



Varia 3

- Geneviève Di Rosa

Les illustrations du *Lévite d'Ephraïm* de Rousseau ou l'ombre portée de l'image manquante sur la réécriture bibliques et ses transpositions visuelles

La relation texte/image, via la mise en forme linguistique ou iconographique d'un récit, a trouvé historiquement un terrain de déploiement privilégié dans les pratiques éditoriales de la Bible. Celles-ci au XVIIIe siècle héritent d'une riche tradition d'illustrations en regard du texte biblique ou d'un genre moins connu visant un public laïc, les *Figures de la Bible*, que Max Engammare définit ainsi :

[...] des recueils de gravures sur bois, plus tard sur cuivre, qui représentent ou signifient l'Écriture à travers des cycles d'estampes couvrant toute la Bible, un seul Testament, voire un seul livre biblique – la Genèse et l'Apocalypse ayant alors la faveur des auteurs –, ou l'histoire d'un homme – David ou Joseph s'imposant en héros. Du texte fait corps avec l'image, puisque d'un point de vue graphique des énoncés divers accompagnent, enveloppent, sinon protègent la gravure [...]¹.

L'influence du concile de Trente imprègne fortement le rapport à l'image qui va bien au-delà de la simple idée d'une mise en image de l'Écriture pour ceux qui ne savent pas lire. Frédéric Cousinié dans *Le Peintre chrétien*² étudie les fonctions à la fois éducative, pragmatique et esthétique de l'image biblique. Il

¹ M. Engammare, « Les Figures de la Bible. Le destin oublié d'un genre littéraire en image (XVIe-XVIIe s.) », dans *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, t. 106, n°2, 1994, pp. 549-591.

² Fr. Cousinié, *Le Peintre chrétien*, Paris, L'Harmattan, 2000.

permet d'appréhender l'idée sous-jacente, structurante pour les peintres chrétiens du XVIIIe siècle, d'un christianisme-incarnation sensible du divin, substrat catholique des conceptions occidentales de l'image. Malgré les nombreux traités théoriques du Grand Siècle distinguant clairement la représentation de l'élément représenté et les traités édifiants moralisant les récits bibliques, l'image continue d'exercer un pouvoir, des pouvoirs ambigus, troubles, qu'elle soit le lieu de tentation pour l'illustration des récits vétérotestamentaires les plus abominables ou scabreux³, ou le lieu d'une charge sacrale outrepassant une simple présentification de l'absent, au profit d'une énergie du « comme si de l'être là en son retour », ainsi que l'a si bien compris Louis Marin⁴. Ce qui singularise, spécifie, l'image biblique au XVIIIe siècle, est une évolution plurielle dont les prémices se situent dans le siècle antérieur mais dont les effets, parfois paradoxaux, ne se déploient vraiment qu'alors: le fondement de la fidélité au texte biblique sur une approche archéologique, scientifique, caractéristique des Lumières, l'autonomisation de l'image, qui n'étant plus nécessairement soumise au littéraire invente ses propres procédés pour signifier le religieux, l'invention par les jansénistes d'une *science des rapports* qui ouvre à la richesse figurative, l'essor de l'illustration à finalité pédagogique⁵. L'évolution est esthétique mais aussi plus largement culturelle, liée à l'histoire de l'exégèse. Le texte biblique

³ De sa consultation de nombreux ouvrages de *Figures de la Bible*, Max Engammare conclut : « La quantité de gravures dévolues aux épisodes scabreux, le soin mis à les réaliser, comme le grand nombre d'épigrammes et de commentaires négligeant toute condamnation invitent à croire qu'ils témoignent simplement de l'attraction perpétuelle des hommes pour les délices de la chair, même réprouvés » (*Op. cit.*, p. 587). Un des programmes iconographiques les plus subversifs est celui de Hans Sebald Beham qu'on peut voir notamment dans *Biblich Historien figürlich fürgebildet durch den wolberümpften Sebald Behemvon Nuremberg*, paru en 1533 à Francfort sur le Main, chez Christian Egenolff.

⁴ L. Marin, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil, 1993, pp. 12-14.

⁵ Toute une grande partie de l'art janséniste se décline sous forme de gravures, d'estampes, de suites, qui sont autant de pendants non seulement de l'activité illustrative menée traditionnellement par les jésuites mais aussi de la volonté d'illustration exhaustive qui, selon Christine Gouzi, caractérise les Lumières : « Cette volonté d'illustration exhaustive était une marque des Lumières. *L'Encyclopédie*, ne pourrait se lire sans les planches qui l'accompagnent et qui explicitent heureusement certains articles techniques. Les saynètes décrivant la vie du diacre jouaient le même rôle que les illustrations du dictionnaire de D'Alembert : expliciter et démontrer, pour rendre les miracles opérés à l'intercession du diacre explicables et finalement tangibles » (*L'art et le jansénisme au XVIIIe siècle*, Paris, Nolin, 2007, p. 177).

soumis à la critique rationaliste, normative, historique⁶, perd de son univocité ; les sources d'énonciation soupçonnées, divisées, le *mythe biblique*⁷ compris dans sa perspective eschatologique christocentrique se fragmente. Les récits se dérochant à l'interprétation univoque, il devient difficile de produire une illustration exacte. Voltaire peut dénoncer allégrement chez les apologistes persistant dans la reconduction du *mythe biblique* la rage de tout signifier⁸.

C'est dans ce contexte d'invention de nouveaux rapports à la Bible que se situe l'œuvre de Rousseau, *Le Lévite d'Ephraïm*, réécriture littéraire des chapitres XIX à XXI clôturant le *Livre des Juges*. Ce récit est emblématique des textes scandaleux sur lesquels pèse la critique morale des exégètes du XVIIe siècle. Son canevas narratif est particulièrement horrible et violent, relatant une tentative de sodomie contre le personnage du lévite d'Ephraïm faisant escale dans la tribu des Benjaminites après avoir retrouvé sa concubine enfuie chez ses parents, le viol et le meurtre de cette dernière, l'appel à la vengeance du lévite dépeçant le corps de sa femme en douze morceaux envoyés à chaque tribu d'Israël, l'extermination quasi-totale de la tribu des Benjaminites, l'enlèvement des femmes de la seule tribu qui s'était dérobée à la vengeance, afin de régénérer celle des Benjaminites. Dans la tradition patristique, ce récit était rapproché de *Genèse* (XIX) avec Loth recevant à Sodome la visite de deux anges sous forme humaine également menacés de sodomie par les habitants, signe du dévoiement des hommes s'éloignant du culte de Dieu. Cependant, le récit est d'une telle violence et d'une telle immoralité qu'il incite les exégètes du XVIIe siècle à le rejeter ou qu'il trahit chez les illustrateurs un goût du scabreux⁹. L'histoire du Lévite devient sous la

⁶ Selon les catégories établies par Bertram Eugène Schwarzbach dans « *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert » (*Le Siècle des Lumières et la Bible*, sous la direction d'Yvon Belaval, éd. Beauchesne, 1984).

⁷ L'expression est de François Laplanche, dans *La Bible en France, entre mythe et critique, XVIe-XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

⁸ Voltaire apostrophe ainsi les exégètes figuristes : « Allons, Abbadie, Sherlock, Houteville et consorts, faites des phrases pour justifier ces fables de cannibales; prouvez que tout cela est un type, une figure qui nous annonce Jésus-Christ » (*L'Examen important de milord Bolingbroke*, édition critique de Roland Mortier, dans *The Complete works of Voltaire/Les Œuvres complètes de Voltaire 62 : 1766-1767*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1987, ch. VII, pp. 127-362).

⁹ « Que les programmes iconographiques s'arrêtent avec délectation sur l'ivresse de Noé, l'inceste de Loth, les bains de Bethsabée et de Suzanne, comme nous n'avons eu cesse de les rencontrer, mais également sur les délices interdits de Sodome (*Gn* 18), les viols de Dina (*Gn* 34), de la

plume de Voltaire un morceau de choix, un paradigme récurrent des « fables de cannibales », qu'il ne cesse de dénoncer et de réécrire tant dans ses œuvres de fiction que dans ses essais portant sur la Bible.

La réécriture de Rousseau est posée d'emblée dans sa singularité, surgissant au moment où dans sa propre vie, il subit les premières affres de l'exil. Frédéric S. Eigeldinger dans son édition critique du *Lévite d'Ephraïm*¹⁰ livre une somme de recherches faisant autorité et permettant de connaître la genèse¹¹ de l'œuvre, sa réfraction dans les *Confessions*, avec toute la prudence requise à l'égard de cette réfraction valant comme construction *a posteriori* de la personne de l'auteur. L'idée de gageüre, d'œuvre défi, et d'œuvre expérimentale dont son auteur parle en termes de tentative et de réussite, préside donc à la constitution du texte. Le pari est inscrit dans le projet, non seulement dans la rencontre entre un sujet atroce et un style sentimental, mais aussi dans la littérisation de la matrice biblique, dans cette volonté de faire d'un récit dont la finalité principale pour les rédacteurs deutéronomistes est religieuse et politique¹², une fiction littéraire. Sa réécriture procède principalement par ajout et déplacement : le re-tricotage du texte biblique joue sur tous les niveaux – le référent historique, la structure d'ensemble, le dispositif énonciatif, le système sémiotique des personnages – et procède par greffe de styles littéraires. Le rédacteur connaît toutes les insuffisances de ce texte biblique qui résiste aux exégètes et fait les beaux jours de ceux qui raillent l'Ancien Testament ou se délectent des récits scabreux. Mais le

femme du Lévite (*Juges* 19), de Thamar (2 *Samuel* 13) et gravent tant d'exactions en tous genres révèlent plus que de nombreux discours ce pouvoir de l'image, maîtresse du plaisir » (M. Engammare, « Les Figures de la Bible. Le destin oublié d'un genre littéraire en image (XVIe-XVIIe s.) », art. cit., p. 587).

¹⁰ Rousseau, *Le Lévite d'Ephraïm*, édition critique par Frédéric S. Eigeldinger, Paris, Champion, 1999.

¹¹ F. S. Eigeldinger « incline à penser que *Le Lévite d'Ephraïm* a été pensé à Montmorency, que Rousseau en a rédigé deux chants et demi durant son voyage vers la Suisse et que le texte était achevé en septembre 1762 ». En 1768, J.-J. aurait juste « apporté quelques corrections à sa copie » (*Ibid.*, p. 29).

¹² C'est du moins l'exégèse dominante de ce récit qui a fait couler beaucoup d'encre (voir J. A. Soggin, *Le Livre des Juges*, Genève, Labor et fides, 1981). Cependant, Corinne Lanoir propose une toute autre interprétation, littéraire, selon laquelle les rédacteurs auraient été mus principalement par une visée parodique, à relier à plusieurs écrits bibliques antérieurs. En ce sens, Voltaire serait beaucoup plus proche des premiers rédacteurs que Rousseau... Voir C. Lanoir, *Femmes fatales, filles rebelles. Figures féminines dans le Livre des Juges*. Genève, Labor et fides, 2005.

défi est aussi personnel, doublement personnel, puisque Le *Lévite* rédigé dans la voiture qui emporte Rousseau loin de Paris est une œuvre de *consolation*, de *suppléance*, et l'on sait grâce à Jean Starobinski¹³ l'importance de la suppléance dans sa structure de pensée, et également une œuvre apologétique, visant à valoriser son *ethos* auprès des lecteurs en dévoilant sa capacité à s'abstraire du réel au lieu de sombrer dans l'esprit de vengeance. On le voit, beaucoup d'éléments se nouent dans ce récit pour lequel Rousseau a eu plusieurs projets d'édition dont l'un suffisamment abouti pour qu'il y adjoigne des notices d'illustration, ultime greffon. Il rédige en effet quatre notices d'illustration rythmant la macrostructure narrative à destination d'un dessinateur, dans la perspective d'une éventuelle édition regroupant *Emile et Sophie ou les Solitaires* et les *Lettres à Sara*, « après février 1764, alors qu'il pense à l'édition de ses œuvres et propose au peintre graveur Claude-Henri Watelet d'en être l'illustrateur »¹⁴.

Les quatre sujets suivants se rapportent au *Lévite d'Ephraïm* et doivent par conséquent être dans le costume des premiers Hébreux et [représenter les paysages] de la Palestine.

1.

Une Vallée agréable [ou l'on aperçoit le long des oliviers] traversée *par un ruisseau et pleine* de[s] rosiers de[s] grenadiers et autres arbustes. [...] une (sic) jeune et beau Levite offre à sa [jeune amante maîtresse, amante] jeune bien aimée une tourterelle qu'il vient de prendre au piège ; [elle] la [petite fille jeu] fille charmée caresse la tourterelle et la met dans son sein. Un sistre à l'antique est par terre [le long] sous les ombrages, sur les coteaux on voit des oliviers et dans le fond des montagnes [et la (?)].

2.

Le lévite sortant au point du jour de la maison de son hôte trouve à la porte [à la porte et tendant] sa bien aimée [étendue] la face contre terre et les bras

¹³ Voir à ce propos l'article de Jean Starobinski « Sur la pensée de Rousseau », *Le Remède dans le mal*, Paris, NRF Gallimard, 1989, pp. 165-232.

¹⁴ *Le Lévite d'Ephraïm*, éd. cit., p. 139. Pour F. S. Eigeldinger, ces quatre notices ainsi qu'un fragment de présentation « n'ont pas tous été rédigés à Môtiers, mais tous y ont été repris et complétés ». Il lui semble plus plausible que ces illustrations aient été conçues pour l'édition neuchâteloise de ses œuvres complètes qu'en 1763 avec l'éditeur parisien Duchesne souhaitant réunir en un volume *De l'imitation théâtrale, l'Essai sur l'origine des langues et Le Lévite d'Ephraïm*.

étendus sur le [ciel] seuil. Il pousse un cri plaintif, il l'appelle il regarde il la touche ; Hélas elle étoit morte. Le lieu de la scène est une rue et l'on entrevoit une place dans le fond.

3.

Le Levite *en habit lugubre* raconte sa [triste] *funeste* histoire et implore la vengeance du peuple d'Israël assemblé a Maspha devant le tabernacle du Seigneur. A son recit tout le peuple pousse un cri d'indignation.

4.

Les [Benjami] filles d'Israël [s'étant] parées [et en habits (?)] s'étant rassemblées à Silo pour danser *au son des flutes* [sentant]. Les Benjaminites *entourés par la nation* les surprennent les poursuivent les saisissent, [et s'emparant chacun de la sienne] *s'emparent chacun de la sienne*. [Les jeunes beautés épouvantées fuyent de toute leur force mais en vain, *la* (?) les [buissons] vignes les buissons les retiennent et les déchirent. La terre est jonchée de leurs *bouquets et de leurs parures*]. *Dans la fuite de ces jeunes beautés épouvantées* les vignes les buissons les ronces, retiennent et déchirent [les] *leurs* voiles [de ces jeunes] La terre est jonchée de leurs [bouquets] *fleurs* et de leurs parures. C'est [sous] *dans* un autre costume l'enlèvement des Sabines, mais sous un aspect plus gracieux *pour des H[ommes]* [sans armes et presque sans violence,] [toute la nation et du consentement] [de l'aveu de toute la nation]¹⁵.

Même si Rousseau, *in fine*, ne publiera jamais *Le Lévite*¹⁶, il nous semble que pour comprendre les enjeux multiples de cette réécriture biblique, il pourrait être intéressant de partir de l'analyse de l'image, entendue non comme figure de rhétorique mais dans cette double signification d'une illustration et d'une scène visuelle écrite.

On connaît le goût de Rousseau pour les estampes manifesté déjà lors de l'édition de la *Nouvelle Héloïse* ainsi que sa volonté de présider à leur invention :

On sait combien Rousseau s'est attaché à l'illustration de la *NH* pour laquelle il a rédigé lui-même les instructions au graveur. Il écrivait d'ailleurs à Sophie

¹⁵ BPUN, MsR 51, f° 16 ; OC II, p. 1926 ; les instructions de Rousseau sont également citées par F. S. Eigeldinger, éd. cit., pp. 141-142.

¹⁶ Les raisons d'avortement des projets éditoriaux ne sont pas liées directement au *Lévite d'Ephraïm* ; voir à ce propos Frédéric S. Eigeldinger, « Des pierres dans mon jardin » (pp. 215-222). Mais nous pensons que l'absence d'édition trahit néanmoins un retrait de l'auteur.

d'Houdetot le 5 décembre 1757 : « C'est toujours moi qui me chargerai de l'exécution des estampes comme j'ai fait à mes autres écrits afin qu'elles soient mieux » (CC 587)¹⁷.

Mais on n'a peut-être pas assez insisté sur ce qu'induit une telle prescription, la conception d'une langue ordonnatrice de signes visuels, alors même que Rousseau s'adresse à d'illustres graveurs qui ne sont pas de simples exécutants, et le lien consubstantiel établi entre le texte et l'image, nécessitant une même source auctoriale. En ce qui concerne *Le Lévite d'Ephraïm*, l'influence de l'édition biblique texte/image a certainement joué et transparait dans le souci archéologique liminaire de représenter les figures humaines « dans le costume des premiers Hébreux » et les paysages « de la Palestine »¹⁸. Même si on sait que Rousseau ne s'est jamais passionné pour l'établissement exégétique des *Écritures* et qu'il ne remet pas en cause leur historicité traditionnelle, il participe de la modernité qui consiste à inscrire la Bible dans un champ culturel qui la dépasse. La comparaison avec les illustrations gravées par J.-B. de Marne pour l'ouvrage de Laurent-Etienne Rondet en 1767, *Figures de la Bible contenues en cinq cens tableaux*¹⁹, révèle des points communs qui attestent les constantes d'un programme iconographique et leur modernisation. Deux légendes sur trois, « Femme d'un lévite morte des violences qu'on lui a faites » et « Enlèvement des filles de Silo par les Benjaminites », sont à rapprocher des instructions deux et quatre de Rousseau.

Mais c'est surtout l'influence de la perception du récit comme scène, du récit faisant image, dont une des origines génériques est l'Idylle, qui a pu l'inciter à concevoir des illustrations. En effet, le style idyllique est caractérisé par ce suspens de la narration au profit de la scène visuelle. La réécriture du texte biblique consiste dans l'insert d'une succession de tableaux, les plis du palimpseste se nouant dans ce défi de la langue à créer du visuel. Nous avons

¹⁷ *Ibid.*, p. 135.

¹⁸ Voir *supra*, p. 4.

¹⁹ *Figures de la Bible contenues en cinq cens tableaux, gravés [par J.B. de Marne] d'après les desseins de Raphael, & des plus grands maîtres, accompagnés d'une courte explication pour l'instruction de la jeunesse, et précédés d'un discours préliminaire où se trouve l'histoire des figures de la Bible*, 1767. Cet ouvrage est aussi célèbre pour la préface attribuée à Laurent-Etienne Rondet et estimée comme la première critique historique du genre des *Figures de la Bible*.

repéré dix inserts: idylle dans les vallons de Sichem (chant I, 5) ; désolation du Lévite abandonné (chant I, 7) ; retrouvailles de la jeune femme et du Lévite (chant I, 8) ; adieux touchants au moment de la séparation de la jeune femme et ses parents (chant I, 12) ; la beauté mourante et les charognes (chant II, 8) ; découverte de la jeune femme morte sur le seuil de la porte (chant II, 9) ; vengeance du Lévite, coupe du corps et cendres sur la tête (chant II, 10) ; assemblée à Maspha (chant III,1) ; désolation du champ de bataille (chant III, 12) ; retour honteux des Benjaminites (chant IV, 2) ; rapt des jeunes filles de Silo (chant IV, 6). Pour chacun des passages mentionnés, l'énonciateur utilise la lexie du spectacle, soulignant ainsi la *deixis*, conformément à la tradition classique de la littérature rivalisant avec la peinture. Si on met en regard ces tableaux écrits et les illustrations projetées, on observe qu'il y a correspondance par sélection d'une image par chant : l'idylle dans la vallée, la découverte de la femme morte « à la porte » de son hôte, le lévite implorant « la vengeance du peuple d'Israël assemblé à Maspha », le rapt des danseuses de Silo par les Benjaminites.

Entre texte et image, la notice illustrative projette une image tout en étant encore de l'écrit. Fr. Eigeldinger souligne l'importance du cinétisme dans les représentations visuelles de Rousseau en citant le passage suivant :

Dans les figures en mouvement, il faut voir ce qui précède et ce qui suit, et donner au temps de l'action une certaine latitude ; sans quoi l'on ne saisira jamais bien l'unité du moment qu'il faut exprimer. L'habileté de l'Artiste consiste à faire imaginer au Spectateur beaucoup de choses qui ne sont pas sur la planche ; et cela dépend d'un heureux choix de circonstances²⁰.

Le mouvement impliquant la suggestion d'une temporalité régit effectivement son esthétique iconographique : don de la tourterelle, méprise sur la mort de la concubine, discours du lévite et effets du discours sur l'assemblée d'Israël, enlèvement des danseuses par des hommes non armés. La référence aux genres picturaux traditionnels ordonne également son imaginaire : gravure

²⁰ Extrait du *Recueil d'estampes* paru en 1761 chez Duchesne, dans OC II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 761, cité par Fr. Eigeldinger, p. 136.

pastorale inspirée de Fr. Boucher²¹, peintures d'histoire sacrée ou profane avec la référence aux Sabines. La troisième notice relève d'un sous-genre de la peinture d'histoire conforme à l'idéal classique: la prédication, mise en scène de la parole dans son émission et dans sa réception, au point que la *storia* n'est pas représentée comme texte mais comme parole et discours.

Si on imagine aisément à partir de la plupart des notices comment la narration iconographique peut suggérer en analepse et en prolepse diverses actions, la deuxième légende paraît plus difficile à réaliser en une image synthétique. Le mouvement ne porte pas sur des actions distinctes mais est intériorisé car il s'agit d'une méprise du regard :

Le lévite sortant au point du jour de la maison de son hôte trouve à la porte [*à la porte et tendant*] sa bien aimée [étendue] la face contre terre et les bras étendus sur le [ciel] seuil. Il pousse un cri plaintif, il l'appelle il regarde il la touche ; Hélas elle étoit morte. Le lieu de la scène est une rue et l'on entrevoit une place dans le fond.

On peut rendre en une image le fait que le lévite croit voir sa femme vivante alors qu'elle est morte mais il est difficile de le montrer croyant et ne croyant pas la même chose. D'ailleurs, la rédaction de la notice est marquée par l'hybridité : le passage à un présent de narration – « il pousse un cri plaintif, il l'appelle il regarde il la touche » – traduit que la phrase relève d'une autre énonciation, glissant d'un énonciateur décrivant une représentation imaginaire à un narrateur en mode de vision interne au personnage, fluidifiant les frontières grâce au discours narrativisé. On a l'impression que l'énonciateur se laisse emporter par l'écriture comme si la puissance du présent de narration débordait dans le présent de l'énonciation. Or, il nous semble que cette confusion fait sens, qu'elle indique un point trouble de la narration biblique, la méprise de la mort de la femme violée, nœud du récit biblique, souvent d'ailleurs glosé, parodié par les réécritures de Voltaire. Ou encore, elle indique un questionnement propre à Rousseau sur la reconnaissance d'un corps mort qu'on retrouve dans *La Nouvelle-Héloïse* où Julie déclarée morte paraît ensuite vivante, renvoyant à une réflexion anthropologique

²¹ Fr. Eigeldinger précise que Rousseau affectionnait une gravure de Blondel d'Azaincourt, *La Femme à la cage*, réalisée d'après un dessin de l'école de Boucher (voir pp. 138-139).

sur l'opacité des corps, sur la limite entre la vie et la mort. La dernière phrase de la notice insiste sur le dispositif spatial et l'idée de franchissement d'un seuil, comme si cette projection visuelle à la frontière du visible et du dicible valait surtout comme limite. Mais le choix de cette scène visuelle est d'autant plus problématique que dans ce même chant II se trouve une autre scène narrative, la découpe du corps, qui aurait pu être privilégiée et dont l'absence intrigue.

En effet, préalable même à l'écriture de scènes narratives, l'image qui s'impose à l'évocation de la *storia* du lévite d'Ephraïm est celle de la découpe du corps de la femme et son envoi aux douze tribus d'Israël. La vision du corps fragmenté devient ainsi l'illustration absente qui hante d'autant plus l'œuvre et étonne le lecteur qu'elle coïncide aussi avec l'image génésique de la réécriture rousseauiste telle qu'elle apparaît dans la correspondance contemporaine. Le libraire Duchesne écrit à Rousseau réfugié à Môtiers : « Il court ici (mais je ne l'ai pas vu) un petit manuscrit intitulé Les 12. divisions de la femme, etc. que l'on vous attribue »²². Fr. Eigeldinger insiste sur le fait qu'il s'agit d'une rumeur, partant de Genève et de Berne pour s'étendre jusqu'à Stockholm ou Amsterdam²³. C'est bien l'image d'un langage immédiat et puissant porté par « les douze parties de la femme envoyées aux douze tribus »²⁴ qui faisait lever l'attente des futurs lecteurs dont les correspondances épistolaires gardent la trace. L'écriture du scandale devenait promesse d'une écriture scandaleuse. On sait que la mention du récit de la découpe du corps est déjà présente dans *L'Essai sur l'origine des langues* comme exemple d'un langage où « le signe a tout dit avant qu'on parle », proche du concept du langage d'action de Condillac :

Quand le lévite d'Ephraïm voulut venger la mort de sa femme, il n'écrivit point aux Tributs d'Israël ; il divisa le corps en douze pièces et les leur envoya. A cet horrible aspect ils courent aux armes en criant tout d'une voix : non, jamais rien de tel n'est arrivé dans Israël, depuis le jour que nos pères

²² *Ibid.*, p. 15.

²³ *Ibid.*, p. 16.

²⁴ Lettre du 12 Juillet 1764, CC 3396, cité par Frédéric S. Eigeldinger, p. 16.

sortirent d'Égypte jusqu'à ce jour. Et la Tribu de Benjamin fut exterminée²⁵...

Cette reprise n'est certainement pas étrangère au projet d'édition de rassembler en un volume *De l'Imitation théâtrale*, *L'Essai sur l'origine des langues* et *Le Lévite d'Ephraïm*²⁶, suggérant ainsi un autre lien spéculatif, la réflexion sur le langage, dans sa dimension pragmatique, performative.

Il nous semble intéressant de creuser ce paradoxe d'une image irréprésentable, du moins irréprésentée visuellement, et en même temps à l'origine de la représentation. Oscillant entre le dicible et le visible, l'image décrite dans le discours mais absente des instructions pour les illustrations, hante le texte aux confins de la représentation de façon telle qu'elle révèle que *Le Lévite* est régi par cette question de la représentation des affects, de la monstration de l'horreur aux limites du visible. L'absence d'illustration ne relève pas simplement d'un impératif de bienséance classique mais a partie liée avec un questionnement sur le langage, sur le récit comme scène, sur la mimesis spectaculaire. D'ailleurs, la comparaison avec l'ouvrage déjà cité de Laurent-Etienne Rondet, *Figures de la Bible contenues en cinq cens tableaux*²⁷, atteste que la représentation de la découpe du corps de la concubine faisait partie du champ des possibles : la seconde illustration s'intitule « Le Lévite met le corps de sa femme en pièces ».

Remarquons en premier lieu que l'image génésique est significativement placée en ouverture du premier chant dans le cadre d'un dispositif énonciatif informé par une apostrophe (« Ô vous, hommes débonnaires »), qui implique l'invention d'un *je* énonciateur réfléchissant et condensant son récit à venir sous forme d'un tableau : « quel tableau viens-je offrir à vos yeux ? Le corps d'une femme coupé par pièces ; ses membres déchirés et palpitants envoyés aux douze Tribus ; etc. ». Le dédoublement de l'énonciation fait de l'énonciateur le double du lévite, et des lecteurs, le double du peuple d'Israël, tandis que le récit est le suppléant des douze morceaux reçus par les tribus. Le dispositif énonciatif porte

²⁵ *Essai sur l'origine des langues*, ch. I. « Des divers moyens de communiquer notre pensée », OC V, pp. 376-377.

²⁶ Il s'agit de l'édition pour Duchesne en 1763 pour laquelle existe un projet de préface rédigé par Rousseau introduisant ces trois œuvres.

²⁷ Voir *supra*, p. 6.

la projection sur tout le texte d'une réécriture qui réfléchit l'échange présent avec la promesse, ou la gageüre, de se hausser à cette énergie-là du langage, mais aussi la crainte que les lecteurs, qui « de peur d'envisager les crimes de [leurs] frères, [aiment] mieux les laisser impunis », se détournent lâchement... Le défi est partagé, les lecteurs eux-mêmes sont défiés de regarder l'horreur en face :

A de tels forfaits celui qui détourne ses regards est un lâche, un déserteur de la justice ; la véritable humanité les envisage, pour les connaître, pour les juger, pour les détester²⁸.

L'énonciateur affirme par une vigoureuse syntaxe que la contemplation de l'horreur n'est pas une fin en soi : trois syntagmes verbaux introduits par la préposition *pour* complètent le prédicat *envisage*. Cette triple finalité dessine les contours d'une lecture participative qui débouche sur un acte de langage, une réaction, un engagement discursif. Dans *De l'Imitation théâtrale*, ouvrage théorique publié en 1764 à Amsterdam, Rousseau dénonce l'illusion de connaissance produite par la *mimésis* spectaculaire. Certes, l'essai est centré sur le théâtre et prolonge la polémique suscitée depuis la *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*, mais l'argumentaire y est essentiellement fondé sur l'analogie avec la peinture. Si Rousseau accepte de penser à l'intérieur du paradigme de l'imitation de la nature étendu à tous les arts dont Charles Batteux est l'épigone célèbre²⁹, il demeure très critique à l'égard de l'imitateur dont il pointe l'absence de connaissances réelles de l'imité, ainsi qu'il le souligne à travers la métaphore filée des trois palais :

Je vois là trois palais bien distincts : premièrement, le modèle ou l'idée originale qui existe dans l'entendement de l'architecte, dans la nature, ou tout au moins dans son auteur, avec toutes les idées possibles dont il est la source ; en second lieu, le palais de l'architecte, qui est l'image de ce modèle ; et, enfin, le palais du peintre, qui est l'image de celui de l'architecte. Ainsi, Dieu, l'architecte, et le peintre, sont les auteurs de ces trois palais. Le premier palais est l'idée originale, existante par elle-même ; le second en est l'image ; le troisième est l'image de l'image, ou ce que nous appelons proprement imitation. D'où il suit que l'imitation ne tient pas, comme on

²⁸ *Le Lévite*, p. 71.

²⁹ Nous citons pour mémoire *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) et *Principes de littérature* (1754).

croit, le second rang, mais le troisième dans l'ordre des êtres, et que, nulle image n'étant exacte et parfaite, l'imitation est toujours d'un degré plus loin de la vérité qu'on ne pense³⁰.

On le voit, l'imitation est objet de soupçon et l'exigence porte sur l'idée d'une connaissance intime du modèle, d'une *mimésis* qui ne représenterait que ce que l'auteur connaît réellement alors que la plupart des productions ne sont que feintes d'une connaissance, en bref falsifications, impostures. La distance entre l'imitation produite et le modèle imité est dégradation. Plus précisément, la critique de Rousseau se focalise sur l'imitation des passions et la manifestation de celles-ci dans les modèles qu'offre la nature. On sait que ce débat était prégnant dans le milieu des Beaux-arts. Claude-Henri Watelet, peintre graveur à ses heures qui, rappelons-le, avait été pressenti pour dessiner les illustrations du *Lévite d'Ephraïm* y participait activement, comme en témoignent ses écrits publiés et ses articles dans l'*Encyclopédie*. Or, leurs points de vue apparemment assez proches divergent sur une perspective essentielle. Pour l'auteur de *L'Art de peindre*³¹, l'imitation des passions se fonde sur un ensemble de signes extérieurs selon la codification classique, mais la difficulté des imitateurs actuels est que l'homme moderne civilisé contrôle l'expression expansive de ses affects :

Plus une société sera nombreuse et civilisée, plus la force et la variété de l'expression doit s'affaiblir ; parce que l'ordre et l'uniformité seront les principes d'où naîtra ce qu'on appelle l'harmonie de la société. Cette harmonie si nécessaire y gagnera sans doute, tandis que tous les arts d'expression y perdront ; parce qu'ils seront affectés peu à peu d'une monotonie qui leur ôtera les idées véritables de la Nature³².

La disparition des modèles vivants, leur inexorable extinction est « une des causes générales de la décadence des Arts »³³, l'idéal esthétique prôné devenant quasiment inatteignable. Rousseau remet en question cette esthétique : ce n'est pas l'homme spécifiquement moderne qui se comporte ainsi, c'est tout homme civilisé, la marque de la sociabilité, de la vertu en société étant justement le

³⁰ De *l'Imitation théâtrale*, édité chez Marc-Michel Rey à Amsterdam, 1764, p. 197.

³¹ Claude-Henri Watelet, *L'Art de peindre, poème, avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*, 1760.

³² *Ibid.*, p. 138.

³³ *Ibid.*, p. 137.

contrôle des affects par la raison. L'universalisme de Rousseau montre qu'il se situe dans le domaine de la morale davantage que dans celui des conventions sociales. Pour celui qui ne craint pas de s'afficher en costume arménien, il n'est pas question d'adhérer à un quelconque code de bienséance mais l'expression de l'intime n'exclut pas un contrôle de ses passions. Il reconnaît que l'imitation visuelle de l'homme qui est éduqué pour contrôler ses passions et ne pas laisser libre cours à l'épanchement visible de ses émotions, est difficile ; mais imiter des passions visibles, c'est céder au goût du vulgaire et créer une œuvre amoral :

Nous dirons donc que la constance et la fermeté dans les disgrâces sont l'ouvrage de la raison, et que le deuil, les larmes, le désespoir, les gémissements, appartiennent à une partie de l'âme opposée à l'autre, plus débile, plus lâche, et beaucoup inférieure en dignité. Or, c'est de cette partie sensible et faible que se tirent les imitations touchantes et variées qu'on voit sur la scène. L'homme ferme, prudent, toujours semblable à lui-même, n'est pas si facile à imiter ; et quand il le serait, l'imitation, moins variée, n'en serait pas si agréable au vulgaire ; il s'intéresserait difficilement à une image qui ne serait pas la sienne, et dans laquelle il ne reconnaîtrait ni ses mœurs, ni ses passions: jamais le cœur humain ne s'identifie avec des objets qu'il sent lui être absolument étrangers³⁴.

La solution, ou le défi, serait d'imiter des hommes qui contrôlent encore imparfaitement leurs affects mais tendent vers cette maîtrise, ce qui leur conférerait et visibilité et intérêt. On peut penser que *Le Lévite*, récit d'imitation d'un temps où les hommes ne sont pas encore entièrement polis par les usages, constitue ce modèle idéal et que c'est dans cette perspective que Rousseau imagine confier les gravures à Watelet.

Pour revenir à l'ouverture du *Lévite*, on voit que l'énonciateur propose au contemplateur du terrible tableau biblique une véritable connaissance qui n'en reste pas à l'apparence des choses. Sa fiction appelle un travail réflexif de la part du lecteur (*connaître*), une prise de position (*juger*), et en dernier lieu seulement un partage émotionnel (*détester*). Plus loin dans le texte (chant IV, 1), la tribu Jabès de Galaad qui se dérobe au combat contre les Benjaminites devient le modèle du lecteur lâche. Cette exigence, dont la virulence est troublante, n'a

³⁴ *De l'Imitation théâtrale, Op. cit.*

d'égal que le redoutable défi que l'énonciateur se donne à lui-même du langage énergique à travers la langue.

C'est ainsi, qu'en second lieu, nous allons observer la réalisation de ce défi à travers l'écriture de la narration de la découpe du corps située à la fin du chant II :

Dès cet instant, occupé du seul projet dont son âme était remplie il fut sourd à tout autre sentiment ; l'amour, les regrets, la pitié, tout en lui se change en fureur. L'aspect même de ce corps, qui devrait le faire fondre en larmes, ne lui arrache plus ni plaintes ni pleurs : Il le contemple d'un œil sec et sombre ; il n'y voit plus qu'un objet de rage et de désespoir. Aidé de son serviteur, il le charge sur sa monture et l'emporte dans sa maison. Là, sans hésiter, sans trembler, le barbare ose couper ce corps en douze pièces ; d'une main ferme et sûre il frappe sans crainte, il coupe la chair et les os, il sépare la tête et les membres, et après avoir fait aux Tribus ces envois effroyables, il les précède à Maspha, déchire ses vêtements, couvre sa tête de cendres se prosterne à mesure qu'ils arrivent et réclame à grands cris la justice du Dieu d'Israël³⁵.

La narration, au présent, est clairement focalisée sur le ressenti du personnage et dramatise ce moment crucial de la métamorphose radicale du Lévite cessant d'être conduit par la passion amoureuse pour devenir l'homme d'un seul affect, la vengeance. Il n'est plus que cri, langage énergique de la vengeance qui s'exprime par le signe du corps découpé. Pour être efficace, entendu, vengé, il doit faire taire en lui tous ses affects, s'oublier lui-même, oublier le corps chéri, descendre au plus bas de l'abjection de son amour. L'atrocité de l'acte de morcellement corporel redouble l'atomisation de l'être violenté et anime le désir de vengeance chez le peuple d'Israël. Une des leçons du *Lévite d'Ephraïm* réside donc dans cette terrible éducation du contrôle des passions qui passe par la découverte du rapport du couple, petite société gémellaire, à son extériorité... Mais ce qui nous intéresse surtout dans cette narration réside dans l'opposition explicite avec l'attitude explorée habituelle favorisant le beau spectacle d'une *piéta*. En accord avec l'esthétique prônée dans *De l'Imitation théâtrale* où Rousseau dénonce « ceux qui pleurent comme des

³⁵ *Le Lévite d'Ephraïm*, p. 91.

femmes la perte de ce qui leur fut cher », le *pathos* demeure limité, les larmes évitées³⁶.

De même dans la lettre LXIV à M de Francueil en janvier 1753, Jean-Jacques suppose chez son ami endeuillé, M. de Jully qui consacre une chapelle domestique à la défunte, une délectation dans le beau malheur. Pour Rousseau, l'expression de l'intime se fige en signe ostentatoire et se déplace dans le domaine esthétique. Cette alliance de la sensibilité et de l'art représente le comble de l'inauthenticité puisque lorsque l'art puise ses modèles dans les manifestations visibles des passions de la vie réelle, celles-ci sont déjà un simulacre, une représentation pensée pour l'exhibition, les manifestations sensibles étant informées par ce regard de la société. La déréalisation théâtrale paraît atteindre le cœur de l'intime au point qu'Antoine Coypel dans sa conférence *Sur l'esthétique des peintres* peut conseiller aux artistes d'aller au théâtre pour étudier les manifestations extérieures des passions. On comprend mieux comment Rousseau peut être le chantre de l'expression sensible, le défenseur de l'intime et en même temps le pourfendeur de certaines de ses manifestations, les larmes cristallisant sa méfiance pour les débordements artificiels. Rousseau récuse donc les larmes quand elles sont données à voir, produites comme un objet de spectacle, « un beau malheur à peindre ». Ses observations dans la *Lettre à d'Alembert* aident aussi à saisir son parti pris :

Si, selon la remarque de Diogène-Laërce, le cœur s'attendrit plus volontiers à des maux feints qu'à des maux véritables ; si les imitations du théâtre nous arrachent quelquefois plus de pleurs que ne ferait la présence même des objets imités, c'est moins, comme le pense l'Abbé Du Bos, parce que les émotions sont plus faibles et ne vont pas jusqu'à la douleur, que parce qu'elles sont pures et sans mélange d'inquiétude pour nous-mêmes. En donnant des pleurs à ces fictions, nous avons satisfait à tous les droits de l'humanité, sans avoir plus rien à mettre du nôtre ; au lieu que les infortunés en personne exigeraient de nous des soins, des soulagements, des consolations, des travaux qui pourraient nous associer à leurs peines, qui

³⁶ Dans la séquence des adieux aux parents, les larmes sont réservées au gynécée féminin, alors que le père « ne pleurerait pas : ses muettes étreintes étaient mornes et convulsives ».

coûteraient du moins à notre indolence, et dont nous sommes bien aise d'être exemptés³⁷.

Cette façon de mirer sa grandeur d'âme dans sa capacité à pleurer est une dérive narcissique de l'amour-propre. Rousseau, toujours dans la *Lettre à d'Alembert*, dénonce la purgation cathartique aux effets stériles car productrice d'une « émotion passagère et vaine, qui ne dure pas plus que l'illusion qui l'a produite; un reste de sentiment naturel, étouffé bientôt par les passions, une piété stérile, qui se repaît de quelques larmes, et n'a jamais produit le moindre acte d'humanité. Ainsi pleurait le sanguinaire Sylla au récit des maux qu'il n'avait pas fait lui-même »³⁸.

Les larmes paraissent couler d'autant plus d'abondance qu'elles n'engagent pas l'être qui pleure. La sensibilité éveillée dans le cadre d'un spectacle n'exigeant pas d'implication personnelle s'avère être aux antipodes des vœux de Rousseau appelant un *usager*, un lecteur engagé, qui fasse corps et âme avec l'œuvre reçue. Les scènes visuelles du *Lévite* dépassent ce pathos confortable pour l'amour-propre du lecteur ; elles donnent à voir ce qui est à la limite du visible ou dans leur enchaînement, elles tracent une éducation de la sensibilité, le Lévite apprenant à ne pas pleurer ou la courageuse Axa à la fin du récit ne manifestant pas son sacrifice par des larmes. Rousseau est pour l'intime, contre la civilité imposée, artificielle, mais un intime où le cœur est contrôlé par la raison, grâce à la vertu. Par la narration de l'apprentissage de la maîtrise des affects, on peut toucher le lecteur tout en l'édifiant, en faisant vibrer non seulement la corde sensible mais aussi les sentiments et la conscience d'une certaine dignité.

Cependant, le détour par l'illustration interroge sur la réalisation de cette éducation aux passions, ne serait-ce que par l'absence intrigante de l'illustration centrale de la découpe du corps. Les instructions données par Rousseau ne semblent pas échapper à une forme d'esthétisation du beau malheur : la deuxième légende montre un Lévite éploré – « Il pousse un cri plaintif, il l'appelle il regarde

³⁷ *Lettre à Mr d'Alembert, Lettre à d'Alembert* rédaction et publication 1758, Chronologie, présentation, notes, dossier, bibliographie Marc Buffat, Paris, Flammarion, « Garnier-Flammarion », 2003, p. 31.

³⁸ *Ibid.*, p. 30.

il la touche ; Hélas elle étoit morte » – et la troisième un Lévite qui « implore » le peuple assemblé à Maspha, tandis que l'énonciateur de la quatrième insiste sur la gracieuseté de la scène, l'édulcoration de la violence : « C'est [sous] *dans* un autre costume l'enlèvement des Sabines, mais sous un aspect plus gracieux pour des *H[ommes]* [sans armes et presque sans violence] ». Or, l'écriture des tableaux n'échappe pas toujours non plus à cette artificialité de la monstration, comme par exemple dans la scène visuelle de la beauté mourante où affleure le discours direct de l'énonciateur :

O misérables, qui détruisez votre espèce par les plaisirs destinés à la reproduire, comment cette beauté mourante ne glace-t-elle point vos féroces désirs ? Voyez ses yeux déjà fermés à la lumière, ses traits effacés, son visage éteint ; la pâleur de la mort a couvert ses joues, les violettes livides en ont chassé les roses, elle n'a plus de voix pour gémir, ses mains n'ont plus de force pour repousser vos outrages : Hélas ! elle est déjà morte ! [...]³⁹.

Mais les réécritures visuelles peuvent s'éclairer dans la perspective d'un parcours esthético-moral : l'hypotypose de la beauté mourante conduit l'énonciateur à déclarer la concubine « déjà morte », ce qui peut signifier que le viol est mise à mort ; mais il se pourrait que ce soit l'hypotypose elle-même qui tue la concubine en la transformant en image d'une beauté marmoréenne. De cette vision esthétisée et glaciale d'une beauté minéralisée, d'une belle morte, le Lévite se détourne pour trancher dans la chair du corps, et ce faisant, il la ressuscite puisque les « membres déchirés » sont dits *palpitants*⁴⁰. Cette interprétation sémantique et dialectique d'une image par l'autre ne semble pas possible pour l'ensemble des illustrations, précisément par l'absence de représentation iconographique du corps découpé. C'est pourquoi nous pressentons que cette absence si prégnante a justement pour effet de trahir les limites de l'entreprise menée par Rousseau.

L'illustration qui balise chaque chant, condense, met en relief les images du récit, se détourne de sa source principielle comme pour mieux en marquer la limite. On songe aux notions d'images *limites* ou d'images *récalcitrantes*

³⁹ *Le Lévite.*, p. 89.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 71.

développées par Murielle Gagnebin⁴¹. L'image matricielle hantant les rives du visible signe l'incomplétude d'une œuvre marquée soit par un trop-plein de greffes narratives soit par un manque intrinsèque au creux du palimpseste.

En effet, la réécriture de l'intertexte biblique est marquée par une diversité de genres, de registres, dont les illustrations soulignent l'absence d'unité. De la scène de genre, pastorale mignarde à la peinture d'histoire profane des Sabines, en passant par des scènes bibliques, les illustrations révèlent la diversité stylistique. Le passage liminaire de l'exorde appartient au un registre pathétique évoquant la tonalité biblique grâce notamment à la requête d'animation de la voix : « Sainte colère de la vertu, viens animer ma voix », et aux anaphores « je dirai » qui font de l'énonciateur un substitut du Verbe. Dès l'alinéa quatre s'opère un net changement de tonalité par l'émergence de la musique pastorale de l'idylle. Assombrie lors du départ de la concubine, elle resurgit grâce à l'effusion familiale, mais se colore d'un registre pathétique saisissant, culminant dans la scène de la beauté mourante et dans celle de l'imprécation du Lévite. Le rédacteur greffe ensuite aux derniers chants le registre épique du combat contrastant avec le *pathos* crépusculaire sur le champ de bataille déserté et termine par un style héroïque qui laisse penser à un tout autre genre, celui de la tragédie cornélienne. Seul le texte biblique, l'hypotexte, *in fine*, fait tenir l'ensemble, borde le corps d'un assemblage d'énoncés et de styles menaçant d'éclatement. Nous pourrions dire que ce texte craque par toutes ses coutures ; à force d'y faire entrer des éléments exogènes, il paraît écartelé entre plusieurs styles et donc menacé à la limite de la dislocation.

L'image du corps coupé serait alors aussi celle d'une réécriture tendant vers l'unité du mythe biblique tout en étant menacée de fragmentation. La pratique du fragment est d'abord celle des Philosophes, après avoir été celle des exégètes, et peut prendre des formes violentes dans les écrits de Voltaire, de Diderot ou du Baron d'Holbach, taillant en pleine chair de l'intertexte, dépeçant, morcelant, isolant afin de mettre au jour les incohérences et l'absurdité du *mythe biblique*. L'écriture de Rousseau est à rebours puisqu'elle cherche à rassembler,

⁴¹ M. Gagnebin et J. Milly, *Les Images limites*, Seyssel, Champ Vallon, 2008.

suturer, étouper selon le *telos* à la fois moral et esthétique d'une éducation et d'une représentation des passions. Mais c'est encore une violence faite à l'intertexte biblique dont le *telos* est différent et dont le style est défini essentiellement par les manques⁴². François Van Laere a déjà souligné que Rousseau introduit de force le style gessnérien et le rêve arcadien « dans un récit qui le nie »⁴³. L'enjeu le plus fort de la réécriture est le rapport d'infraction d'un énoncé à l'autre. Les illustrations éclairent donc la belligérance entre plusieurs styles littéraire ainsi que la violence faite au texte biblique. Elles rendent sensibles cette tension au cœur de la réécriture qui rêvant de transformer le plomb en or, le texte scandaleux en texte édifiant, agit par infraction.

Dans cette perspective, il se pourrait d'ailleurs que l'image absente soit aussi l'image *honteuse*⁴⁴. L'image matricielle est porteuse de cette ambiguïté : signifiant un langage d'action, la réalisation suprême d'une parole-acte, d'un langage agissant immédiatement sur son destinataire, à l'opposé des arguties du *logos*, elle ne peut masquer qu'en même temps elle puise aux sources d'une violence terrible, barbare, à la limite de l'anthropophagie et dont la motivation est la vengeance. Or, la violence vengeresse est l'affect que l'*ethos* de Rousseau récuse catégoriquement. Quand il relate dans les *Confessions* l'état d'esprit de Jean-Jacques rédigeant dans sa voiture un premier jet du *Lévite*, il met en valeur un psychisme dénué de rancune, d'aigreur, d'idées vengeresses :

C'est à cette heureuse disposition, je le sens, que je dois de n'avoir jamais connu cette humeur rancunière qui fermente dans un cœur vindicatif, pour le souvenir continuel des offenses reçues, et qui le tourmente lui-même de tout le mal qu'il voudrait faire à son ennemi. Naturellement emporté, j'ai senti la colère, la fureur même dans les premiers mouvements ; mais jamais un désir de vengeance ne prit racine au-dedans de moi. Je m'occupe trop peu de l'offense, pour m'occuper de l'offenseur⁴⁵.

⁴² Voir à ce propos la magistrale étude d'Erich Auerbach dans *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.

⁴³ Fr. Van Laere, *Jean-Jacques Rousseau du phantasme à l'écriture, Les révélations du Lévite d'Ephraïm*, Paris, Minard, Archives des Lettres Modernes, n°81, 1967.

⁴⁴ Voir *L'Image honteuse*, sous la direction de Murielle Gagnebin et Julien Milly, Seyssel, Champ Vallon, 2006.

⁴⁵ *Les Confessions*, Livre XI, OC I, p. 585.

Enfouir l'image, lui dénier le passage à la visibilité illustrative peut traduire la crainte d'invalider son entreprise de réhabilitation auprès d'autrui, de présentation de sa nature heureuse sans fiel, sans aigreur. Certes par son existence même, *Le Lévite* est la preuve apologétique que Rousseau ne ressasse pas les événements, qu'il est capable de s'évader, de s'immerger dans un univers très éloigné du monde réel et d'y projeter ses propres chimères, mais le choix de ce récit biblique est intrinsèquement problématique : d'abord, parce qu'inéluctablement, il fait retour sur l'exil de l'auteur, ensuite parce qu'il a nécessairement à voir avec la vengeance. Le Lévite à cause de sa fonction sacerdotale n'a pas été le bouc émissaire premier des barbares, l'agressivité a été détournée sur sa femme, supplément de supplément ; par réaction, il devient le vengeur, simulacre non plus du Christ souffrant mais simulacre du Dieu vengeur. En outre, le Lévite est un vengeur ambigu : tel un ange de dieu, il agit sans affects contrôlant tous ses sentiments pour n'être plus que l'instrument divin de la vengeance ; mais l'étouffement de tous ses affects, au profit d'une fureur totale, inquiète, fait pressentir les effets dirimants d'une aveugle et excessive vengeance dont les assauts répétés des tribus d'Israël, et la surenchère dans l'horreur, sont la métaphore. Même si Jean-Jacques peut se définir à l'opposé du Lévite comme exempt de tout ressentiment, les deux se rejoignent dans l'acte apologétique, qu'il passe par le langage visuel d'une brutalité extrême ou par le détour très sophistiqué d'un récit biblique. Même si on n'attribue aucune valeur allégorique autobiographique au *Lévite d'Ephraïm*, par son existence même, il est l'acte apologétique de J.-J. : il manifeste l'absence d'esprit de vengeance. Mais à partir du moment où l'on rentre dans la transmission, l'exposé des dommages subis, on pose bien un acte de vengeance. Le mal subi appelle réparation, destruction de la cause du mal, ce qui passe par plaider sa propre cause⁴⁶. La seule façon d'éviter ce cycle de la vengeance est le silence, la posture christique de Jésus sur la croix. On voit dans quelle aporie est piégé Rousseau mais la situation est quasiment inéluctable car le silence eût été une autre forme de mise à mort. L'apologie est

⁴⁶ Voir les analyses de Jean-Luc Marion s'appuyant sur la *Généalogie de la morale* de Nietzsche, dans *Prolégomènes à la charité*, Paris, éd. de la Différence, 3e édition 2007.

vitale de même que la nécessité de ressaisir son unité sous le regard d'autrui. Le piège éludé transparait donc dans le choix des illustrations enfouissant l'image génésique comme pour masquer l'écart entre l'œuvre produite et l'image que l'auteur veut donner de lui dans sa remémoration lors des *Confessions*.

Les décalages entre texte et image, l'inadéquation ou l'absence tendent à révéler les tensions à l'œuvre, voire l'échec d'une œuvre que finalement Rousseau ne publiera pas. Le fait que la rédaction du *Lévite* ait été étalée dans le temps et prise dans le projet apologétique de l'auteur explique certainement ce retrait éditorial : trop d'enjeux, parfois contradictoires, pesaient sur ce texte qui devait à la fois consoler son auteur, le réhabiliter auprès du lecteur, unifier et moraliser le texte biblique, représenter des passions vertueuses... En même temps, ce récit marque une étape importante dans la réflexion de Rousseau. Prélude aux grands écrits autobiographiques, il a valeur d'expérimentation et révèle des schèmes culturels essentiels. L'image-limite, l'illustration absente, font émerger l'imaginaire topique de la dislocation, la hantise d'une désagrégation, et de l'auteur et de son œuvre, avec pour symbole le corps coupé/réuni et pour pratique la réécriture biblique.

Le Lévite d'Ephraïm révèle le fondement chrétien de cette pensée de la dislocation du corps auquel seul le regard de Dieu peut conférer l'intégrité. Rousseau trouve dans le texte biblique la mise en scène du corps comme actualisation de la chair et comme son déploiement. Pour Philippe Lefebvre dans son article « Corps des messies chez Samuel »⁴⁷, l'ensemble de la Bible narre l'« histoire de la chair-avec-Dieu » ; plus qu'un thème, le corps ordonne, structure les Livres. La perspective chrétienne nous semble renforcer l'interprétation du discours biblique comme un logos à la recherche d'un corps. C'est ainsi que Philippe Lefebvre fait le lien entre le *Livre des Juges*, le *Livre de Samuel* et l'horizon du *Nouveau Testament* : la trace des corps crée la continuité d'un récit l'autre, le corps violenté et dépecé de la concubine manifeste un espace, Gibéa, qui sera la capitale de Saül (en I *Samuel* 10-26), premier Roi, premier Messie,

⁴⁷ Ph. Lefebvre, « Corps des messies chez Samuel », dans *Le Corps, lieu de ce qui nous arrive*, sous la direction de Pierre Gisel, Genève, Labor et Fides, 2008.

marqué dans son corps de l'onction divine, et qui dépèce aussi des bœufs. L'écho s'étend jusqu'à Jésus héritant d'un vécu du corps humilié, mutilé, qui donnera aussi son corps en partage afin d'aboutir à l'unité, au rassemblement du peuple des croyants. La dynamique dislocation, meurtrissure, dispersion/unification, intégrité, rassemblement innerve donc déjà le texte biblique ou du moins la lecture qu'on peut en faire. Sans croire en l'Incarnation, Rousseau met en avant à travers sa réécriture du *Lévite* une pensée qui doit passer par le corps pour prendre sens, mais en même temps il éprouve toutes les difficultés conjointes à un tel projet. Que signifie manifester le corps, témoigner au lieu d'imiter, faire voir pour un écrivain ? Les principales greffes du rédacteur sont les scènes visuelles et les paroles rapportées directement. Mais nous avons observé que l'hypotypose risque de s'inverser en imitation esthétisante tandis que le discours est toujours menacé de verbiage, en devenant une langue sans corps. Les illustrations sont aussi le lieu de cette réflexion sur la représentation du corps: corps érotiques du « jeune et beau Lévite » et de la jeune fille « charmée [qui] caresse la tourterelle et la met dans son sein », redoublement spéculaire du piège qui mine de l'intérieur l'idyllique *locus amœnus* ; dans la seconde légende, corps oblatif en posture christique « la face contre terre et les bras étendus sur le seuil » de la jeune femme, synthétisant le sacrifice de la croix et la déposition; absence du corps de la femme dans l'illustration suivante au profit d'une représentation rhétorique de corps éloquentes ; corps à corps d'hommes gracieux et de jeunes beautés épouvantées, les Benjamins « s'emparant chacun de la sienne » dans la dernière instruction qui donne à voir non seulement un corps réuni mais un corps qui s'unit. Lire les illustrations dans cette perspective fait ressortir l'appréhension d'une progression : le piège gémellaire du couple est transmué en rapt subsumé par la régénération d'une nation, la transformation se fondant sur la mort sacrificielle. Mais l'image absente ne permet pas de voir le passage de la mort à la régénération et en termes esthétiques, la dernière illustration ne fait que reprendre la représentation idéalisée de la beauté des corps. Piétinement ou manque, on pourrait souligner que Rousseau butte sur le mystère eucharistique, l'épiphanie de la présence christique, mais pour celui qui ne croit pas dans l'Eucharistie, tout se

passé plutôt comme s'il butait sur la difficulté de manifester de façon sensible sa pensée.

L'image limite permet d'appréhender cette butée d'un auteur en quête d'un nouveau langage. Déjà dans la Lettre à d'Alembert sur les spectacles⁴⁸, Rousseau dénonçait le leurre d'une mimesis spectaculaire fondée sur la participation en apparence sensible mais distanciée du récepteur. Jacques Rancière y voit une étape fondatrice essentielle de la remise en question de la puissance d'imitation de la *mimésis* et de l'efficacité de la transmission d'un message. Loin de se focaliser sur la dénonciation de la portée morale du *Misanthrope* ou plus largement du genre théâtral, Jacques Rancière, dans *Le Spectateur émancipé*, met en avant la rupture esthétique initiée :

Au-delà du procès fait aux intentions d'un auteur, sa critique désignait quelque chose de plus fondamental: la rupture de la ligne droite supposée par le modèle représentatif entre la performance des corps théâtraux, son sens et son effet⁴⁹.

Pour Rousseau, dans la continuité de Platon, c'est le dispositif représentatif lui-même, jugé comme hypocrite, trompeur, mensonger, qui doit disparaître. Sa fiction narrative *Le Lévite d'Ephraïm*, corollaire de ses essais *De l'Imitation théâtrale* et *L'Essai sur l'origine des langues*, est une première expérimentation littéraire pour inventer autre chose. Par son récit du *Lévite*, écrit et imagé, Rousseau essaie de transformer de l'intérieur la *mimesis* des passions, de créer des personnages animés d'affects plus vraisemblables car plus proches d'un état de nature et un narrateur donnant accès à leur intériorité émotionnelle et à leurs motivations afin que le lecteur puisse partager leur point de vue et ressentir avec eux. Les nombreuses scènes visuelles écrites que nous avons détaillées ainsi que le soin apporté au projet d'une édition illustrée participent de ce même défi. Mais Rousseau renforce ainsi l'artifice des conventions, idylliques ou classiques et peine à humaniser son lévite ainsi qu'à créer de la proximité avec des personnages qui appartiennent à un tout autre univers culturel. C'est le paradoxe de cet opus de

⁴⁸ Lettre à d'Alembert sur les spectacles, 1760.

⁴⁹ J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, Editions La fabrique, 2008.

la concordance extrême qui par cela-même et à force d'apports d'éléments exogènes finit par ne pas tenir ses promesses.

Cependant, cet écart a pu favoriser la prise de conscience chez Rousseau de la nécessité de faire table rase de la *mimésis* au profit d'une écriture autobiographique, d'une narration à la première personne, narration du témoin, qui permettrait que la langue ait du corps et soit reçue dans son intégrité. La leçon du *Lévite* est celle du témoin : il ne s'agit pas de se présenter coupable ou innocent à juger, mais de se manifester totalement pour que le lecteur participe de ses affects et des prises de conscience distanciées de ses affects. Nous pourrions dire que la narration autobiographique, les *Confessions* notamment, sont en laboratoire dans le creuset alchimique du *Lévite* préparant la pensée du témoignage ainsi que le grand malentendu d'un auteur qui s'engage dans son œuvre non pour être jugé, dépecé mais compris, rassemblé. En effet, ce trope chrétien de la séparation/unification se retrouve dans ses écrits contemporains à la première personne, *La Lettre à Christophe de Beaumont*⁵⁰ et les *Lettres écrites de la montagne*⁵¹ énonçant cette souffrance profonde, intime, de voir son œuvre découpée, défigurée par les lecteurs⁵², et tendant à réunifier la personne, l'œuvre et le style grâce à une écriture autobiographique. L'ombre portée de l'image absente du corps découpé s'étend aux écrits apologétiques, explicatifs où Rousseau montre la part de mutilation faite à son œuvre et tend à la ressaisie de son intégrité, en fondant son langage dans l'unicité d'un sujet offert au lecteur.

⁵⁰ *Lettre à Christophe de Beaumont*, Amsterdam, Michel Rey, 1763 (OC IV).

⁵¹ *Lettres écrites de la montagne*, rédaction et publication 1764, Préface Alfred Dufour, L'Age d'homme, 2008.

⁵² Dans la *Lettre à Christophe de Beaumont*, Rousseau met en exergue cette déformation en montrant comment l'archevêque de Paris lit la *Profession de foi du vicaire savoyard*. On peut penser aussi à l'Abbé Bergier se servant pour rédiger son *Déisme réfuté par lui-même* (1762 et 1769) des écrits de Rousseau afin de dénoncer l'*Examen critique des apologistes* et le *Christianisme dévoilé* du Baron d'Holbach.