rapproche celui-ci du personnage romanesque (par opposition au personnage historique). Lorsque nous avons accepté de lire un récit comme une fiction, nous ne demandons pas à l'auteur comment il peut décrire des états intérieurs. Il nous répondrait qu'il a toute légitimité à procéder ainsi précisément parce qu'il fait mine de décrire ce qu'en réalité il invente<sup>11</sup>. Ainsi l'homme sauvage du second discours est-il bien un personnage, dans sa singularité, et non d'abord une catégorie générale. Comme il le fera, à plus grande échelle, dans l'*Émile*, Rousseau entreprend de décrire un individu imaginaire singulier pour résoudre une question générale, et cette méthode hypothético-narrative coïncide avec la nécessité même de surmonter la difficulté d'*exposition* initiale : comment se représenter l'homme selon la nature, alors même qu'il nous est à tout point de vue inaccessible ? Donner à imaginer le singulier est la seule façon de se figurer le général.

Le déploiement du récit fictionnel, dans la deuxième partie, serait d'ailleurs susceptible d'un certain nombre d'analyses que la narratologie réserve d'ordinaire au romanesque : l'extraordinaire premier paragraphe de la deuxième partie ouvre une fiction dans la fiction et fait exister l'espace d'une page un nouveau personnage (« le premier qui ayant enclos un terrain »), qui amène à évoquer le récit d'une autre histoire possible n'ayant pas eu lieu, typique de ce qu'on appellera dénarré<sup>12</sup> ou contrefiction (les crimes épargnés par celui qui aurait dénoncé l'imposteur) – une autre histoire du monde donc, qui supposerait un autre personnage lui-même aussi impossible que le premier –

---

11. La notion de « personnage conceptuel » a été proposée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991). Son utilisation pour décrire certaines incarnations de la pensée chez Rousseau et Diderot se trouve notamment dans Colas Duflo, « Le Vicaire hanté par l'Aveugle », in *Diderot-Rousseau. Un entretien à distance* (2006). Le fait que la description des états subjectifs dans un récit à la troisième personne est un marqueur du récit de fiction a été notamment commenté par Gérard Genette dans sa discussion avec Kate Hamburger, voir par exemple *Fiction et diction* (Genette 2004, 151).

12. Gerald Prince a baptisé « dénarré » ou « alternarré » les événements qui n'ont pas eu lieu (dans l'univers du récit), mais que le récit évoque tout de même (Marianne si ses parents avaient vécu, Marianne si personne n'était venu à son secours lorsqu'elle était absolument sans protection, etc.) (voir notamment Gerald Prince (1990)). Maxime Abolgassemi utilise le terme « contrefiction » dans un sens très voisin (Abolgassemi 2003).

, ces deux étages de fiction supplémentaires étant immédiatement évacués en fin de paragraphe pour revenir au récit premier, lui-même constamment décrit sous l'angle de la conjecture, qui conte le passage de ce premier état fictionnel à notre état actuel et réel d'assujettissement généralisé. Pour quelles raisons Rousseau recourt-il à la fiction narrative dans le champ spécifique de la philosophie politique ?

## **Introduction à la philosophie politique narrative fictionnelle**

L'usage de fictions narratives prend un sens particulier dans les cas où il s'agit de produire une réflexion politique : la manière dont elles mettent en scène une situation singulière et en envisagent les développements permet d'aborder un savoir où l'établissement des principes ne suffit pas à établir une connaissance complète.

Pour en comprendre les enjeux, repartons de ce qui est, pour Rousseau, le grand modèle de la fiction narrative politique, à savoir le *Télémaque* de Fénelon, et de l'usage qui en est fait dans la formation politique d'Émile – usage de la fiction dans la fiction, qui peut nous servir d'indicateur pour comprendre la manière (ou une des manières) dont Rousseau conçoit son rôle.

Télémaque était apparu une première fois dans le récit au moment de la rencontre d'Émile et de Sophie : Sophie, lectrice de Fénelon, l'avait reconnu en Émile, identification redoublée par une remarque du gouverneur la comparant elle-même à Eucharis ; tandis qu'Émile, n'ayant lu que l'*Odyssee*, ne comprenait pas l'allusion, elle enflammait l'imagination de la jeune fille (Rousseau 1999, 775). Dans la section du livre V consacré à l'éducation politique, c'est en revanche muni de cet ouvrage, donné par Sophie, qu'Émile voyage pour découvrir les peuples et les différents régimes politiques d'Europe.

À quoi lui sert le *Télémaque* ? La question de l'usage des livres dans la connaissance du monde est posée au début de la section « Des voyages », et Rousseau émet un jugement réservé à leur égard : « L'abus des livres tue la science ». La lecture des livres fait négliger l'étude de la réalité. Rousseau vise particulièrement ici les histoires et les récits de voyage, qui produisent une médiation supplémentaire entre le lecteur et le monde : « C'est trop d'avoir à percer à la fois les préjugés des auteurs et les nôtres pour arriver à la vérité » (Rousseau

1999, 826). Même si cette médiation peut être utile à ceux qui ne savent rien « voir par eux-mêmes » (Rousseau 1999, 827), elle reste bien inférieure à la connaissance de première main qu'un voyageur intelligent peut acquérir par son expérience propre.

L'inconvénient des livres réside donc dans les préjugés qu'ils transmettent. Rousseau souligne la supériorité des auteurs anciens dans la description des peuples, des mœurs et des régimes : « Sans remonter aux écrits d'Homère, le seul poète qui nous transporte dans les pays qu'il décrit, on ne peut refuser à Hérodote l'honneur d'avoir peint les mœurs dans son histoire, quoiqu'elle soit plus en narrations qu'en réflexions, mieux que font tous nos historiens en chargeant leurs livres de portraits et de caractères » (Rousseau 1999, 829). La bonne histoire fait voir les choses telles qu'elles sont ; la narration est présentée comme supérieure à la description – et ce même si elle est inférieure à la réflexion, qui constitue la fin du récit historique. La meilleure manière de donner à réfléchir, quand il s'agit de connaître les peuples, semble être le récit.

Munis de ces premiers éléments, revenons à l'éducation politique d'Émile : elle allie la connaissance des principes du droit politique, assurée par l'abrégé du *Contrat social*, et la connaissance des gouvernements et des mœurs des pays, assurée par le voyage. Les deux savoirs sont complémentaires, et ce qui nous intéresse ici est précisément leur point d'articulation :

Je ne serais pas étonné qu'au milieu de tous nos raisonnements mon jeune homme qui a du bon sens me dit en m'interrompant : On dirait que nous bâtissons notre édifice avec du bois et non pas avec des hommes, tant nous alignons exactement chaque pièce à la règle ! Il est vrai, mon ami, mais songez que le droit ne se plie point aux passions des hommes, et qu'il s'agissait entre nous d'établir d'abord les vrais principes du droit politique. À présent que nos fondements sont posés, venez examiner ce que les hommes ont bâti dessus, et vous verrez de belles choses !

Alors je lui fais lire *Télémaque* et poursuivre sa route : nous cherchons l'heureuse Salente et le bon Idoménée rendu sage à force de malheurs. Chemin faisant nous trouvons beaucoup de Protésilas et point de Philoclès. Adraste Roi des Dauniens n'est pas non plus introuvable. Mais laissons les lecteurs imaginer nos voyages, ou les faire à notre place un Télémaque à la main, et ne leur

suggérons point des applications affligeantes, que l'auteur même écarte, ou fait malgré lui. (Rousseau 1999, 685)

Le voyage prend sens entre d'un côté la détermination des principes du droit, par rapport auxquels les droits positifs apparaissent comme une série de variations, et la lecture de Fénelon, qui l'accompagne. Or c'est précisément la manière dont la fiction narrative accompagne la confrontation au monde et dont elle complète la recherche des principes que nous voulons mettre en évidence ici. L'abrégé du *Contrat social* soulignait le travail de la raison : soulevant une série de problèmes, le gouverneur et Émile leur trouvaient une série de réponses rationnelles, dont la logique garantit la validité : ces principes sont nécessaires au jugement, ce sont eux qui permettent l'évaluation des systèmes positifs. Mais muni de cette pierre de touche, Émile – ou tout autre qui voudrait faire la même expérience – a encore besoin d'un autre guide, fictionnel cette fois. L'utilité de cette lecture n'est pas dans « l'application » directe qui pourrait en être faite : l'intérêt de la fiction est précisément qu'elle n'est pas le décalque de la réalité. Il ne s'agit pas de trouver chez Fénelon des portraits des souverains du présent sous des masques à l'antique. La fiction aide en revanche à mieux voir ce qui précisément ne relève pas des principes du droit, mais du développement dans le temps des gouvernements. Elle fournit une série de points de repère singuliers qui aident à l'analyse de réalités elles aussi singulières. Notons que le deuxième rôle du *Télémaque* est de servir de modèle à Émile lui-même ; là encore, il ne s'agit pas pour Émile de devenir Télémaque, ni même de l'imiter. La vertu de la fiction est de proposer des idées, non sous la forme de principes abstraits, mais sous la forme de figures imaginaires qui permettent d'envisager une expérience – politique ou morale – dans sa dimension temporelle propre et d'analyser la réalité par comparaison.

La connaissance politique ne peut procéder uniquement par généralité : elle nécessite la confrontation à des réalités singulières qui seules permettent d'envisager l'expérience politique dans sa complexité. La fiction narrative sert alors de relais à l'étude des principes, dans la mesure où elle s'attache au développement temporel de cas exemplaires. Comme la connaissance des principes, la fiction permet d'ordonner l'expérience. Les principes rendent la réalité intelligible : dans ses voyages, Émile comprend et évalue les réalités politiques à l'aune des principes du droit. La fiction quant à elle permet un autre type de gain d'intelligibilité : les histoires racontées permettent d'envisager



sager les effets d'un gouvernement dans tout leur développement, mieux que la seule confrontation avec son état présent, au cours du voyage, ne le fait.

L'usage de la fiction narrative répond donc à un problème classique de la connaissance politique : celui de l'articulation des principes et des faits. L'étude par Émile de ses « rapports civils avec ses concitoyens » doit nécessairement passer par la confrontation avec la multiplicité des cas réels ; cette variation est la condition d'un savoir effectif qui puisse donner lieu à un choix pratique – puisqu'il est bien question pour Émile de savoir où il doit s'établir.

Comme la narration historique, la fiction donne donc à imaginer. Mais elle a aussi un avantage sur l'histoire (sur le récit historique) : elle typifie et elle véhicule des valeurs<sup>13</sup>. Elle typifie d'abord : il est absurde de vouloir retrouver sous chaque personnage de Fénelon *un* personnage réel ; mais il n'est pas absurde de reconnaître en quelqu'un les traits d'Idoménée ou d'Adraste. Le personnage de fiction n'est pas un idéal-type : le fait même qu'il soit le protagoniste d'une histoire singulière le préserve de l'abstraction. Il est néanmoins plus simple qu'un personnage historique, et pris dans un réseau de relations plus aisément compréhensible ; le récit fictif rend les rapports de causalité plus lisibles. Mais la valeur de la fiction réside aussi dans le fait qu'elle se déploie selon l'ordre d'un référentiel axiologique congruent. En cela, elle a un avantage éducatif certain : mieux que l'histoire, elle permet de présenter les conséquences avantageuses d'un bon gouvernement et le désastre auquel court un mauvais monarque – elle peut produire une série de configurations singulières en faisant varier les paramètres et en envisager les conséquences dans un univers moral cohérent. Connaissance par le particulier et non par le général, par l'imagination et non par le concept : la fiction narrative répond à l'exigence de penser à la fois une pratique politique toujours singulière et la vérité des principes qui doivent la guider.

C'est pourquoi elle peut devenir à son tour pierre de touche non seulement de la réalité – permettant au-delà du constat présent de comprendre la dynamique propre d'un gouvernement ou d'une nation –, mais de la théorie elle-même. Dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité*, le récit fictionnel de la seconde partie est conjectural ; et pourtant c'est ce récit qui permet de juger de la vérité des principes du droit naturel (Rousseau 2008, 54) ; c'est

---

13. On se souvient que pour Aristote, le poète, en tant que créateur de fictions, est en ce sens plus philosophe que l'historien (Aristote, *Poétique*, 1451b).

lui qui fournit le fondement à partir duquel on pourra évaluer la bonté des systèmes théoriques. La fiction est alors dotée d'une valeur de vérité qui est supérieure à celle de la théorie, ou plutôt qui permet d'éprouver cette dernière : la reconstitution de la logique des phénomènes est première par rapport aux principes généraux dans la mesure où elle permet de rendre compte du mouvement propre des affaires humaines.

### **Passage par la fiction et communauté sensible**

On saisit donc bien les éléments explicites de justification du passage à la fiction narrative : pierre de touche permettant la mise à l'épreuve de la théorie par une expérience imaginaire narrativisée, figuration sensible du concept dans le temps, la fiction possède également une vérité qui tient à sa cohérence interne plus qu'à son adéquation avec l'histoire « réelle » et qui en dernière instance se légitime par son axiologie. D'abord lieu d'intensification du discours, la fiction donne à imaginer et la représentation des idées en densifie la présence : la distribution des valeurs qui s'y transmet acquiert la dimension tangible d'une manifestation : « il est *manifestement* contre la loi de nature, de quelque manière qu'on la définisse... » (Rousseau 2008, 148).

Mais il y a un autre bénéfice de la fiction qui ne saurait être négligé, même s'il se dit moins explicitement : le passage par la fiction allège la charge de la preuve. En effet, dès lors que le lecteur en accepte les règles du jeu (c'est la raison pour laquelle les déclarations liminaires d'entrée dans la fiction ont une fonction décisive), l'univers de la fiction, s'il maintient une forme de cohérence interne, n'est pas réfutable. Vous ne pouvez pas objecter que l'homme sauvage n'existe pas, ni qu'il n'y a aucun adolescent comme Émile : le texte lui-même vous en a averti comme la règle même de sa lecture et l'a répété régulièrement. Si, après le « il était une fois » des contes, vous refusez d'admettre qu'il y avait une petite maison au fond des bois habitée par une sorcière, alors il ne fallait pas commencer à écouter cette histoire, elle n'est rien pour vous.

À un autre égard, on rejoint ici une des caractéristiques propres à l'argumentation chez Rousseau, marquée par le refus de laisser un espace possible à la réfutation. On peut ainsi montrer que le Vicaire, cet autre personnage conceptuel, alors qu'il réfute lui-même les philosophes de son temps, est construit de telle sorte qu'on ne peut rien lui objecter (vous ne pouvez rien lui dire, il

n'est pas métaphysicien et vous parle du fond du cœur, toute objection est une argutie métaphysique à laquelle il ne prendra pas la peine de répondre – je parle avec mon cœur, donc vous ne pouvez pas me faire d'objections, mais je vous fais des reproches auxquels vous êtes obligés de répondre) : le bénéfice de cette délégation de parole de l'auteur à un second personnage est évident quant à l'économie argumentative. Ce n'est pas Rousseau lui-même qui discute, sinon on pourrait toujours lui objecter quelque chose, et la discussion serait sans fin, risquant d'aboutir à une forme de scepticisme (Dufflo 2006).

Dans le cas du récit politique, l'autonomie de la fiction produit le même effet. On ne discute pas une fiction, mais on est obligé de tenir compte de ses leçons. Ce devenir roman de la pensée politique, fondée sur une galerie de personnages conceptuels, s'articule à un travail pour se placer hors du champ du débat politique lui-même. Rousseau joue à fond d'un phénomène de non-réversibilité qui pourrait paraître une faiblesse de la fiction, mais dont il fait une force argumentative : l'univers fictionnel peut se nourrir du monde réel pour acquérir une cohérence et une « réalité » plus grandes, mais inversement les informations données sur ce monde fictionnel ne sont pas réfutables par le monde réel.

Mais dès lors l'inconvénient qui est le revers de cet avantage apparaît immédiatement : si le statut de fiction est revendiqué, alors l'argument qui passe par elle risque de ne jamais rien prouver (puisque si on ne peut rien réfuter dans une fiction, si ce n'est la fiction elle-même, c'est parce qu'elle ne prouve rien non plus). De là l'explication de ce phénomène souvent remarqué : le roman philosophique est toujours à son meilleur dans ses effets sceptiques, et beaucoup moins dans ses effets thétiques.

Les récits fictionnels mis en œuvre par Rousseau dans le *Second discours* comme dans l'*Émile* n'ont pas l'autonomie du roman philosophique : la fiction y est notamment entée sur et nourrie par un discours savant qui permet de justifier la vraisemblance du récit et de consolider sa visée argumentative ; les objections des théories concurrentes y sont régulièrement examinées ; de même pour les faits qui pourraient aller contre la thèse de Rousseau. Il reste qu'une fois la machine fictionnelle mise en route, le monde imaginaire et parallèle qu'elle développe risque de n'informer que sur lui seul, développant sa logique propre et excluant toutes les objections qui viendraient perturber le système narré : à quel moment et comment peut-il rejoindre le nôtre pour

dire quelque chose sur lui ? Comment Rousseau cherche-t-il à surmonter cet inconvénient sans perdre le bénéfice de la démarche ? On l'a dit plus haut : en destinant la fiction à une communauté de lecteurs sensibles. Ce qui garantit sa vérité, c'est la reconnaissance sentimentale que chacun peut opérer en lui-même et que tous opèrent ensemble, formant cette communauté sensible à laquelle le texte appelle par son recours répété au sentiment : le lecteur sentira, à travers l'image d'Émile ou celle de l'homme sauvage et l'écho qu'elle rencontre en lui-même, la vérité du propos – et, comme on l'a vu, pourra rectifier l'auteur lorsque son imagination singulière ne rencontre pas un sentiment partagé.

À la limite de cette formulation, ceux qui ne sentent pas la vérité du propos s'excluent eux-mêmes des destinataires de l'œuvre : « Gens du monde, que vous importe ? C'est sûrement une fiction pour vous. » (Rousseau 1993, 71) La préface de *La Nouvelle Héloïse* met en scène exemplairement la question de son public – avec un succès de fait indéniable puisque cette communauté sensible des lecteurs s'est en effet reconnue – qui va profondément travailler Rousseau dans les œuvres tardives de la persécution, comme l'a montré Jean-François Perrin dans sa *Politique du renonçant* (2011).

Mais quelque chose qui n'est vrai que pour ceux qui s'y reconnaissent est-il vrai ? Avec une acribique ironie, le plus anti-rousseauiste des romans post-révolutionnaires, *Aline et Valcour ou le roman philosophique*, de Sade, met en scène la fragilité et l'aveuglement de cette communauté des cœurs sensibles devant la présence du mal et la violence de l'Histoire. Mais c'est qu'évidemment, en 1795, le monde a largement changé, et avec lui les possibilités de la fiction comme de la philosophie politique.

## Bibliographie

Abolgassemi, Maxime. 2003. « La contrefiction dans “Jacques le fataliste” ». *Poétique*, n 134 (mai) : 223-37.

Aristote. s. d. *Poétique*.

Binoche, Bertrand, et Dumouchel (éd.) Daniel. 2013. *Passages par la fiction : expériences de pensée et autres dispositifs fictionnels de Descartes à madame de Staël*. Paris : Hermann.

- Citton, Yves. 1994. « La preuve par l'Émile ». *Poétique*, n 100 (novembre) : 413-25. <http://www.yvescitton.net/wp-content/uploads/2013/10/Citton-PreuveParEmile-Poetique-1994.pdf>.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Critique. Paris : Minuit.
- Descartes, René. 1963. « Le Monde ou Traité de la lumière ». In *Œuvres philosophiques t. I*, édité par Ferdinand Alquié, 343. Paris : Garnier.
- Descombes, Vincent. 1987. *Proust : philosophie du roman*. Paris : Minuit.
- Duffo, Colas. 2006. « Le Vicaire hanté par l'aveugle ». In *Diderot-Rousseau : un entretien à distance*, édité par Franck Salaün, 160-70. L'esprit des lettres. Paris : Desjonquères.
- Dumouchel, Daniel. 2017. « Rousseau et l'usage des fictions. L'exemple des *Rêveries du promeneur solitaire* ». *Phantasia* 4 (janvier) : 13-26. <https://doi.org/10.25518/0774-7136.548>.
- Farrugia, Guilhem. 2012. *Bonheur et fiction chez Rousseau*. L'Europe des Lumières 19. Paris : Classiques Garnier.
- Genette, Gérard. 2004. *Fiction et diction*. Points Essais 511. Paris : Ed. du Seuil.
- Jouve, Vincent. 1992. *L'effet personnage dans le roman*. Paris : Presses universitaires de France.
- Perrin, Jean-François. 2011. *Politique du renonçant, le dernier Rousseau (des « Dialogues » aux « Rêveries »)*. Détours littéraires. Paris : Kimé.
- Prince, Gerald. 1990. « Remarques sur le topos et sur le dénarré ». In *La naissance du roman en France : topique romanesque de l'Astrée à Justine*, édité par Nicole Boursier et David Trott, 113-22. Biblio 17 54. Paris : Papers on French Seventeenth Century Literature.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1993. *Julie ou La nouvelle Héloïse*. Édité par Henri Coulet. Folio 2419-2420. Paris : Gallimard.
- . 1999. « Émile ou de l'éducation ». In *Œuvres complètes IV*, édité par Bernard Gagnebin et Maurice Raymond, 239-868. Bibliothèque de la Pléiade 208. Paris : Gallimard.

La philosophie politique au risque du romanesque : fictions politiques et  
politique fiction chez Rousseau

---

———. 2008. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris : Flammarion.

Salaün, Frank. 2013. *Besoin de fiction : sur l'expérience littéraire de la pensée et le concept de fiction pensante*. Paris : Hermann.