

Le mot *moment* vient de Rousseau, mais il prend une signification particulière dans le champ technique et esthétique de l'interactivité. Il désigne à la fois un espace temporel où la réminiscence se construit et se réactualise, une image en séquence qui a été saisie dans sa mise en scène pour être donnée à être ressaisie par le lecteur.

Précédé de deux installations, *La Deuxième Promenade* en 1998 et *La Morale sensitive* en 1999, le CD-ROM *Moments de Jean-Jacques Rousseau*, dont la conception est cosignée avec Liliane Terrier et la réalisation conduite par une équipe comprenant Hajime Takeuchi, Maren Köpp et Jean-Noël Lafargue, marque l'aboutissement d'une recherche de plus de dix ans, où la pensée et la poésie de Rousseau ont été constamment sollicitées pour inventer de nouvelles formes d'images.

Cet essai accompagne le CD-ROM Jean-Louis Boissier, *Moments de Jean-Jacques Rousseau – Confessions et Rêveries*, produit par le Centre pour l'image contemporaine, Saint-Gervais Genève et édité en 2000 par les Éditions Gallimard.

## Le moment interactif

« Un moment appelant d'autres moments. »  
Henri Michaux<sup>1</sup>

Rousseau a été d'abord pour nous une méthode. Pour penser et conduire un exercice de la relation au lieu. Pour tenter de résoudre le désir de remémoration anticipée qui s'attache à toute découverte, même ténue. Ou encore pour donner consistance à la présence aux choses dans l'instant, dans le registre de la délectation mélancolique et de son double, le projet d'actualiser ce moment en le partageant rétrospectivement. Cette méthode : prélever des signes dans des lieux et collectionner ces lieux eux-mêmes ; inscrire le récit de notre propre investigation.

Organiser la collecte et la collection était implicitement l'objet de l'expérience, une expérience qui impliquait d'emblée l'ordinateur et l'interactivité. Ce projet allait nous pousser partout où l'on sait que Rousseau a été. Un dessin s'est tracé, qui reste dans le logiciel de *Moments*, un itinéraire, ou plutôt un nuage de points sur une carte. L'entreprise était à la fois rationnelle et déraisonnable, mais nous pouvions nous rassurer avec Pontalis :

« Nous trouvons en nous-mêmes la preuve de l'importance des lieux pour Rousseau puisque, deux siècles plus tard, nous les percevons à la fois comme lieux réels et fictifs, lieux de littérature et lieux géographiques, lieux de mémoire et lieux de retraite – les

1. *Moments*, Gallimard, Paris, 1973, p. 115.

Charmettes, l'Ermitage, l'île Saint-Pierre. N'ironisons pas sur ceux qui reconstituent scrupuleusement les itinéraires de ses voyages à pied, visitent les lieux où il a vécu, etc<sup>2</sup>. »

### 1. « L'impression locale »

Dans ce repérage prétendu complet, une expression nous accompagnait, souvenir indéterminé d'une ancienne lecture des *Rêveries* : « l'impression du local ».

« Cet intervalle est un de ceux où j'ai vécu dans le plus grand calme, et que je me suis rappelés avec le plus de plaisir. Dans les situations diverses où je me suis trouvé, quelques uns ont été marqués par un tel sentiment de bien être qu'en les rememorant j'en suis affecté comme si j'y étois encore. Non seulement je me rappelle les tems, les lieux, les personnes, mais tous les objets environnans, la temperature de l'air, son odeur, sa couleur, une certaine impression locale qui ne s'est fait sentir que là, et dont le souvenir vif m'y transporte de nouveau<sup>3</sup>. »

« L'impression locale » revient dans *Les Rêveries* à propos de botanique, dans le court séjour à l'île Saint-Pierre :

« Toutes mes courses de botanique, les diverses impressions du local des objets qui m'ont frappé, les idées qu'il m'a fait naître, les incidens qui s'y sont mêlés, tout cela m'a laissé des impressions qui se renouvellent par l'aspect des plantes herborisées dans ces mêmes lieux<sup>4</sup>. »

Avec l'herbier, Rousseau nous donnait le prototype du « signe mémoratif », fragment du réel glissé entre les pages d'un livre. La simple saisie, qui préserve l'inconnu contenu dans toute chose, nous

2. J.-B. Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, Gallimard, Paris, 1977, p. 150. 3. *Les Confessions*, Livre III, o.c., t. I, p. 122. Les citations de Rousseau sont extraites des *Œuvres complètes*

(o.c.), « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris. 4. *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Septième promenade, o.c., t. I, p. 1073.

semblait pouvoir coexister avec un récit qui travaillerait l'interactivité comme forme. Mettre en mémoire et, simultanément, donner accès à la mémoire. Le schéma de l'interactivité devenait alors : saisir-ressaisir.

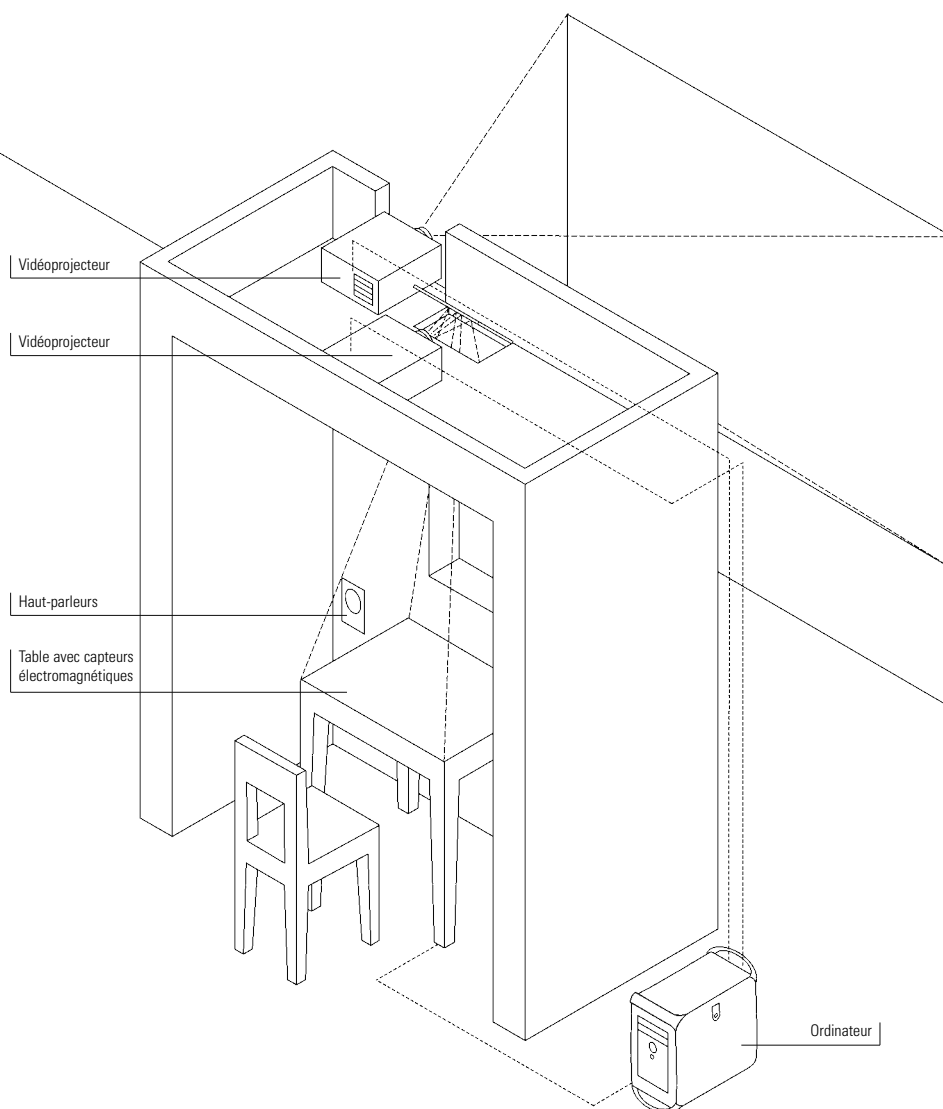
Pour que la leçon vienne « de la chose même <sup>5</sup> », pour qu'une « morale sensitive » puisse se fonder sur la permanence de la sensation attachée aux objets environnants, Rousseau attend du signe qu'il conserve une évidence sensible. Pour préserver l'immédiateté des signes, l'expérience de leur saisie écartera leur interprétation. Cependant, l'appréhension des choses relèvera en définitive d'une lecture, d'un déchiffrement. Rousseau imagine une notation botanique codée dont la vérité émanerait des plantes elles-mêmes. Au soleil levant, les ombres projetées sur le sol de la vallée du Pô révèlent, pour le Vicaire savoyard, la lisibilité du monde : « On eut dit que la nature étaloit à nos yeux toute sa magnificence pour en offrir le texte à nos entretiens <sup>6</sup>. » Pour son autoportrait fait « dans la chambre obscure <sup>7</sup> », et lorsqu'il évoque l'origine mythologique du dessin : « Que celle qui traçoit avec tant de plaisir l'ombre de son amant lui disoit de choses <sup>8</sup> ! » Rousseau marque sa préférence pour la ligne modulée du dessin, dessin direct et automatique, mis en opposition avec l'écriture : « C'est ici de mon portrait qu'il s'agit et non pas d'un livre <sup>9</sup>. »

C'est une leçon de la photographie, qui prélève les ombres portées en les révélant comme idéogrammes des choses. Un signe issu d'un prélèvement dans le réel, d'une cueillette ou d'une prise d'empreinte trouve aujourd'hui une réalité dans l'enregistrement photo-cinématographique et la vidéo. Le numérique ne devait pas, dans notre projet, effacer la puissance analogique de l'enregistrement optique des apparences et ses facultés de désignation d'un réel extérieur. Qui plus est, l'interactivité, qui est la conséquence la plus spécifique des technologies numériques, allait démontrer ses capacités à participer elle-même à l'extension du champ esthétique de la saisie.

5. *Émile*, Livre II, o.c., t. IV, pp. 368-369. 6. *Émile*, Livre IV, o.c., t. IV, p. 565. 7. *Ébauches des Confessions*, o.c., t. I, p. 1154.

8. *Essai sur l'origine des langues*, o.c., t. V, p. 376. 9. *Ébauches des Confessions*, o.c., t. I, p. 1154.

242



***La Deuxième Promenade*, installation interactive, 1998**  
**Version du Centre pour l'image contemporaine, Genève, 1999**

## 2. « L'effet d'une optique »

La *Flora petrinsularis*, le projet de Rousseau d'une flore exhaustive de l'île Saint-Pierre, utopie paradoxalement attachée à un lieu « borné », au désir de se « circonscrire », à la volonté de renoncer à une écriture source de malheur, tout en continuant, d'une autre manière, à faire un livre, nous a fourni le modèle d'une installation numérique et d'un premier CD-ROM<sup>10</sup>. Un herbier authentique, inscrit de façon interactive, s'associait à des images ouvertement imaginées à partir de personnages, de scènes, « courts moments de délire et de passion<sup>11</sup> » qui ponctuent la rédaction des *Confessions*. Les fleurs séchées reconnues automatiquement et instantanément par l'ordinateur réalisaient littéralement la constatation de Rousseau :

« Les fragmens des plantes que j'y ai cueillies suffisent pour me rappeler tout ce magnifique spectacle. Cet herbier est pour moi un journal d'herborisations qui me les fait recommencer avec un nouveau charme et produit l'effet d'une optique qui les peindroit derechef à mes yeux<sup>12</sup>. »

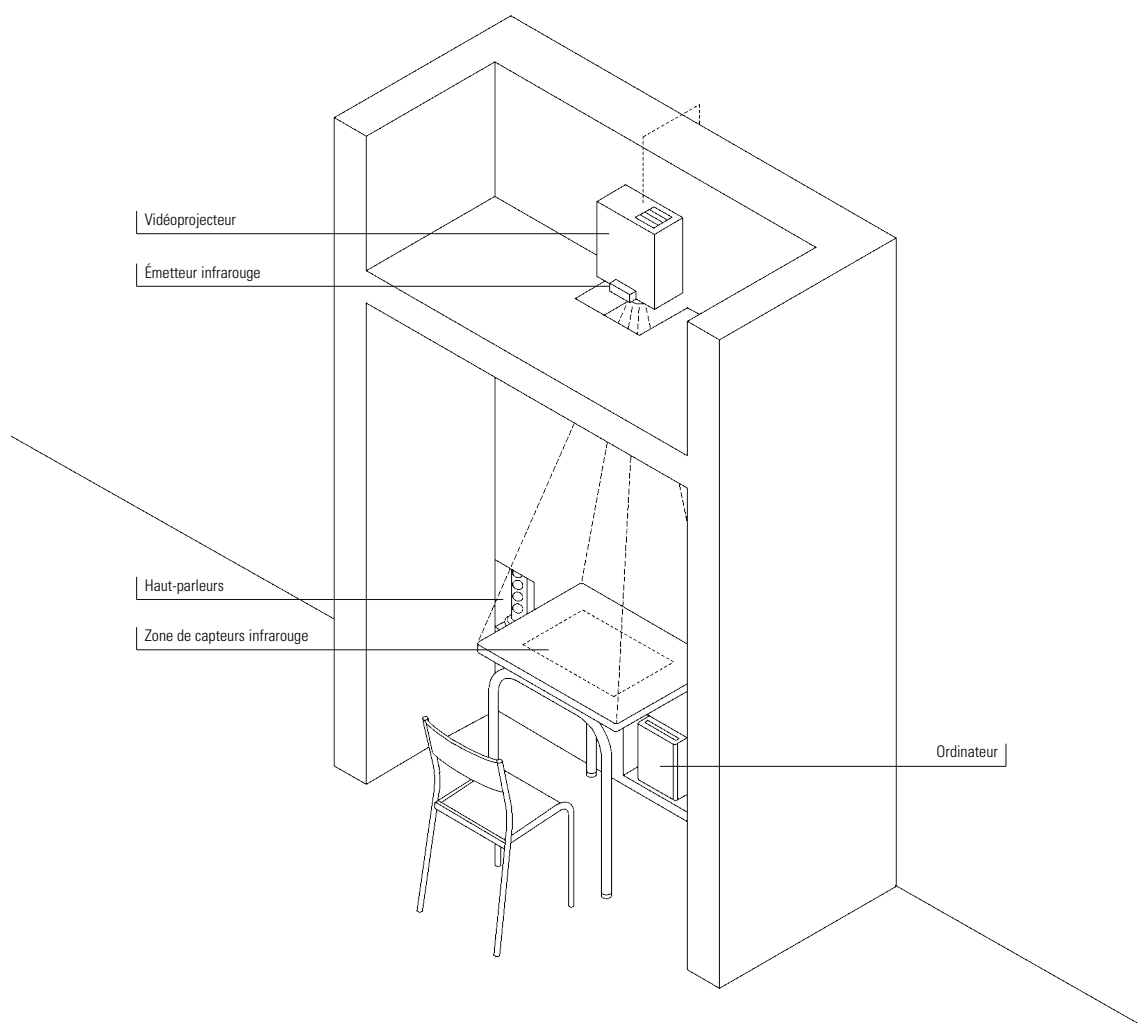
L'« optique » est l'appareil qui permet de regarder une estampe à travers une lentille grossissante et d'en exalter l'efficacité représentative. L'optique de Rousseau est celle d'un myope qui se penche avec ravissement « sur la structure et l'organisation végétale, et sur le jeu des parties sexuelles dans la fructification<sup>13</sup> ». C'est celle du désir de voir les lointains comme à la loupe, en montant une lunette astronomique aux Charmettes, ou, comme Saint-Preux cherchant à pénétrer au télescope, depuis Meillerie, de l'autre côté du lac, la demeure de Julie.

L'optique de Rousseau est aussi celle des milieux transparents. La qualité optique de l'air, c'est « l'inaltérable pureté<sup>14</sup> », condition de l'innocence du regard. La qualité optique de l'eau, c'est la réfraction, condition de la connaissance expérimentale des choses<sup>15</sup>. Pour lui, « les vues éloignées<sup>16</sup> », les projets lointains, les vues d'ensemble, n'incitent pas à l'action et à l'imagination. Le plaisir est au contraire

10. *Flora Petrinsularis*, édité dans *Artintact*, n° 1, ZKM / Cantz, 1994. 11. *Les Rêveries*, Cinquième promenade, o.c., t. I, p. 1046. 12. *Les Rêveries*, Septième promenade, o.c., t. I, p. 1073. 13. *Les Rêveries*, Cinquième promenade, o.c., t. I,

p. 1043. 14. *La Nouvelle Héloïse*, Première partie, lettre XXIII, o.c., t. II, p. 83. 15. *Émile*, Livre III, o.c., t. IV, pp. 482-486. 16. *Les Confessions*, Livre IV, o.c., t. I, p. 146.

244



***La Morale sensitive*, installation interactive, 1999**  
**Version pour le Musée d'Annecy, 2001**

dans ce qui est devant soi, à proximité des sens. La pensée innovante du XVIII<sup>e</sup> siècle conteste la position fixe de l'œil que la Renaissance donnait pour condition de l'illusion picturale<sup>17</sup>. La vue s'inscrit dans le déplacement et opère par cadrages successifs, par désignation de fragments. Toute *veduta* devient singulière et libre mais renonce à se constituer en une entité isolée pour induire au contraire un jeu de relations dans un espace complexe. Dans le Jardin de Julie « on n'a pas de vue hors du lieu, et l'on est très content de n'en pas avoir<sup>18</sup> ». En s'imposant des limites, la vue en appelle à l'imagination.

Le dispositif de nos prises de vues se constitue alors dans un double modèle. Ce que l'image doit révéler dans un environnement disparate sera enregistré dans un mouvement de zoom avant et arrière. On fera ainsi les « monuments », des vues documentaires, désignant partout le nom Rousseau littéralement inscrit dans notre espace contemporain. Car le *monument* désigne, chez Rousseau, le témoignage qui nous reste des actions passées, ce qui garde le souvenir, ce sur quoi on peut s'appuyer pour guider sa mémoire, pour témoigner de la vérité, c'est-à-dire l'archive, le document. « J'écris absolument de mémoire, sans monumens, sans matériaux qui puissent me la [« cette époque de ma jeunesse »] rappeler<sup>19</sup>. » Ce que l'image doit mettre en scène, cadrer mais aussi suggérer hors champ, sera saisi dans un mouvement de panoramique. Ce seront les « suppléments », des manières d'estampes où la fiction s'avoue comme telle, de courts récits de l'expérience sensible d'un lieu et d'un événement reconstitué. On reverra plus loin le supplément rousseauiste. Le panoramique devient alors la façon de réfuter la tentation du panorama. Agir sur l'image ne saurait se confondre avec une immersion supposée ou tangible dans l'image. La place la plus légitime que nous puissions proposer au lecteur sans prétendre le faire entrer dans la chose représentée, une place qui nous appartienne, se trouve dans la représentation interactive du dispositif de prises de vues lui-même.

Nous avons trouvé qu'il était possible, une fois les photogrammes d'une séquence séparés et classés, de reconstruire une animation qui développe le mouvement de caméra dans la surface de l'écran

17. Voir Roland Recht, *La Lettre de Humboldt*, Bourgois, Paris, 1989, p. 148. 18. *La Nouvelle Héloïse*, Quatrième partie, lettre XI, o.c., t. II, p. 483. 19. *Confessions*, Livre III, o.c., t. I, p. 130.

de l'ordinateur. Le cadre de l'image vidéo et le cadre de l'écran de l'ordinateur sont dissociés. Le contenu d'une image enregistrée dans un mouvement panoramique ne se déplace pas par rapport à l'écran alors même que cette image est déplacée d'un bord à l'autre de l'écran. L'effet obtenu est comparable à celui que donnerait un projecteur cinématographique ou vidéo dont le faisceau balaierait l'écran selon les mouvements imprimés à la caméra lors de la prise de vues.

Pour l'ensemble des séquences de *Moments*, nous avons placé la caméra vidéo-numérique sur une tête panoramique électrique d'une grande précision quant à son angle de rotation, spécialement fabriquée par nous pour produire de tels panoramiques interactifs. Les positions de départ et d'arrivée étant très précisément repérées, les séquences d'images se prêtent au développement sur l'écran, à la mise en boucle et aux bifurcations internes. Et surtout, c'est par cet équivalent du déplacement du regard, en gouvernant le déplacement de l'image, que le lecteur pourra explorer chaque séquence.

### 3. « La chaîne des idées accessoires »

« C'est la chaîne des idées accessoires qui m'attache à la botanique. Elle rassemble et rappelle à mon imagination toutes les idées qui la flatent davantage. Les près, les eaux, les bois, la solitude, la paix surtout et le repos qu'on trouve au milieu de tout cela sont retracés par elle incessamment à ma mémoire<sup>20</sup>. »

Rousseau dit par ailleurs : « toutes mes idées sont en images<sup>21</sup> ». La chaîne des idées est une chaîne logique, causale, mais elle peut rester une chaîne d'images. La théorie des « signes mémoratifs » se prolonge dans celle des « idées accessoires<sup>22</sup> ».

20. *Les Rêveries*, Septième promenade, o.c., t. I, p. 1073.

21. *Les Confessions*, Livre IV, o.c., t. I, p. 174. 22. Jean Starobinski rappelle, à propos des textes critiques de Diderot, l'importance de ce concept issu de la *Logique de Port-Royal* – dont Rousseau nous dit qu'il l'a lue (*Les Confessions*, o.c., t. I,

p. 237) – dans l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle. *Diderot dans l'espace des peintres*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1991. Voir aussi Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Seuil, Paris, 1977, pp. 98-108.

« Voila d'où vient sa passion pour la promenade ; il y est en mouvement sans être obligé de penser. Dans la rêverie on n'est point actif. Les images se tracent dans le cerveau, s'y combinent comme dans le sommeil sans le concours de la volonté : on laisse à tout cela suivre sa marche, et l'on jouit sans agir<sup>23</sup>. »

Pour connaître les pensées de Rousseau, nous n'avons que ses mots. Notre enchaînement s'appuie nécessairement sur eux. Qui plus est, l'informatique ne traite fondamentalement que des codes, des langages. Nous emprunterons donc les mots de Rousseau pour passer d'une séquence d'images à l'autre. Chaque citation associée à une séquence peut être perçue comme une justification de ces images, comme le point d'ancrage au texte entier. Mais la présence parallèle de ce qui est donné à lire et de ce qui est montré rappellera la disjonction irréductible entre un voir et un dire pourtant entrecroisés et tissés l'un à l'autre, ce que souligne Deleuze dans la notion d'archive selon Foucault<sup>24</sup>.

Pour permettre la progression de la lecture, le texte a trouvé depuis longtemps qu'il pouvait se découper en couples de pages. C'est une logique semblable qui nous a conduits au partage de l'écran et au va-et-vient entre deux positions de l'image. En définitive, la fragmentation du texte nous fournit une mécanique. En agissant sur l'image, et parce que nous ne pouvons agir que sur elle qui est notre production contemporaine, nous comprendrons que c'est le texte qui l'articule, qui la gouverne et qui décide de son apparition et de sa disparition. Dans la version achevée de *Moments*, quelque 300 variantes de 84 mots sont ainsi les embrayeurs<sup>25</sup> d'une suite potentielle et aléatoire qui n'est pas un montage, au sens cinématographique du terme, mais plutôt un passage par associations d'idées, une rêverie.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la chaîne devient le principe d'un récit. Barthes le rappelle citant Diderot : « Toute l'esthétique de Diderot repose sur l'identification de la scène théâtrale et du tableau pictural : la pièce parfaite est une succession de tableaux, c'est-à-dire une galerie, un

23. *Rousseau juge de Jean Jacques*, Deuxième dialogue, o.c., t. I, p. 845. 24. « La vie comme œuvre d'art », *Pourparlers*, Minuit, Paris, 1990, pp. 129-138. 25. Le choix de ces mots

s'est fait par le jeu de leur fréquence et de la pertinence des liens thématiques qu'ils offraient.

salon : la scène offre au spectateur « autant de tableaux réels qu'il y a dans l'action de moments favorables au peintre ». » Quant au tableau, c'est un « instant parfait », « nécessairement total », « artificiel ». Il est un « hiéroglyphe où se liront d'un seul regard (d'une seule saisie, si nous passons au théâtre, au cinéma) le présent, le passé et l'avenir. [...] Cet instant crucial, totalement concret et totalement abstrait, c'est ce que Lessing appellera (dans *Laocoon*) l'instant *prégnant*<sup>26</sup> ».

#### 4. « Sans quoi l'on ne saisira jamais bien l'unité du moment »

« Je me disois qu'en effet nous ne faisons jamais que commencer, et qu'il n'y a point d'autre liaison dans nôtre existence qu'une succession de momens présens, dont le premier est toujours celui qui est en acte<sup>27</sup>. » À la chaîne des idées, ou à « la chaîne des sentimens<sup>28</sup> » qui peuvent enrichir le présent, Rousseau oppose la « fugitive succession » des « momens précieux<sup>29</sup> », moments toujours « courts », « rapides ». Cependant, le moment en acte a une plénitude, un mouvement interne, qu'une estampe doit savoir restituer. En marge de *La Nouvelle Héloïse*, Rousseau donne ses indications aux illustrateurs :

« De même dans les figures en mouvement, il faut voir ce qui précède et ce qui suit, et donner au tems 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 circonstances, dont celles qu'il rend font supposer celles qu'il ne rend pas<sup>30</sup>. »

Un logiciel est ce qui inscrit une logique. Au cinéma, l'axe logique principal est celui qui règle l'enregistrement des apparences dans le flux temporel. La puissance du cinéma, c'est la logique de sa relation au réel. La caméra et le projecteur, appareils symétriques, d'ailleurs

26. « Diderot, Brecht, Eisenstein », *Revue d'esthétique*, 1973, repris dans *L'Obvie et l'Obtus*, Seuil, Paris, 1982, pp. 87-89.  
27. *Émile et Sophie*, Lettre première, o.c., t. IV, p. 905. 28. *Les*

*Confessions*, Livre VII, o.c., t. I, p. 278. 29. *La vie aux Charmettes*, *Les Confessions*, Livre VI, o.c., t. I, p. 225. 30. *La Nouvelle Héloïse*, Appendice II, Sujets d'estampes, o.c., t. II, p. 761.

confondus à l'origine, respectent une loi commune : enchaîner les images fixes dans un ordre déterminé et à une cadence déterminée. L'interactivité sera alors une manière de démultiplier, de faire varier cette logique, au point de faire du cinéma, de la vidéo, des logiciels dont la singularité tiendrait dans la formule : « 24 (ou 25) images par seconde, dans leur ordre chronologique ». Le cinéma interactif – faute de nom propre, appelons-le ainsi – libère la variabilité potentielle des paramètres cinématographiques, et, ce faisant, lui rend hommage. La substance vidéo-interactive dont sont faits nos *moments* est travaillée par un montage au plus près des photogrammes, éléments constitutifs discrets du cinéma, ou de la chronophotographie, dont elle pourrait être une nouvelle branche généalogique. Avec l'informatique, l'ordre des images et la cadence de leur affichage sont divers et modulables, non seulement dans ce qui peut continuer à relever d'une saisie sur le réel, mais dans la ressaisie qu'exerce une lecture interactive. Dans l'image animée, l'interactivité traite une collection d'images, comme elle le fait par exemple dans les banques d'images, selon des modalités à la fois de classement et d'exploration. En ce sens, il faut la voir comme une part constitutive de l'image, comme faisant elle-même image.

Les moments interactifs n'ont pas à proprement parler de début et de fin. Ils ont des entrées sans doute – nous en avons retenu systématiquement deux, dans les deux extrémités du panoramique ou du zoom –, mais se perpétuent ensuite dans des boucles sans fin, oscillantes ou circulaires, qui s'inversent, bifurquent, se déversent dans d'autres boucles, selon les actions conjointes de la mise en scène et de la lecture.

Dans l'image interactive, ou plus exactement, pour nous, dans l'assemblage interactif de photogrammes, le temps de la lecture peut se dissocier du temps filmé. Ces deux temps n'entrent en coïncidence, avec une certaine élasticité, que lorsque l'observateur désigne un côté ou l'autre de l'écran et gouverne la transformation et le déplacement de l'image. Cette situation passagère et instable, où notre temporalité d'observateur rejoint celle du sujet filmé, procure alors par contraste la sensation d'une saisie littéralement manuelle de la circulation du temps. Une telle projection du temps dans le temps pourrait fonder une

notion de profondeur de temps, de perspective temporelle et relationnelle, dont l'interactivité serait le principe, comme la géométrie est le principe de la perspective optique.

La mécanique parle du *moment* d'une force par rapport à un point, par rapport à un axe. Dans un levier, par exemple, les moments de la force active et de la résistance sont égaux et de sens contraire. Rousseau prend précisément cet exemple du levier dans ses leçons de choses à Émile<sup>31</sup>. Plus généralement, la physique nomme *moment* le produit d'une force et d'une distance. Le moment interactif décrirait alors métaphoriquement, pour une image mobile et temporelle, sa capacité d'interaction avec d'autres images ou avec la force extérieure qu'exerce un lecteur. De façon plus large, le moment interactif serait – comme le cinéma est pour Deleuze une image-temps, une image-mouvement – une image-interrelation, c'est-à-dire une image qui, par ses interactions internes, s'ouvre aux actions externes. On verra alors dans le moment interactif un processus de représentation. Comme la photographie représente des apparences, comme le cinéma représente du temps et des mouvements, l'interactivité représente des interactions.

La réponse à l'attente de Rousseau, l'unité du moment et sa singularité tiennent dans la répétition. « Soutirer à la répétition quelque chose de nouveau, lui soutirer la différence, tel est le rôle de l'imagination ou de l'esprit qui contemple dans ses états multiples et morcelés », écrit Deleuze<sup>32</sup>. La répétition est fondatrice de la notion de moment. Cette répétition est double : l'image se met en suspens dans un mouvement répétitif ; les mutations interactives sont répétables *ad libitum*.

Dès nos premiers essais de livres interactifs, nous nous étions posé cette question directe : est-il possible de disposer, sur les pages d'un livre, des images filmiques ? Pour figurer sur des pages à feuilleter, l'image doit se mettre en boucle, s'animer et se prêter à l'écoulement du temps, mais dans une vibration, une oscillation, une répétition qui ne conduisent nulle part. Elle ne peut accueillir que des événements passagers, fugitifs, ou encore réversibles. Puis nous avons repéré dans l'imaginaire rousseauiste une propension à de tels mouvements

31. *Émile*, Livre II, o.c., t. IV, p. 380. 32. *Différence et Répétition*, Presses universitaires de France, Paris, 1968, p. 103.

flottants et répétitifs : battement d'une vague, balancement d'une branche, pulsation d'une poitrine, tremblement d'une main.

Rousseau aspire au moment subjectif, moment en suspens, attaché au sentiment d'une pure présence. C'est le soir sur la rive du lac de Bienne :

« Le flux et reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relache mon oreille et mes yeux suppléaient aux mouvemens internes que la rêverie éteignoit en moi et suffisoient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser<sup>33</sup>. »

C'est un état « où le présent dure toujours sans néanmoins marquer sa durée et sans aucune trace de succession<sup>34</sup> ». C'est le moment du retour à soi après l'accident de Charonne : « il me sembloit que je remplissois de ma legere existence tous les objets que j'apercevois. Tout entier au moment présent je ne me souvenois de rien ; [...] »<sup>35</sup>.

Le cycle des boucles enchaînées ramène les mêmes transitions, les mêmes attitudes, les mêmes incidents. Le va-et-vient des panoramiques et des zooms fait et défait un geste, un regard, un échange, renforçant à la fois le sentiment de leur autonomie et la jouissance de notre pouvoir d'appréhension.

## 5. « Le supplément »

De la répétition émerge la question du double. Elle s'identifie chez Rousseau au miroir, à l'autoportrait, à la représentation. Rousseau s'y résout, l'écriture est à même de donner à nouveau la jouissance de ce qu'elle fixe : « Les loisirs de mes promenades journalières ont souvent été remplis de contemplations charmantes dont j'ai regret d'avoir perdu le souvenir. Je fixerai par l'écriture celles qui pourront me venir encore ; chaque fois que je les relirai m'en rendra la jouissance<sup>36</sup>. » « En me disant, j'ai jouï, je jouïs encore<sup>37</sup>. » La « Deuxième promenade »

33. *Les Rêveries*, Cinquième promenade, o.c., t. I, p. 1045.

34. *Les Rêveries*, Cinquième promenade, o.c., t. I, p. 1046.

35. *Les Rêveries*, Deuxième promenade, o.c., t. I, p. 1005.

36. *Les Rêveries*, Première promenade, o.c., t. I, p. 999.

37. *Art de jouir et autres fragments*, o.c., t. I, p. 1174.

– elle est en effet seconde à plus d'un titre –, celle où Rousseau est renversé par un chien, est le récit d'une seconde naissance qui peut aussi être lu comme celui de l'entrée dans un monde exclusivement fait d'images réminiscentes. « [...] sans cesse occupé de mon bonheur passé, je le rappelle et le rumine, pour ainsi dire, au point d'en jouir derechef quand je veux<sup>38</sup>. » Tout se passe comme si Rousseau ne vivait les choses que pour les transformer immédiatement en souvenirs, en souvenirs disponibles pour une jouissance ultérieure. « Et comme la jouissance n'a jamais été présente que dans une certaine répétition, l'écriture, la rappelant, la donne aussi. Rousseau en élude l'aveu mais non le plaisir. [...] L'Écriture représente (à tous les sens de ce mot) la jouissance », écrit Derrida<sup>39</sup>. Pour que l'événement et le sentiment qu'il procure se conserve, il faut le constituer en moment, c'est-à-dire savoir l'isoler, y mettre fin. Ce processus est la clé de l'« entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur<sup>40</sup> » que sont les écrits autobiographiques. Le redoublement qu'implique l'écriture prend en quelque sorte le relais d'autres répétitions. Elle ne serait qu'une répétition parmi d'autres si Rousseau n'exprimait une conscience aiguë de l'originalité de l'écriture autobiographique, cette répétition destinée à d'autres :

« En me livrant à la fois au souvenir de l'impression reçue et au sentiment présent je peindrai doublement l'état de mon ame, savoir au moment où l'événement m'est arrivé et au moment où je l'ai décrit ; mon style inégal et naturel, tantôt rapide et tantôt diffus, tantôt sage et tantôt fou, tantôt grave et tantôt gai fera lui-même partie de mon histoire<sup>41</sup>. »

Le CD-ROM *Moments* reprend à son compte ce double moment en le dédoublant encore. La mise en scène interactive ajoute un moment, l'interactivité en actualisera un autre encore. Mais Rousseau ne prévoyait-il pas que « c'est à lui [au lecteur] d'assembler ces élémens et de déterminer l'être qu'ils composent ; le résultat doit être son ouvrage, et s'il se trompe alors, toute l'erreur sera de son fait<sup>42</sup>. »

38. *Les Confessions*, Livre XI, o.c., t. I, p. 585. 39. *De la grammatologie*, Minuit, Paris, 1967, p. 440. 40. *Les Confessions*, Livre I, o.c., t. I, p. 5. 41. *Ébauches des Confessions*, o.c., t. I, p. 1154. 42. *Les Confessions*, Livre IV, o.c., t. I, p. 175.

Cette chaîne de redoublements relève de ce que Rousseau désigne par « supplément ». Le supplément est ce qui supplée, ce qui vient en compensation, ce qui comble un manque, se substitue et s'ajoute. C'est le « remède dans le mal <sup>43</sup> », l'artifice dangereux mais salutaire. Ainsi l'auto-érotisme qui est la première apparition, dans *Les Confessions*, du supplément : « Bientôt rassuré j'appris ce dangeureux supplément qui trompe la nature et sauve aux jeunes gens de mon humeur beaucoup de désordres aux dépends de leur santé, de leur vigueur et quelquefois de leur vie <sup>44</sup>. »

C'est dans sa réflexion linguistique et esthétique que Rousseau transforme la notion de supplément en un instrument critique : « Les langues sont faites pour être parlées, l'écriture ne sert que de supplément à la parole ; [...] <sup>45</sup>. » En ce sens, toute forme de représentation est un supplément. L'art lui-même sera un surcroît de supplément : « Il faut employer beaucoup d'art pour empêcher l'homme social d'être tout à fait artificiel <sup>46</sup> » ; « Que nôtre violent Interlocuteur soit lui-même le juge de nos travaux, montrons lui dans l'art perfectionné la reparation des maux que l'art commencé fit à la nature [...] <sup>47</sup>. »

Un ajout s'impose ici à l'optique rousseauiste. Saint-Preux a dû s'éloigner de Julie. Il décrit son séjour auprès des Valaisannes et en vient à comparer leur poitrine à celle de Julie :

« Ne soyez pas surprise de me trouver si savant sur des misteres que vous cachez si bien : je le suis en dépit de vous ; un sens en peut quelquefois instruire un autre : malgré la plus jalouse vigilance, il échape à l'ajustement le mieux concerté quelques legers interstices, par lesquels la vue opere l'effet du toucher. L'œil avide et téméraire s'insinue impunément sous les fleurs d'un bouquet ; il erre sous la chenille et la gaze, et fait sentir à la main la resistance élastique qu'elle n'oseroit éprouver <sup>48</sup>. »

Quand l'œil supplée ainsi la main, on parle du pouvoir haptique de l'image. Nos prises de vues, et leur traitement numérique qui en renforce le contraste de détail, contribuent à cet effet. Au-delà de cela,

<sup>43</sup>. Voir Jean Starobinski, *Le Remède dans le mal*, Gallimard, Paris, 1989. <sup>44</sup>. *Les Confessions*, Livre I, o.c., t. I, p. 109. <sup>45</sup>. « Prononciation », *Mélanges de littérature et de morale*,

o.c., t. II, p. 1249. <sup>46</sup>. *Émile*, Livre IV, o.c., t. IV, p. 640. <sup>47</sup>. « De l'État de nature », *Fragments politiques*, o.c., t. III, p. 479. <sup>48</sup>. *La Nouvelle Héloïse*, Première partie, Lettre XXIII, o.c., t. II, p. 82.

l'interactivité supplée au geste. En disposant non pas littéralement du toucher mais de la désignation, elle donne à intervenir par procuration. L'interactivité n'est-elle pas ce qui simule des interactions réelles ? Lorsque j'ai cueilli une pomme, ou lorsque j'ai poussé un bloc de rocher dans un précipice, j'ai accompagné mon geste d'un mouvement de caméra. En donnant à déplacer l'image au travers de l'écran, je propose non seulement à mon lecteur de déplacer son regard, mais je lui donne le moyen de cueillir et de lancer à son tour, dans l'ordre de la représentation, dans l'ordre du supplément. Le numérique possède cette qualité de préserver un processus sans solution de continuité. Qui plus est, un tel *continuum* présente, dans une certaine mesure, une réversibilité qui incite le lecteur à faire à son tour le chemin qui a été celui de la confection de l'ouvrage. Si l'interactivité est un art, c'est un art de la relation, de ce qui relie et de ce qui relate.

## 6. « ... arrive enfin »

Nos moments, il faudrait les prendre pour de simples captations de nos expériences. Des comptes rendus, des descriptions et des récits interactifs cependant, parce qu'ils ont capté des *performances interactives*. Il y a une vérité du moment rousseauiste. Pour peu qu'on enclenche sa recherche dans le réel, par un geste explicitement fictionnel et ironique, elle surgit et s'impose au point qu'elle se masque dans l'instant, pour ne se révéler éventuellement qu'après, une fois le moment interactif reconstruit et joué.

J'ai vu, en juillet 1998, sur le flanc régulier de la vallée de la Brévine, perchée au-dessus du Val-de-Travers, dans le Jura neuchâtelois, l'ombre rapide des nuages. Nous filmions des maisons dont Rousseau admirait la répartition : « [...] ces maisons, à distances aussi égales que les fortunes des propriétaires offrent à la fois aux nombreux habitants de cette montagne le recueillement de la retraite et les douceurs de la Société<sup>49</sup>. » J'ai retrouvé une note de lecture de *La*

49. Lettre à d'Alembert, o.c., t. V, p. 55.

*Transparence et l'Obstacle*, l'ouvrage qui nous a à notre tour inspirés : « Pour ce solitaire qui n'écoute plus les discours des hommes, l'univers s'obscurcit ou s'éclaircit magiquement au passage des signes, comme un paysage sur lequel les nuages font des ombres intermittentes<sup>50</sup>. » Puis j'ai revu cette ombre mouvante sur le paysage, à l'écart du lac Léman, dans les plans sombres où Godard situe le sentiment de la culpabilité, pour son autobiographie, *JLG / JLG*. Là aussi – à Rolle – nous avons enregistré des images, car le lieu appartient à l'itinéraire de Rousseau ; ou, mieux, c'est par excellence un lieu de Rousseau, le bord du lac Léman : « Il me falloit cependant un lac<sup>51</sup> [...] ». C'étaient parmi nos premières images pour *Moments*, de simples expériences gestuelles et sensibles, reconstituées sur quelques fragments de Rousseau : le bâton dans l'eau « cassé » par la réfraction emprunté à *l'Émile* ; des larmes qui font des ronds dans l'eau lorsqu'on s'assied sur un rocher au bord du lac exagérément calme au lever du soleil ; les cailloux que l'on lance contre le tronc d'un cerisier pour mesurer sa chance ; un doigt qui saigne, car « toujours l'épine est sous la rose<sup>52</sup> » ; l'incident de l'aqueduc, enfin. Nous devions aller à Bossey, tout près de Genève, au pied du Salève, pour y placer le pasteur Lamercier et sa sœur, sous un noyer, non loin du presbytère. Nous sommes allés à Bossey aussi pour enregistrer une barrière qui se ferme au passage d'un train le long du chemin Jean-Jacques Rousseau : vision dérisoire et charmante de modèle réduit. Mais en attendant nous avons une terrasse ensoleillée à notre porte. Nous avons creusé la terre pour y planter un jeune saule et pour l'arroser en secret par un tuyau caché.

Regardons le moment réalisé. Rousseau a une dizaine d'années, il est mis en pension avec son cousin chez le pasteur Lamercier. Il y aura des ruptures constitutives : la fessée reçue de M<sup>lle</sup> Lamercier, une modalité singulière du plaisir ; l'expérience de la peur du noir et surtout celle du sentiment d'injustice ; l'affirmation obsessionnelle de l'innocence, qui vient de là. Et aussi une extrême acuité d'images-souvenirs, une hirondelle entrant dans la maison, une mouche sur la main, des framboisiers à la fenêtre...<sup>53</sup>, pour justifier peut-être une

50. Jean Starobinski, *La Transparence et l'Obstacle*, Gallimard, Paris, 1971, p. 197. 51. *Les Confessions*, livre IX, o.c., p. 431.

52. *Les Confessions*, Livre I, o.c., t. I, p. 11. 53. *Les Confessions*, Livre I, o.c., p. 21.

autre vision : le derrière de M<sup>lle</sup> Lambercier, tombée au passage du Roi de Sardaigne. Puis, à partir d'une telle image, l'aveu de la jouissance voyeuriste et du plaisir pris à la fessée, un aveu qui fondera l'entreprise d'écriture, pour « inventer un langage aussi nouveau que mon projet <sup>54</sup> ». Beaucoup de choses se jouent donc en ces lieux, « monumens des jeux de mon enfance <sup>55</sup> ».

La terrasse de Bossey – de Rolle, pour nous – est une sorte de place publique, le point d'existence d'une petite communauté. Le modèle énoncé dans l'*Émile* ou le *Contrat social*, à la fois le mât dressé et le point d'eau, fontaine dont l'eau claire partagée est à l'origine des langues. La figure panoramique enregistrée par la caméra : d'un côté un sol gris et lumineux, désert discret et quotidien ; de l'autre une tige verte plantée, le rehaussement circulaire d'un bassin creusé dans la terre ; l'attente ; le bruit satisfaisant de l'eau qui arrive, l'ellipse bleue du ciel soudain réfléchi, et tout de suite l'exclamation : « un aqueduc <sup>56</sup> ! ». Maintenant ce qui est dans mon souvenir, peut-être perceptible dans la bande-son : des cris de corneilles, le maître de maison qui ponce le vernis du mât de son bateau et qui se plaint de ses enfants, des cris d'adolescents, d'autres voix un peu plus loin, l'heure qui sonne au temple.

Que fait le programme informatique ? Il maintient les images en boucle. L'eau tarde à venir. Un autre aveu de Rousseau : « Un vice de conformation dans la Vessie me fit éprouver, durant mes premières années une rétention d'urine presque continuelle [...] <sup>57</sup>. » Une nouvelle translation panoramique, une variable passe de zéro à un, l'équilibre se rompt, la boucle de photogrammes se déverse dans une autre boucle, les images de l'eau s'affichent, une instruction en langage de programmation *lingo* s'exécute : *puppetSound 3*, « *unAqueduc.aiff* ».

Deux ans plus tard, le 21 septembre 1999 – nous nous fixons cette contrainte d'une date conforme à la chronologie de Rousseau –, nous irons au pont du Gard pour enregistrer le tonnerre résonnant sous les voûtes de pierre. Un autre « monument », une autre fierté romaine. Mais « ce prétendu pont n'étoit qu'un aqueduc <sup>58</sup> », phrase étrange si

54. *Ébauches des Confessions*, o.c., t. I, p. 1153. 55. *Les Confessions*, Livre II, o.c., t. I, p. 24. 56. *Les Confessions*, Livre II, o.c., t. I, p. 24. 57. *Les Confessions*, Livre VIII, o.c., t. I, p. 361. 58. *Les Confessions*, Livre VI, o.c., t. I, p. 256.

on ne la rapproche pas des cris de menace, libérés par l'écoulement de l'eau et repris par les cris d'enfants : « un aqueduc, un aqueduc ! »

Après le lac, nous suivons le fil de l'eau. À Môtiers, nous filmons la cascade, repérée depuis des années et que nous comparons avec les images rapportées de Couz, près de Chambéry et de Chexbres, près de Vevey – la chute d'eau de Duchamp. Nous cherchons l'image de la lapidation. Les grosses maisons, la maison – le musée – de Rousseau. Les fontaines alignées au centre d'une large rue qui monte vers les rochers et la cascade. On connaît une gravure de cette rue, Rousseau dans son habit d'Arménien. C'est dimanche après-midi, le village est presque désert. Ici encore, « l'œil dans l'oreille<sup>59</sup> » : une boucle sonore, à garder telle quelle, mixée par les circonstances : l'eau jaillissante au premier plan, les clapotis et l'écoulement du bassin, le tonnerre contre la montagne, le sifflement d'un train dans le Val-de-Travers, des corneilles, et des coups de feu du stand de tir.

On placera la caméra tout contre la fontaine devant la maison. La caméra pivote d'un éclat du soleil dans l'eau vers la rue goudronnée. Les pierres, lancées avec vigueur contre la caméra et son opérateur – qui a lui-même choisi ces cailloux –, rebondissent sur le sol, viennent heurter la haute pierre du bassin, ligne de partage entre les deux images. D'un côté la promesse de vie sociale mélodieuse, une boucle aléatoire d'images, de l'autre l'hostilité exprimée, une trajectoire d'images, la transparence et l'obstacle, Starobinski retrouvé dans les lieux mêmes de Rousseau.

Pour trouver au Petit Saconnex « un chemin creux, [...] des cavités dans la terre où l'on me dit que ces gens-là faisaient leurs accouplemens<sup>60</sup> », il suffit de s'y rendre, avec l'idée en tête que ce quartier résidentiel de Genève est le lieu d'un crime. C'est ce que nous avons fait le 12 avril 1998.

Pour comprendre en quoi la campagne de Confignon, aux portes de Genève, allait effacer dans l'esprit de Rousseau le « sinistre et fatal augure du sort inévitable que ce moment commençoit pour [lui]<sup>61</sup> » – sa

59. « La Peinture, qui n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais au sens et à un seul sens, ne peint que les objets soumis à la vue. La Musique sembleroit avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouïe ; cependant elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles : par un prestige presque inconcevable, elle

semble mettre l'œil dans l'oreille, et la plus grande merveille d'un Art qui n'agit que par le mouvement, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos », *Dictionnaire de Musique*, article « Imitation », o.c., t. V, p. 960. 60. *Les Confessions*, Livre I, o.c., t. I, p. 16. 61. *Les Confessions*, Livre I, o.c., t. I, p. 42.

décision de ne plus rentrer –, il faut s'y rendre le 15 mars et voir les arbres fruitiers en fleurs agités dans un air vif et pur.

Pour se persuader de la continuité de l'histoire et de la nature, on peut se transporter jusqu'à Wootton dans le nord-ouest de l'Angleterre, pour constater que Wootton Hall a été détruit et qu'un club privé en occupe le parc. Mais pour découvrir aussi, dans le vert très dense, le rose intense et vénéneux d'une digitale pourpre. Semée là – c'est notre hypothèse – par des commémorateurs de Rousseau qui ont répété son geste, celui d'envoyer des graines de digitales pourpres à la duchesse de Portland.

Nous avons choisi de rassembler la petite Goton et M<sup>lle</sup> de Vulson, les « deux sortes d'amours très distincts<sup>62</sup> » de Rousseau encore enfant, à Nyon, sur le port. L'une, petite et brune, serait assise très proche ; l'autre, grande et blonde, se tiendrait sur un ponton bercé par les vagues. Nous aurons beaucoup de mal à trouver nos modèles. La petite Goton était toujours trop enfant, trop timide ou trop maniérée. Nous avons d'abord hésité à choisir une jeune fille voisine de Saint-Gervais. Mais elle s'impose finalement : fille d'une Portugaise et d'un Turc travaillant à Genève, ronde – le vêtement tire –, vive et sérieuse, « un petit air imposant et fier<sup>63</sup> ». Nous aborderons notre M<sup>lle</sup> de Vulson dans la rue au centre de Genève. Elle est suédoise, stagiaire multilingue en gestion hôtelière, élégante, ostensiblement détachée, longiligne – le vêtement flotte, mais la mode de Dries van Noten est faite pour elle. La petite Goton n'a pas de nom, ni même de prénom, seulement un diminutif. M<sup>lle</sup> de Vulson est une Demoiselle. Confirmation par le *casting* fin du xx<sup>e</sup> siècle : ce qui partageait les amours de Rousseau était une question de classes sociales.

Puisque Rousseau nous dit que Marion est « une jeune Mauriennaise », non seulement jolie mais avec « une fraîcheur de coloris qu'on ne trouve que dans les montagnes<sup>64</sup> », nous allons à Bessans, en Haute-Maurienne. On nous dit que le type existe bel et bien, on nous montre des cartes postales de jeunes filles en costume traditionnel. Au bout de quelques heures, la rumeur a diffusé dans le village. Une toute jeune fille se

62. *Les Confessions*, Livre I, o.c., t. I, p. 27. 63. *Les Confessions*, Livre I, o.c., t. I, p. 27. 64. *Les Confessions*, Livre II, o.c., t. I, p. 84.

présente, à la fois modeste et audacieuse. Le visage rond, les pommettes hautes, le regard noir sous une mèche noire. C'est une Marion.

Vérification des lieux, vérification des personnages. On peut aussi vérifier les circonstances.

En quelques pages des *Confessions*, les circonstances vont voir le passage de la mort. Rousseau vient de remplacer Claude Anet dans l'intimité de M<sup>me</sup> de Warens. Au moment où elle s'engage dans le projet déraisonnable de fonder à Chambéry un établissement de plantes médicinales, Claude Anet meurt d'« une pleuresie, dont le Génipi ne [peut] le sauver ». Il est allé chercher cette plante médicinale en haute montagne, et c'est là qu'il a pris mal. Claude Closky a bien voulu mimer Claude Anet mort, peut-être suicidé. Il s'allonge sur notre tapis aux motifs de feuillages verts sur fond noir, avec de petites fleurs rouges. Il porte un costume noir, emprunté chez Agnès b., le « bel habit noir qui m'avoit donné dans la vue<sup>65</sup> » dont Rousseau avoue à M<sup>me</sup> de Warens qu'il a pensé en hériter. Pour trouver comment un mort doit se tenir, nous regardons le *Torero mort* de Manet — qui a pris cette position chez Vélasquez. Précédemment déjà, pour la scène où le jeune Rousseau vend, sous la contrainte d'un camarade, des asperges volées, nous avons regardé chez Manet, comment une asperge peut être simplement posée. Le modèle ne doit pas bouger, ne pas respirer, rester le regard vide. L'image sera mise en suspens, quelques secondes suffisent. Une mouche se pose sur son crâne, longe le sourcil puis l'arête du nez, s'envole du bout du nez. Il éclate de rire. Coupé juste avant ce rire, mis en boucle avec une dose d'aléatoire, le moment conserve quelque chose du comique de l'incident<sup>66</sup>. Comme dans nombre de peintures des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, la mouche signe le *memento mori* et « actualise le rapport à l'image<sup>67</sup> ».

Il aurait été malaisé de transporter des lapins de Paris jusqu'à l'île Saint-Pierre, au milieu du lac de Bièvre. Inutile et ridicule aussi, car les deux lapins attendaient de jouer dans un film avant d'être mangés. Nous avons téléphoné à la seule ferme de l'île. Les deux jeunes filles de

65. *Les Confessions*, Livre V, o.c., t. I, p. 205. 66. Deleuze souligne comment on peut méconnaître Rousseau « en ignorant sa puissance et son génie comiques, d'où l'œuvre tire le maximum de son efficacité anticonformiste ». Voir « Jean-Jacques Rousseau, précurseur de Kafka, de Céline et de Ponge »,

rédigé à l'occasion du 250<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Rousseau, *Arts*, n° 872, juin 1962, p. 3 ; repris dans : Gilles Deleuze, *L'Île déserte et autres textes*, Minuit, Paris, 2002, pp. 73-78. 67. Daniel Arasse, *Le Détail*, Flammarion, Paris, 1992, p. 82.

la maison étaient tout à fait disposées à jouer l'embarquement vers l'île des Lapins – puisqu'elle se nomme ainsi, depuis Rousseau. Elle connaissaient l'histoire et trouvaient ça tout naturel. Leur père était plus sceptique. Le matin venu, leur mère a sorti la barque en matière plastique orange et les lapins. Le brouillard tardait à se lever sur le lac. Mais il fallait obligatoirement filmer ce dimanche car l'aînée des filles partait travailler à l'hôpital de Berne<sup>68</sup>.

Pour que la mouche arrive, pour que le lapin entre dans l'image, il faut savoir attendre un peu. C'est notre stratégie générale. Dans la scène du lacet, celui qui, tressé et offert par Rousseau, permet à M<sup>lle</sup> d'Ivernois, devenue mère, de se conformer à l'Émile en allaitant son enfant, il faut savoir attendre aussi, surmonter peut-être la gêne d'un regard trop direct, savoir abandonner l'image pour qu'elle « arrive enfin<sup>69</sup> ».

« C'est le moment qui est subjectif<sup>70</sup>. » Le moment rousseauiste est celui de l'innocence. Car ce sont les circonstances – le moment – qui excusent toujours. Le moment interactif fait passer sur vous l'ombre de la culpabilité, mais il vous innocente dans le même mouvement.

68. Une note de la Pléiade (*o.c.*, t. I, p. 1600) nous dit de l'île Saint-Pierre que « en 1530, elle devint la propriété de l'intendance de l'hôpital de Berne, à qui elle appartient encore ».

69. « Le vrai moment de la nature arrive enfin, il faut qu'il arrive. » Cette phrase de l'*Émile* (*o.c.*, t. IV, p. 639), par laquelle Rousseau désigne l'éveil de la sexualité, a pour particularité que tous ses mots soient des embrayeurs pour le CD-ROM. Marque d'une nécessité, d'une attente, d'une actualisation, *arriver* s'associe souvent chez Rousseau à *enfin* : « J'arrive enfin ; je vois Mad<sup>e</sup> de Warens » (*Les Confessions*, *o.c.*, t. I, p. 48) ; « J'arrive enfin, je la revois. Elle n'étoit pas seule » (*Les Confessions*, *o.c.*, t. I, p. 173) ; « Nous arrivons enfin » (*Émile*, Livre V, *o.c.*, t. IV, p. 783). 70. Roland Barthes : « Rousseau (ceci est plus connu) : "La nuit s'avancait. J'aperçus le ciel, quelques étoiles, et un peu de verdure. Cette première sensation fut un moment délicieux. Je ne sentais encore que par là. Je naissais dans cet instant à la vie et il me semblait que je remplissais de ma légère existence tous les objets que j'apercevais" (Seconde promenade). Voilà d'un mot, un soir d'octobre 1776, le sujet "déconstruit" (comme on dit maintenant) : l'ego est bien là, mais c'est pour mieux dire qu'il se quitte, s'expulse de la conscience pleine, se porte au bout de lui-même, là où il se dissout dans le moment : c'est le moment qui est subjectif, individuel, ce n'est pas le sujet, l'individu :

thème encore si obscur (tout un avenir devant lui) qu'on le voit travaillé, aujourd'hui, courageusement, par Deleuze », « D'eux à nous », *Le Monde*, 7 avril 1978, pour un dossier « Voltaire et Rousseau », Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. III, Seuil, Paris, 1995, pp. 822-823.

En réalisant les installations *Flora petrinsularis* en 1993, puis *La Deuxième Promenade* en 1998, je ne savais pas que Barthes, pour ses cours au Collège de France portant sur « Le Neutre », avait donné deux longues citations de Rousseau, les deux passages des *Rêveries* qui m'avaient précisément mis sur la voie qui conduit à ces *Moments*. Voir Roland Barthes, *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France, 1977-1978*, Seuil, Paris, 2002, pp. 29-30 et pp. 181, et l'enregistrement des cours eux-mêmes, Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France, 1977-1978*, CD MP3, Seuil, Paris, 2002. Quant à la référence à Deleuze, on peut se reporter à *L'Image-Temps* : « La subjectivité n'est jamais la nôtre, c'est le temps, c'est-à-dire l'âme ou l'esprit, le virtuel. L'actuel est toujours objectif, mais le virtuel est le subjectif : c'était d'abord l'affect, ce que nous éprouvons dans le temps ; puis le temps lui-même, pure virtualité qui se dédouble en affectant et affecté, "l'affection de soi par soi" comme définition du temps », Gilles Deleuze, *Cinéma 2 – L'Image-Temps*, Minuit, Paris, 1985, p. 111.