

Antoine Gautier & Sandrine Hériché-Pradeau (dir.)



Guillaume de Lorris

Scève

Mme de Sévigné

Rousseau

Musset

Gide

Guillaume de Lorris, Scève, Mme de Sévigné, Rousseau, Musset, Gide

Catherine Fromilhague

Avant-propos

GUILLAUME DE LORRIS

Fabienne Pomel

Quand « robe » rime avec « lobe »
et « gobe » : enjeux du lexique des parures
et semblances chez Guillaume de Lorris

SCÈVE

Xavier Bonnier

« En si douteuses lisses » : la poétique
de l'entre-deux dans *Délie* de Scève

MME DE SÉVIGNÉ

Cécile Lignereux

Les modulations des aveux de tendresse
dans les lettres de 1671 à Mme de Grignan

Laure Depretto

Y a-t-il un « côté Dostoïevski »
de Mme de Sévigné ?

ROUSSEAU

Frédéric Calas

Présentation de soi : élaboration de l'*ethos*
et processus perceptuels dans *Les Confessions*
de Jean-Jacques Rousseau

Isabelle Chanteloube

Rousseau et la présentation de soi
dans *Les Confessions* : une scénographie
de la transparence

MUSSET

Esther Pinon

« Par Pollux et par Dieu » : jurons, jurements et
blasphèmes dans *On ne badine pas avec l'amour*,
Il ne faut jurer de rien et *Il faut qu'une porte soit
ouverte ou fermée*

Sylvain Ledda

Musset et le proverbe. Écriture et structure

GIDE

François Bompaire

Sotie, ratage et réinvention du roman
dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide

Françoise Rullier-Theuret

L'ambiguïté narrative dans *Les Faux-
Monnayeurs* : dénégations romanesques et
construction téléologique

ISBN 978-2-84050-879-3



9 782840 508793

SODIS
F386793



15 €

STYLES, GENRES, AUTEURS N°12

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

Styles, genres, auteurs

- 1 Ronsard, Corneille, Marivaux, Hugo, Aragon
- 2 Montaigne, Bossuet, Lesage
Baudelaire, Giraudoux
- 3 *La Chanson de Roland*, Aubigné, Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
- 4 *La Queste del Saint Graal*, Louis Labé, Cyrano de Bergerac, Beaumarchais,
Tocqueville, Michel Leiris
- 5 Marguerite de Navarre, cardinal de Retz, André Chénier, Paul Claudel,
Marguerite Duras
- 6 *La Suite du roman de Merlin*, Marot, Molière, Prévost, Chateaubriand, Saint-John
Perse
- 7 Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq
- 8 Jean Bodel, Adam de la Halle, Viau, Des Périers, Voltaire, Hugo, Bernanos
- 9 Chrétien de Troyes, Ronsard, Fénelon, Marivaux, Rimbaud, Beckett
- 10 Charles d'Orléans, Montaigne, Racine, Crébillon, Aloysius Bertrand, Robbe-Grillet
- 11 Bréoul, Rabelais, La Fontaine, Saint-Simon, Maupassant, Lagarce

Antoine Gautier &
Sandrine Hériché-Pradeau (dir.)

Guillaume de Lorris,
Scève, Mme de Sévigné,
Rousseau, Musset, Gide



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française
et l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089) de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service de la faculté des Lettres
de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de la version papier : 978-2-84050-879-3
PDF complet – 979-10-231-2069-1

Avant-propos – 979-10-231-2070-7

I Pomel – 979-10-231-2071-4

II Bonnier – 979-10-231-2072-1

III Lignereux – 979-10-231-2073-8

III Depretto – 979-10-231-2074-5

IV Calas – 979-10-231-2075-2

IV Chanteloube – 979-10-231-2076-9

V Pinon – 979-10-231-2077-6

V Ledda – 979-10-231-2078-3

VI Bompaire – 979-10-231-2079-0

VI Rullier-Theuret – 979-10-231-2080-6

Composition : Compo-Méca s.a.r.l. (Mouguerre)
version numérique : Emmanuel Marc Dubois/3d2s

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

QUATRIÈME PARTIE

Rousseau

ROUSSEAU ET LA PRÉSENTATION DE SOI
DANS *LES CONFESIONS* :
UNE SCÉNOGRAPHIE DE LA TRANSPARENCE

Isabelle Chanteloube

CEDFL-GADGES/Université Jean-Moulin-Lyon 3

La notion de « transparence », mise à l'honneur par les analyses de J. Starobinski, semble s'appliquer à merveille aux *Confessions*, premier ouvrage de dévoilement absolu entrepris par l'auteur, voire par quelque auteur que ce soit aux dires de Rousseau (« voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui existera probablement jamais ») ; ce qu'il n'appelle pas encore une « autobiographie » mais des « mémoires » doivent « tout » nous dire de ce qu'il a pensé, fait, et été. La définition rigoureuse que Ph. Lejeune propose de l'autobiographie semble confirmer cette prétention au dévoilement absolu et donner raison à Rousseau. Pourtant l'analyse du discours nous invite à réexaminer les instances de l'énonciation mises en jeu au sein du genre autobiographie et à nous interroger sur les relations qu'elles entretiennent. Tout ouvrage repose sur l'élaboration d'une scénographie et il serait naïf de penser que dans une œuvre autobiographique telle que *Les Confessions* cette scénographie serait facultative – ou plus simple – au prétexte que l'auteur y établirait des relations plus franches et plus directes avec le lecteur. Il nous semble, tout au contraire, que le déballage des secrets petits et grands, des fiertés et des hontes, que nous promet Rousseau, bref ce discours de la transparence nécessite un travail de légitimation, mieux, que la transparence affichée – dans le Préambule puis au sein des Livres successifs – est partie intégrante d'une scénographie complexe

destinée à faciliter une déambulation plus aléatoire qu'il n'y paraît au sein du « labyrinthe obscur et fangeux » des *Confessions*¹.

Selon Ph. Lejeune, l'autobiographie réalise la fusion parfaite entre trois instances ordinairement distinctes dans un récit littéraire, l'auteur, le narrateur, le personnage :

L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait identité de nom entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle. C'est là un critère très simple, qui définit en même temps tous les autres genres de la littérature intime (journal, autoportrait, essai)².

106

Rousseau souscrit à ces conditions avec une aisance d'autant plus grande qu'il n'a jamais employé de pseudonyme, en signant toujours ses ouvrages de son nom, et qu'il s'est toujours efforcé de garder ses distances avec les œuvres de fiction qu'il juge plus propres à égaler le lecteur qu'à l'édifier, comme il convient. Quant à ses ouvrages théoriques, ils émanent tant et si bien de ses « rêveries » sur le genre humain qu'ils lient étroitement l'auteur, l'énonciateur et la personne. Ainsi J. Starobinski, fidèle porte-parole de Jean-Jacques, rapporte-t-il ce qu'il lui semble ressortir du passage de l'œuvre systématique à l'œuvre autobiographique :

Il s'est peut-être trompé dans son système, mais il s'y est peint lui-même au vif ; eût-il cent fois tort en ses spéculations, il n'a pas quitté un instant sa vérité ; et s'il tient encore à ce « triste et grand système », s'il ne le renie pas, c'est parce que l'âme de Jean-Jacques y est *authentiquement* présente. Ses premiers livres étaient des *Confessions* anticipées, des reflets du moi, que *Les Confessions* aideront à interpréter dans leur vrai sens³.

- 1 J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, livres I à VI, éd. J. Voisine, revue par J. Berchtold et Y. Séité, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 18 [la pagination sera désormais intégrée au texte].
- 2 Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, [1975], éd. augmentée, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1996, p. 23-24.
- 3 J. Starobinski, « Rousseau et la recherche des origines », dans *Sept essais sur Rousseau ; La Transparence et l'obstacle*, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, Gallimard, 1971, p. 323.

Mais il faut bien admettre que l'autobiographie lève vraiment tous les obstacles qui pouvaient s'interposer entre le public et l'auteur. Plus d'argument, plus de démonstration, partant plus de malentendus, plus de procès. Et met en lumière uniquement, et à l'exclusion de tout autre centre d'intérêt possible, ce « moi » que les ouvrages précédents donnaient seulement à imaginer. D'où l'insistance, accentuée par l'anadiplose, sur la forme tonique du pronom personnel de première personne, dans le Préambule définitif, comme dans celui de Neuchâtel :

Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de sa nature ; et cet homme ce sera moi.

Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes [...] (p. 3)

Oui, moi, moi seul, car je ne connais jusqu'ici nul homme qui ait osé faire ce que je propose⁴.

Placé dans la lumière aveuglante de la « vérité de la nature », l'auteur se laisse transpercer de part en part par le regard du lecteur. Comme le cristal, pour reprendre une comparaison chère à Rousseau, et exploitée par J. Starobinski, que « le regard traverse, mais qui est lui-même un regard très pur qui pénètre et traverse les corps environnants »⁵, ce cœur sincère se livre tout entier en se racontant depuis l'origine.

Le narrateur des *Confessions* juge opportun de rappeler au lecteur, dès qu'il en a l'occasion, les termes exacts du contrat qu'il a imaginé pour obtenir un procès équitable. Parfois une simple allusion au contrat initial suffit. Ainsi, au Livre III, avant d'entamer le récit de sa sortie, aussi brutale qu'inattendue, de la Maison de Gouvion où il pouvait nourrir de belles ambitions, affecte-t-il de livrer les faits bruts, sans commentaire : « Je touche à l'un de ces traits caractéristiques qui me sont propres, et qu'il suffit de présenter au lecteur sans ajouter de réflexion » (p. 108). Même attitude lorsqu'il se lance dans l'exposé délicat du caractère de Mme de Warens : « Toutefois, permis à chacun d'argumenter là-dessus tout à leur

4 J.-J. Rousseau, « Ébauches des *Confessions* », dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1959, p. 1149.

5 J. Starobinski, « Rousseau et la recherche des origines », art. cit., p. 303.

aise, et de prouver doctement que cela n'est pas vrai. Ma fonction est de dire la vérité, mais non pas de la faire croire » (p. 229). Le pénitent fait bien remarquer au lecteur qu'il s'abstient de tout commentaire et s'en remet à lui pour théoriser sur ses faiblesses ou celles de ses proches.

La transparence peut elle-même être l'objet d'une réflexion et s'inscrire dans une démarche bien maîtrisée. À la fin du Livre IV, le narrateur s'accorde une longue pause pour justifier le foisonnement, la disparité de son récit, et s'excuser de son contenu puéril, d'un intérêt inégal pour le lecteur. Toutes ces maladresses, ces redondances, ces incohérences sont voulues, au nom d'une rigueur quasi scientifique :

108

Je m'applique à bien développer partout les premières causes pour faire sentir l'enchaînement des effets. Je voudrais pouvoir en quelque façon rendre mon âme transparente aux yeux du lecteur, et pour cela, je cherche à la lui montrer sous tous les points de vue, à l'éclairer par tous les jours, à faire en sorte qu'il ne s'y passe pas un mouvement qu'il n'aperçoive, afin qu'il puisse juger par lui-même du principe qui les produit. (p. 198)

Deux moments sont distingués, comme dans une expérience digne de ce nom : le moment de l'observation objective, matériaux bruts à l'appui, et celui de l'analyse des faits et du jugement impartial. L'un dépend entièrement du narrateur et de sa mémoire, l'autre appartient au lecteur et relève de son esprit de synthèse. Le travail est partagé : au narrateur la reconstitution fidèle des faits, au lecteur l'interprétation du caractère auquel ils sont imputés : « C'est à lui d'assembler les éléments 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 » (*ibid.*).

Dans tous les cas, cette conception de l'autobiographie repose sur une vision simple de l'instance auctoriale : celle où l'écrivain prenant en charge la narration en son nom propre n'a qu'à se tourner vers son passé pour découvrir en toute franchise au lecteur coopératif son moi profond. L'analyse du discours revient sur la notion d'auteur et, sans remettre en cause la tripartition auteur/narrateur/personne, cherche à approfondir les relations entretenues par les trois instances en présence, rebaptisées par Dominique Maingueneau « personne », « écrivain », « inscripteur » :

La dénomination « la personne » réfère à l'individu doté d'un état civil, d'une vie privée. « L'écrivain » désigne l'acteur qui définit une trajectoire dans l'institution littéraire. Quant au néologisme « inscripteur », il subsume à la fois les formes de subjectivité énonciative de la scène de parole impliquée par le texte (ce que nous appellerons plus loin la « scénographie ») et la scène qu'impose le genre de discours : romancier, dramaturge, nouvelliste⁶.

Loin d'être clairement séparées, pour être, à l'occasion d'une autobiographie, miraculeusement réunies, elles s'entrelacent et l'œuvre se nourrit de leur miroitement et de leur impossible fusion :

Aucune de ces instances n'est isolable ou réductible aux autres, leur écart est la condition de la mise en mouvement du processus de création. À travers l'inscripteur c'est aussi la personne et l'écrivain qui énoncent ; à travers la personne c'est aussi l'écrivain et l'inscripteur qui vivent ; à travers l'écrivain c'est aussi la personne et l'inscripteur qui tracent une trajectoire dans l'espace littéraire⁷.

Cette subjectivité dispersée, mouvante, se trouve prise, poursuit Maingueneau « dans l'attraction de ce que l'on pourrait nommer l'“Auteur” majuscule ». Dans le cas de Rousseau, d'autres contrats de lecture ont été passés avant que ne soit scellé le « pacte autobiographique », qui lui font occuper, en tant qu'auteur, une certaine place dans le champ littéraire. Les opinions qu'il a défendues lui confèrent une image particulière, un *ethos* stable au fil des publications ; certaines attitudes ont été affichées qui, tout en justifiant ses prises de position originales, lui font à leur tour une certaine réputation. Autrement dit à l'*ethos* discursif sont venues s'ajouter diverses données extradiscursives plus ou moins bien contrôlées par l'auteur qui ont influé sur la réception de tout discours signé de sa main. Ruth Amossy parlerait d'*ethos préalable* et de ses incidences sur l'efficacité de l'argumentation en cours. Jérôme Meizoz s'attache à la notion de « posture », personnalité construite de

6 D. Maingueneau, *Le Discours littéraire ; paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 107-108.

7 *Ibid.*, p. 108.

toutes pièces qui permet à l'écrivain d'être reconnu et identifié comme tel et qui, tout en empruntant ses caractéristiques à la personne civile, la relègue au second plan comme peut avoir sur elles des conséquences non négligeables.

Rousseau donc, plus que tout autre, a joué sur les différents aspects de la figure de l'auteur, et cela bien avant de se mettre à écrire ses *Confessions*. Son comportement en public soutient l'impression qui se dégage de ses écrits : l'*ethos* rude du « paysan du Danube » imprègne ses ouvrages. J. Meizoz évoque souvent cette page des *Confessions* où Rousseau, musicien et compositeur, fait face, dans la salle du château de Fontainebleau où il assiste au succès du *Devin de village*⁸, au public de la Cour et de la haute aristocratie en « grande barbe et perruque mal peignée », avec gêne d'abord puis en se disant : « je suis à ma place, puisque je vois jouer ma pièce et que j'y suis invité, que je ne l'ai faite que pour cela, et qu'après tout personne n'a le droit plus que moi-même à jouir du fruit de mon travail et de mes talents » (p. 447). Il renverse alors « l'ordre symbolique de l'apparence sociale ; il fait du vêtement et du corps privé le lieu de l'authenticité et renvoie les conventions de la sphère publique au rang d'aliénation »⁹. Après la publication du premier *Discours*¹⁰ et la polémique qui suit, cette attitude, et, plus encore, le refus de la pension royale qui est proposée, vient alimenter une posture d'« humilité vertueuse » en harmonie avec la simplicité et le naturel prônés dans ses premiers ouvrages. Un personnage de fier républicain, de Citoyen vertueux, de « gueux philosophe » ou encore de Diogène moderne, se crée au fur et à mesure que se développent le système et la renommée attachée à son auteur.

Mais la *posture* n'a pas toujours été sous un contrôle aussi étroit qu'elle a pu l'être dans la période de l'« effervescence ». Après les critiques émanant des philosophes, sont venues les condamnations des ouvrages jugés impies ou dangereux pour la monarchie, aussi bien à Paris qu'à Genève, patrie pourtant idéalisée. Et le décret de prise de corps. Que

8 Le 18 octobre 1752, d'après J. Voisine.

9 J. Meizoz, « Recherches sur la posture : Jean-Jacques Rousseau », *Littérature*, 126, juin 2002, p. 3-17, ici p.10.

10 Novembre 1750.

Rousseau comprend mal. Lui qui signe ses ouvrages s'étonne que l'on s'en prenne à sa *personne* civile, disserte longuement dans les *Lettres de la montagne* sur cette étrange confusion entre le signataire de l'ouvrage incriminé et l'individu privé, et souhaite qu'il soit demandé à l'auteur de comparaître pour justifier ses livres :

Quand on veut sévir contre le Livre on le brûle, parce qu'il n'y a personne à entendre, et qu'on voit bien que l'auteur qui se cache n'est pas d'humeur à l'avouer [...]. Mais lorsqu'un Auteur mal-adroit, c'est-à-dire, un Auteur qui connaît son devoir, qui veut le remplir, se croit obligé de ne rien dire au public qu'il ne l'avoue, qu'il ne se nomme, qu'il ne se montre pour en répondre, alors l'équité, qui ne doit pas punir comme un crime la maladresse d'un homme d'honneur, veut qu'on procède avec lui d'une autre manière ; elle veut qu'on ne sépare point la cause du Livre de celle de l'homme, puisqu'il déclare en mettant son nom ne point vouloir les séparer ; elle veut qu'on juge l'ouvrage qui ne peut répondre, qu'après avoir ouï l'auteur qui répond pour lui¹¹.

Visiblement les pouvoirs religieux et politiques ne comprennent pas la nuance entre l'auteur et la personne. Dans la *Lettre à C. de Beaumont*, puis les *Lettres écrites de la Montagne*, l'auteur s'expliquera donc devant ses détracteurs, soucieux de défendre son honneur.

Les Confessions évoquent directement la posture. Les six premiers Livres portent la trace de certains écarts entre une figure auctoriale intransigeante, en quête de crédibilité, et un « moi » hésitant et sensible. Le petit jardin de Chambéry, où il se retire pour lire et rêver, est associé dans son souvenir du passage de l'armée française en route vers le Piémont dans la guerre qui oppose la France à l'Autriche ; et suscite la confiance d'un véritable engouement pour la nation française qu'il s'est toujours cru obligé de dissimuler en vertu de son positionnement anti-monarchique :

Si cette folie n'eût été que passagère, je ne daignerais pas en parler ; mais elle est tellement enracinée dans mon cœur sans aucune raison,

11 J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, 1961, p. 792.

que lorsque j'ai fait dans la suite, à Paris, l'anti-despote et le fier républicain, je sentais en dépit de moi-même une prédilection secrète pour cette même nation que je trouvais servile et pour ce gouvernement que j'affectais de fronder. Ce qu'il y avait de plaisant était qu'ayant honte d'un penchant si contraire à mes maximes, je n'osais l'avouer à personne et je raillais les Français de leurs défaites, tandis que le cœur m'en saignait plus qu'à eux. Je suis souvent le seul qui, vivant chez une nation qui le traitait bien, et qu'il adorait, se soit fait chez elle un faux air de la dédaigner. (p. 208)

Voilà un de ces aveux un peu humiliants, comme l'auteur les aime. On en trouve un du même genre au Livre IX à propos de la genèse de *La Nouvelle Héloïse*, source d'un immense embarras pour l'auteur qui se pose en contempteur des mœurs corrompues de son temps, des arts futiles et de la littérature mensongère :

Mon grand embarras était la honte de me démentir ainsi moi-même si nettement et si hautement. Après les principes sévères que je venais d'établir avec tant de fracas, après les maximes austères que j'avais si fortement prêchées, après tant d'invectives mordantes contre les livres efféminés qui respiraient l'amour et la mollesse, pouvait-on rien imaginer de plus inattendu, de plus choquant, que de me voir tout d'un coup m'inscrire de ma propre main parmi les auteurs de ces livres que j'avais si durement censurés ? Je sentais cette inconséquence dans toute sa force, je me la reprochais, j'en rougissais, je m'en dépitais : mais tout cela ne put suffire pour me ramener à la raison. (p. 515)

On ne saurait mieux prendre ses distances vis-à-vis de la *posture* d'auteur et des contraintes qu'elle impose à la personne civile et Rousseau ne semble jamais aussi sincère que lorsqu'il observe avec ironie le personnage qu'il a joué dans la République des Lettres. Certes, il agissait sans se forcer ni simuler – « je ne jouai rien, je devins en effet tel que je parus » (p. 494) – car il était en proie à une « ivresse » de vertu qui avait fait de lui un autre homme, mais il vivait un de ces moments d'égarement dont on apprend, au fil des pages, qu'il lui a toujours été coutumier :

Qu'on se rappelle un des courts moments de ma vie, où je devenais autre et cessais d'être moi ; on le trouve encore dans le temps dont je parle : mais au lieu de durer six jours, six semaines, il dura près de six ans, et durerait peut-être encore, sans les circonstances particulières qui le firent cesser, et me rendirent à la nature, au-dessus de laquelle j'avais voulu m'élever. (p. 495)

Entre le Rousseau des *Discours* et le compagnon extravagant de Bâcle et de Venture, entre le Citoyen intraitable et l'imposteur, amant de Mme de Larnage ou piètre compositeur de musique, le narrateur des *Confessions* affecte de ne voir qu'une différence de durée.

Le bénéfice tiré de ces aveux est clair. En poussant la sincérité jusque dans les recoins les moins avouables de sa personnalité, il prouve bien sûr sa loyauté. Loin de se peindre « ressemblant mais de profil », comme Montaigne, modèle invoqué et repoussé à la fois, car « il se montre avec des défauts, mais il ne s'en donne que d'aimables », il joue le jeu sans réserve, jusqu'à se rendre méprisable dans sa petite comédie de fier républicain qui n'ose se dédire et affronter l'opinion. Mais le plus important est ailleurs. Ce que Rousseau veut absolument écarter, quoi qu'il lui en coûte, au moment où il écrit *Les Confessions*, c'est bien ce statut d'auteur qui lui pèse et fait obstacle, selon lui, à l'expression de sa nature profonde : *intus et in cute*. Balayer l'auteur, encore, toujours, tel est le programme qu'il se fixe en se « confessant ». Être soi, être transparent. L'acquiescement est à ce prix. Toute son œuvre autobiographique repose sur l'idée de la disparition de l'auteur, figure passagère dans une vie chaotique, et sur la réapparition de l'homme faible et malhabile, rêveur et timide : on sait jusqu'où iront les *Dialogues* dans cette représentation pour innocenter *Jean-Jacques*. Nombre de critiques prennent d'ailleurs Rousseau au mot et croient lire dans son cœur directement quand ils abordent cette partie de son œuvre. Ne conseille-t-on pas toujours au néophyte de « commencer » par les *Réveries* ou par *Les Confessions*, au motif qu'ils nous font entendre le Rousseau le plus authentique ?

Pourtant, *Les Confessions* s'attaquent à quelque chose de plus grave que la posture d'auteur : et si c'était la personne privée, en fin de compte, qui posait le plus de problèmes à l'« homme de la nature » ? Le pamphlet

anonyme (1764) qui accuse Rousseau de l'abandon des enfants crée une discordance insupportable entre la posture d'« humilité vertueuse » et la personne vile du père indigne, la première étant, à tout prendre, plus honorable que la seconde. Comment s'en débarrasser ? Comment rectifier cette image gravement écornée ? Déjouer les accusations de mensonge et d'hypocrisie ?

114

Dès le Préambule, le modèle du Jugement dernier projette sur le discours à venir l'image de cette communication idéale, sans entraves ni échappatoire possibles, qui inculpe ou disculpe à jamais et pour l'éternité. C'est le premier *miroir qualifiant*¹² de l'énonciation. Les révélations proposées sont, dès le premier Livre, pour le moins éprouvantes, avec le fameux épisode de la fessée, notamment. Les aveux liés à la sexualité sont récurrents, tous liés à des pratiques peu recommandables ou risibles : masochisme (Mlle Lamercier [p. 14-18], Mlle Goton [p. 28]), exhibitionnisme (l'homme au sabre [p. 95-98]), masturbation (p. 188 et 293), homosexualité (le Maure [p. 72-74], l'abbé lyonnais [p. 188-190]), difficultés à trouver du plaisir auprès des femmes (avec les femmes en général [p. 17-18], avec Mme de Warens [p. 224]). Rien ne retient plus le pénitent, une fois franchi le premier pas dans le fameux « labyrinthe ». L'aveu relatif à son goût bizarre pour la « punition des enfants » (p. 15) le libère de toute pudeur, de toute gêne : « Dès à présent je suis sûr de moi : après ce que je viens d'oser dire, rien ne peut plus m'arrêter » (p. 18). D'autres indignités sont étalées aux yeux du lecteur : les lâchetés (l'abandon de Le Maître en pleine crise de *delirium tremens* dans une rue de Lyon [p. 143], celui de Bâcle [p. 112], de l'Archimandrite [p. 175]) ; les mensonges (l'accusation de Marion [p. 91-95]) et autres impostures comme le changement de nom, de religion et de patrie qui conduit, à Lausanne, au concert catastrophique chez M. de Treytorens (p. 164-166), ou, sur la route de Montpellier à l'idylle avec Madame de Larnage (p. 287-293) ; les vols, accomplis pour son compte (p. 36-38) ou celui d'un camarade (p. 35-36), pas seulement dans sa prime jeunesse, où il est

12 D. Maingueneau nomme ainsi des scènes d'énonciation préexistantes, déjà validées, que l'auteur mobilise pour valoriser son texte et fonder sa propre scénographie (*Le Discours littéraire, op. cit.*, p. 195).

victime de sa condition d'apprenti, mais plus tard, juste avant le grand départ pour Paris, alors qu'il occupe les fonctions de précepteur chez M. de Mably (p. 310-311).

Mais, quoiqu'il corresponde exactement à l'intitulé de l'ouvrage, « confessions », l'égrenage des fautes petites ou grandes ne suffit pas, ou plutôt il ne suffit pas à comprendre un caractère ; celui des faiblesses s'y ajoute donc, qui renchérisent encore l'humiliation que s'inflige le pénitent et lui permettent d'étancher sa soif de mortification : « Ce n'est pas ce qui est criminel qui coûte le plus à dire, c'est ce qui est ridicule et honteux » (p. 18). La notion d'aveu s'étend donc à la confiance de multiples défauts, qui ne causent de tort à nul autre qu'à celui qui en est affligé. Piètre musicien, laborieux autodidacte, il déchiffre mal (p. 242), copie mal, lors même qu'il s'efforce de gagner sa vie en copiant des partitions (p. 192-193), enseigne médiocrement son art, à Lausanne d'abord (p. 167), puis à Chambéry, où son âge et sa figure mais non son talent lui attirent beaucoup d'écolières (p. 216). Ses capacités intellectuelles n'ont pas moins de mal à se développer : son inaptitude à apprendre correctement le latin, base de la culture qu'il cherche à acquérir, est soulignée à plusieurs reprises¹³, ainsi que son inaptitude à apprendre tout court. Avec un professeur, il est vrai (« Je n'ai jamais rien pu apprendre avec des maîtres, excepté mon père et M. Lambercier. Le peu que je sais de plus je l'ai appris seul » [p. 132]). Mais elles ont surtout du mal à se manifester : sa lenteur de penser le dessert plus d'une fois face à d'éventuels employeurs, tel le greffier Masseron, qui le renvoie rapidement pour son ineptie (p. 32), ou M. d'Aubonne, qui le juge tout juste bon à « devenir quelque jour curé de village » (p. 124) ; son verdict sans appel conduit à l'exposé sans complaisance de ses grandes difficultés à penser, à écrire, et même à parler devant une assistance (p. 124-129).

Avec ces deux types de confidences, on peut dire que le pénitent vise alternativement la *personne* et l'*auteur* : les vices humilient l'homme privé et le mettent à l'épreuve du jugement moral que le lecteur peut lui porter ; les « difficultés » humilient l'*auteur* et le font choir de son piédestal. Il est certain que le succès acquis depuis amortit l'effet destructeur des

13 Par exemple p. 106.

aveux sur l'*auteur* : le musicien méprisé que ses partenaires testaient pour s'assurer qu'il composait réellement ses morceaux (p. 242) est devenu l'auteur du *Devin*, le garçon « sinon tout à fait inepte », mais « de peu d'esprit, sans idées, presque sans acquis, très borné en un mot à tous égards »¹⁴, est devenu l'écrivain le plus éloquent de son siècle, etc. « Tout dire » peut donc apparaître, à certains égards, comme une revanche sur les années d'errance et de misère. Quant à l'auto flagellation, elle a des vertus expiatoires et ne peut que faire honneur à la *personne* assez courageuse pour s'incriminer.

116

Tous ces sacrifices – celui de la posture d'humilité vertueuse, celui de la pudeur – sont-ils pour autant la garantie d'une absolue transparence ? Selon D. Maingueneau, il n'est pas d'ouvrage qui ne crée, pour atteindre son objectif, les conditions de légitimation de son propre dire, qui ne mette en place une scène d'énonciation solidaire du message à transmettre. L'idée même d'une transparence de l'énonciation a été battue en brèche par les théories de l'énonciation linguistique. Selon F. Recanati, les énoncés constatifs comportent une part de réflexivité : « tout énoncé désormais en tant que performatif primaire ou explicite, fait réflexion sur lui-même et donne une indication concernant l'acte qu'accomplit son énonciation »¹⁵. Rousseau lui-même l'a bien senti, qui écrivait, dans ses premières *Confessions* :

En me livrant à la fois au souvenir de l'impression reçue et au sentiment présent je peindrai doublement l'état de mon âme, savoir au moment où l'événement m'est arrivé et au moment où je l'écris ; 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 histoire¹⁶.

L'inscripteur se *montre* aussi dans le mouvement qu'il accomplit pour être le plus près possible de sa vérité, un nouvel *ethos* se construit qui garantit non pas l'exactitude des faits rapportés mais la bonne foi de celui qui les rapporte. Le ton et le style changent, tout comme l'objet

14 Selon M. d'Aubonne, voir *Les Confessions*, p. 124.

15 F. Recanati, *La Transparence et l'énonciation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p.121.

16 J.-J. Rousseau, « Ébauches des *Confessions* », éd. cit., p. 1154.

du discours, mais il s'agit toujours d'un *discours* qui se veut convaincant et persuasif. Il serait plus juste de considérer la relégation de l'auteur au profit de l'homme sincère comme l'un des aspects d'une « scénographie de la transparence » que comme la suppression de toute scénographie. Même si cette scénographie consiste précisément à se camoufler, à faire comme si elle n'existait plus. L'inscripteur se réfère en outre constamment au lecteur, quatrième instance, implicitement ou non, pour lui faire admettre les règles de l'échange mis en place. Se peindre, oui, mais se peindre à un autre, pour un autre, dont l'image se projette aussi, silencieusement, dans le discours.

Avec l'aveu, Rousseau tient une parole aussi directe que possible pour conjurer le spectre des interprétations mensongères. Mais cette « entreprise » n'est pas n'importe laquelle. En fait, l'aveu fait partie des énoncés catalogués comme *performatifs* et il est loin d'être un acte de parole anodin. Dire c'est faire, parler c'est faire advenir au grand jour des secrets que l'on avait cru bon de taire, faire savoir, au risque de blesser, de choquer, d'être jugé et puni, de quelque façon que ce soit. Une parole qui ne se contente pas de décrire les faits, ou d'y joindre un commentaire, mais qui, en les racontant, modifie l'ordre des choses et influe sur les relations. Ni l'auteur, ni le lecteur n'en peuvent sortir indemnes. Et, à trop se focaliser sur le pénitent, on oublie trop son confident : institué en juge, il se voit forcé d'entendre des aveux que le pénitent se sent, de côté, contraint de lui livrer.

Les contours du scénario de parole sont dessinés à grands traits dans le Préambule, puis corrigés, habilement, au fil du texte. En s'appuyant sur la théorie des « faces » et sur la notion de *figuration* développée par Goffman¹⁷, on peut apprécier toute la complexité du travail mené par Rousseau dans ses confessions. Car le pénitent n'est pas le seul qui soit *menacé* dans cette interaction : certes les attaques *FTA* (*Face threatening acts*) sur sa propre face positive sont nombreuses et répétées ainsi que sur sa face négative (son territoire intime et privé) ; c'est même l'aspect le plus évident du schéma confessionnel, et c'est à ce prix que le pénitent estime pouvoir obtenir sa réhabilitation, mais c'est peut-être aussi le plus

17 E. Goffman, *Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

trompeur. Le lecteur n'est pas moins agressé ; certes la position de juge lui confère une toute-puissance que le narrateur se plaît à souligner, et qui semble le valoriser (p. 198-199) ; mais que d'intrusions sur son territoire intime sont commises le plus simplement du monde ! L'impudeur des aveux n'a pas manqué de choquer certains contemporains de Rousseau, et pour cause : en se libérant, sans retenue aucune, de ses remords et de ses hontes, il nous oblige à partager la gêne ou la honte qu'il éprouve lui-même. En ressent-il du plaisir, le même plaisir obscur que celui qu'il éprouvait en s'exhibant dans les recoins, les allées sombres de Turin ? « Ce qu'elles voyaient n'étaient pas l'objet obscène, je n'y songeais même pas. C'était l'objet ridicule. Le sot plaisir que j'avais à l'étaler à leurs yeux ne se peut décrire » (p. 96-97). Sans compter les nombreuses attaques directes sur la face positive de l'allocutaire : affirmer, par exemple, à la fin de l'idylle de Thônes, que les plaisirs innocents qu'il a goûtés dans ses timides amours sont supérieurs à ceux que le lecteur a jamais pu tirer d'aventures galantes rondement menées, c'est retourner la hiérarchie établie entre le juge et l'accusé :

Ceux qui liront ceci ne manqueront pas de rire de mes aventures galantes, en remarquant qu'après beaucoup de préliminaires, les plus avancées finissent par baiser la main. Ô mes lecteurs ! ne vous y trompez pas. J'ai peut-être eu plus de plaisir dans mes amours, en finissant par cette main baisée, que vous n'en aurez jamais dans les vôtres, en commençant au moins par là. (p. 154)

Des réparations s'avèrent nécessaires afin que l'échange se déroule dans les meilleures conditions. Les solutions ne manquent pas. Le lecteur/juge est institué *premier* confident : il est le premier et le seul qui reçoive l'aveu qui lui pèse le plus, celui du ruban volé :

Cependant, je n'ai jamais pu prendre sur moi de décharger mon cœur de cet aveu dans le sein d'un ami. La plus étroite intimité ne l'a jamais fait faire à personne, pas même à Madame de Warens. Tout ce que j'ai pu faire a été d'avouer que j'avais à me reprocher une action atroce, mais jamais je n'ai dit en quoi elle consistait. Ce poids est donc resté jusqu'à ce jour sans allègement sur ma conscience, et je puis dire que le désir de

m'en délivrer en quelque sorte a beaucoup contribué à la résolution que j'ai prise d'écrire mes confessions. (p. 93)

Le pénitent lui accorde une confiance sans limite, à la hauteur du sacrifice qu'il fait lui-même de sa fierté. Il fait aussi de lui le témoin ultime de serments très solennels, comme la protestation d'innocence jetée à la « face du Ciel », concernant l'affaire, non élucidée, du peigne cassé (p. 20). Au lecteur de libérer, sur la foi de ses aveux, le pénitent de sa culpabilité. À ces substantiels *FFA* (*Face Flattering acts*), le lecteur devrait être sensible.

L'échange ne consiste pas qu'en aveux pénibles pour l'amour-propre, délibérément sacrifié : on sait aussi qu'il y a des épisodes plus flatteurs pour l'*ego* du pénitent, comme celui du dîner de Turin, « un de ces moments trop rares qui replacent les choses dans leur ordre naturel, et vengent le mérite avili des outrages de la fortune » : cette fois, il s'offre le beau rôle et se montre, grâce à sa culture, miraculeusement propulsé au centre de l'attention bienveillante du cercle aristocratique (p. 102-104). Des petits triomphes de ce genre apportent une détente salutaire dans le déroulement du récit.

Mais c'est sans doute de la littérature que l'auteur des *Confessions* attend le secours le plus sûr. À la place que tient le romanesque on s'aperçoit que le lecteur visé n'est pas un pasteur austère. Rousseau ne projetait-il pas de lire ses *Confessions* à haute voix dans les salons ? Comme l'inscripteur le confesse à mi-voix, « je n'ai de l'esprit que dans mes souvenirs » (p. 127). Ce talent qui lui fait si cruellement défaut dans la conversation parce qu'il manque d'à propos, trouve une place de choix dans *Les Confessions*. À travers toute une galerie de personnages, on voit bien du reste que Rousseau ne l'exclut pas de son système de valeurs. Madame de Warens est une femme d'esprit tout autant qu'une femme de cœur (p. 122). Les personnages qui l'impressionnent et le séduisent sont cultivés et brillent dans la conversation, comme le Juge Simon, le P. Caton, ou d'autres individus moins recommandables, tels Bâcle ou Venture, dont il fit un temps son modèle. À l'inverse, l'absence d'esprit lui paraît rédhitoire, aussi bien chez les femmes que chez les hommes : Wintzenried, « était un grand fade blondin, assez bien fait, le visage plat, *l'esprit* de même », déclare non sans amertume son malheureux rival (p. 303).

Cet attachement à l'esprit (qui s'évalue à l'aune de la vivacité et du savoir qui se manifeste dans la conversation et lui assure tout à la fois sa légèreté et son intérêt) n'est pas anecdotique, il reflète l'usage que le pénitent contrit veut faire de l'énonciation. Il déplace subrepticement le lieu de parole de l'austère et dramatique tribunal de la confession, vers un cadre plus joyeux et plus convivial où l'on cause à bâtons rompus, où l'on écoute de la musique, où l'on rit finement ou à gorge déployée... Les *miroirs qualifiants* ne manquent pas, qui donnent à la scène de parole une solide assise romanesque et légitiment une écriture purement littéraire, très loin de la rhétorique déployée dans les ouvrages du système, ou même de l'éloquence de *La Nouvelle Héloïse*. Romans précieux comme *L'Astrée* (p. 166), burlesques comme le *Roman comique* (p. 155 et 187), picaresques comme *Gil Blas* (p. 193), grandes fresques sentimentales comme *Cleveland* (p. 253) dessinent en passant le goût du jeune homme qu'il a été, quand ils n'inspirent pas purement et simplement quelques pages soigneusement élaborées ; dans une veine désopilante : la visite au juge Simon (p. 156-157), le concert de Lausanne (p. 165-166) ; dans la veine gracieuse de la pastorale galante : l'idylle des cerises (p. 150-154) ; ou à l'opposé, dans un registre pathétique : le triste retour de Montpellier : « En un moment, je vis s'évanouir pour jamais tout l'avenir de félicité que je m'étais peint » (p. 304). Le goût des estampes cultivé dans la guinguette de Chambéry (p. 207) se reflète dans les petits récits édifiants qui exaltent, par exemple, l'hospitalité désintéressée des paysans (p. 185-186), ou dans des tableaux d'une sensualité contenue comme la « scène vive et muette » qui unit dans le même émoi le jeune Rousseau et Madame Basile (p. 81).

Tous ces stéréotypes partagés facilitent la communication avec le lecteur, font du juge courroucé, du témoin embarrassé, un allié, un complice. Le culte de la transparence interdit d'ailleurs de se fixer dans un schéma littéraire, ou de s'enfermer dans un ton, dans un style apparentés, de près ou de loin, à la fiction mensongère. Si le pénitent se livre au jeu de la narration romanesque, il sait s'en déprendre avec désinvolture en usant de formules de clôture définitives et ironiques (« Tel fut le succès de ma première aventure » (p. 86) ; « Ici finit le roman où l'on remarquera que [...] je ne suis pas heureux dans la conclusion de mes

amours » [p. 104-105]). Et les références au genre romanesque, loin de le glorifier, servent souvent à démarquer le narrateur averti du personnage crédule : « la seule chose qui m'intéressât dans tout l'éclat de la cour était de voir s'il n'y aurait point là quelque jeune Princesse qui méritât mon hommage, et avec laquelle je pusse faire un roman » (p. 78).

La transparence impose donc paradoxalement le retour à une certaine opacité à partir du moment où elle s'exerce dans le langage et dans l'écriture. Rousseau a bien compris qu'écrire permettait de se montrer tout en se cachant, de concilier son besoin d'épanchement et cette invincible honte qui le paralyse, comme elle a pu le paralyser face au Comte de la Roque (p. 94) : « J'aimerais la société comme un autre, si je n'étais sûr de m'y montrer non seulement à mon désavantage, mais tout autre que je suis. Le parti que j'ai pris d'écrire et de me cacher est précisément celui qui me convenait » (p. 171). Quitte à emprunter d'autres masques, partout ailleurs récusés. La réécriture littéraire, qui reconfigure les faits bruts, les rend plus acceptables, voire plus aimables. Suprême paradoxe rousseauiste, c'est en se dépouillant des oripeaux de l'*auteur*, en redevenant *homme*, qu'il pianote en virtuose sur toute la gamme de la littérature.

BIBLIOGRAPHIE

MOYEN ÂGE

Édition de référence

GUILLAUME DE LORRIS, JEAN DE MEUNG, *Le Roman de la Rose*, éd. A. Strubel, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1992, p. 44-154.

BLANC, Odile, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977.

BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate, « Remarques sur *songel/mensonge* », *Romania*, 101, 1980, p. 385-390.

–, « Overt and covert: amorous and interpretative strategies in the *Roman de la Rose* », *Romania*, 111, 1990, p. 443-444.

BOULNOIS, Olivier, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V^e-XV^e siècles)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des travaux », 2008.

FERLAMPIN-ACHER, Christine, « À quoi rime le mensonge ? Étude des rimes en *–ment* dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012, p. 23-58.

FRANKLIN-BROWN, M., « Critique and Complicity: Metapoetical reflections on the gendered figures of the body and texte in the *Roman de la Rose* », *Exemplaria*, 21, 2009, p. 129-159.

GALLY, Michèle, « Un art d'aimer en forme de roman », dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012, p. 79-92.

HUOT, Sylvia, « The desire for knowledge and the knowledge of desire. Models of poetic composition in the *Roman de la Rose* », dans *Dreams of lovers and lies of poets. Poetry, knowledge and desire in the Roman de la Rose*, London, Legenda/Modern Humanities Research Association, 2010, p. 10-30 ; trad. en français dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012.

LUCKEN, Christopher, « Narcisse, Guillaume de Lorris et le miroir du roman », dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012, p. 121-140.

PLANCHE, Alice, « La fleur noire. Sur un vers du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », *Romania*, 113, 1992-1995, p. 227-233.

POIRION, Daniel, « From Rhyme to Reason. Remarks on the Text of the *Roman de la Rose* », dans K. Brownlee et S. Huot (dir.), *Rethinking the Romance of the Rose. Text, Image, Reception*, Philadelphia, University of Philadelphia Press, 1992, p. 73-94.

POMEL, Fabienne, « Revêtir la lettre nue : l'allégorie sous le signe du désir et du manque », *Senefiance*, 47, « Le nu et le vêtu au Moyen Âge », 2001, p. 299-311.

192

POSSAMAÏ-PÉREZ, Marylène, « L'écriture allégorique dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012.

STRUBEL, Armand, *Semblance et senefiance. Étude sur le vocabulaire et les conceptions de l'allégorie au XI^e et au XIII^e siècles et sur sa présentation dans la critique moderne*, thèse de 3^e cycle sous la direction de D. Poirion, Paris IV, 1980.

–, « *Grant senefiance a* ». *Littérature et allégorie au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002.

WOLF-BONVIN, Romane, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval*. Le Bel Inconnu. Amadas et Ydoine, Paris, Champion, 2008.

XVI^e SIÈCLE

Éditions de référence

SCÈVE, Maurice, *Délie object de plus haulte vertu*, éd. E. Parturier, Paris, STFM, 1916 [Réimpr. 1931 ; 1962 ; 1987]. Réimpression avec introduction et bibliographie de Cécile Alduy, STFM, 2001.

Autre édition citée

SCÈVE, Maurice, *Délie, object de plus haulte vertu*, éd. G. Defaux, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2003, 2 tomes.

- ALDUY, Cécile, « Délie en mosaïque : “texte” des emblèmes et texte poétique, une “marqueterie mal jointe” ? », *Poétique*, 127, septembre 2001, p. 281-300.
- BALAVOINE, Claudie, « La mise en mot dans la *Délie* de Scève : plaidoyer pour une anabase », dans P. Aquilon, J. Chupeau et F. Weil (dir.), *L'Intelligence du passé : les faits, l'écriture et le sens. Mélanges offerts à Jean Lafond par ses amis*, Tours, Université de Tours, 1988, p. 73-85.
- BONNIER, Xavier, « Troubles du monde, émois du cœur : retour sur les dizains politiques dans *Délie* de Scève », *RHFL*, 111, 2011/1, p. 133-161.
- , « *Mes silentes clameurs* : métaphore et discours amoureux dans *Délie* de Maurice Scève », Paris, Champion, 2011.
- DEFAUX, Gérard, « L'idole, le poète et le voleur de feu : erreur et impiété dans *Délie* », *French Forum*, XVIII, 3, 1993, p. 261-295.
- DIEBOLD, Hélène, *Maurice Scève et la poésie de l'emblème*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Renaissance », 2011.
- FENOALTEA, Doranne, « The Final Dizains of Scève's *Délie* and the *Dialogho d'Amore* of Sperone Speroni », *Studi francesi*, 59, 1976, p. 201-225.
- MÉLANÇON, Charlotte, « Les décimales de *Délie* », *Études françaises*, XI, 1975, p. 33-53.
- NASH, Jerry C., *Maurice Scève : Concordance de la Délie*, Chapel Hill, North Carolina, UNC Department of Romance Languages, 1976, 2 t.
- PERELMAN, Chaïm et OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Institut de sociologie, 6^e éd., 2008.
- SAULNIER, Verdun-Louis, *Le Prince de la Renaissance française, initiateur de la Pléiade, Maurice Scève*, Paris, Klincksieck, 1948-1949 (2 vol.), Reprint Genève, Slatkine, 1981.

XVII^e SIÈCLE

Édition de référence

- SÉVIGNÉ, Marie de Rabutin-Chantal (marquise de), *Lettres de l'année 1671*, éd. R. Duchêne, préface de N. Freidel, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2012.

Autre édition

SÉVIGNÉ, Marie de Rabutin-Chantal (marquise de), *Correspondance (1646-1696)*, éd. Roger Duchêne, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972-1978, 3 vol.

ADAM, Jean-Michel, « Les genres du discours épistolaire. De la rhétorique à l'analyse pragmatique des pratiques discursives », dans J. Siess (dir.), *La Lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES, 1998, p. 37-53.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « L'Énonciateur glosateur de ses mots : explicitation et interprétation », *Langue française*, n° 103, septembre 1994, p. 91-102.

BLANC, André, « La rhétorique de l'adieu dans les lettres à Mme de Grignan », dans R. Duchêne (dir.), *Mme de Sévigné (1626-1696). Provence, spectacles, « lanternes »*, Grignan, Association d'action culturelle des châteaux départementaux de la Drôme, 1998, p. 361-371.

BRAY, Bernard, « Quelques aspects du système épistolaire de Mme de Sévigné » [1969], repris dans *Épistoliers de l'Âge classique. L'art de la correspondance chez Mme de Sévigné, quelques prédécesseurs, contemporains et héritiers*, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Études littéraires françaises », 2007.

BURY, Emmanuel, « Préface » aux *Lettres portugaises traduites en français*, éd. E. Bury, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche. Libretti », 2003.

GRASSI, Marie-Claire, *L'Art de la lettre au temps de La Nouvelle Héloïse et du romantisme*, Genève, Droz, coll. « Études rousseauistes et index des œuvres de J.-J. Rousseau. Série C : "Études diverses" », 1994.

GROUPE μ , *Rhétorique générale* [1970], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1982.

JAUBERT, Anna, *Étude stylistique de la correspondance entre Henriette*** et J.-J. Rousseau*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, coll. « Études rousseauistes et index des œuvres de J.-J. Rousseau. Série C : "Études diverses" », 1987.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « L'interaction épistolaire », dans J. Siess (dir.), *La Lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES, 1998, p. 15-36.

LANDY-HOUILLOIN, Isabelle, « Une expression féminine de l'amour au XVII^e siècle : l'exemple de Mme de Sévigné », *L'Information littéraire*, XXXIV, 1982, p. 194-197.

–, « Mme de Sévigné : choix, mesure et démesure », dans *Mélanges de langue et de littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1985, p. 251-266.

- , « Le féminin vu par les hommes. L'exemple des *Treize lettres amoureuses* de Boursault », dans Chr. Planté (dir.), *L'Épistolaire, un genre féminin ?*, Paris, Champion, coll. « Varia », 1998.
- NIES, Fritz, *Les Lettres de Mme de Sévigné. Conventions du genre et sociologie des publics* [1972], Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 2001.
- NØLKE, Henning, *Le Regard du locuteur. Pour une linguistique des traces énonciatives*, Paris, Kimé, 1993.
- SCHAPIRA, Charlotte, *Les Stéréotypes en français. Proverbes et autres formules*, Paris, Ophrys, 1999.
- VION, Robert, *La Communication verbale. Analyse des interactions*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Supérieur », [1992] 2000.

XVIII^e SIÈCLE

Édition de référence

- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, livres I à VI, éd. J. Voisine, revue par J. Berchtold et Y. Séité, Paris, Classiques Garnier, 2011.

Autres éditions

- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959-1995, 5 vol.
- AMOSSY, Ruth, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, coll. « Interrogation philosophique », 2010.
- BENREKASSA, Georges, « À propos d'un texte de Rousseau : lieu de l'écriture, place de l'idéologie », *Revue des sciences humaines*, 165, janvier-mars 1977, p. 75-83.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.
- , *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974.
- CHAUVIER, Stéphane, *Dire « je »*. *Essai sur la subjectivité*, Paris, Vrin, 2001.

- FRANCKEL, Jean-Jacques, LEBAUD, Daniel, *Les Figures du sujet. À propos des verbes de perception, sentiment, connaissance*, Paris, Ophrys, coll. « HDL », 1990.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- , *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983.
- GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur, *Rousseau ou l'Esprit de solitude*, Paris, Phébus, 1978.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1996.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire ; paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MEIZOZ, Jérôme, « Recherches sur la posture : Jean-Jacques Rousseau », *Littérature*, 126, juin 2002, p. 3-17.
- MERCIER, Roger, « Sur le sensualisme de Rousseau. Sensation et sentiment dans la première partie des *Confessions* », *Revue des Sciences humaines*, 161, 1976/1, p. 19-33.
- RABATEL, Alain, « Quand voir, c'est (faire) penser. Motivation des chaînes anaphoriques et point de vue », *Cahiers de narratologie*, 11, « Figures de la lecture et du lecteur », 2004, p. 1-13.
- RÉCANATI, François, *La Transparence et l'énonciation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- SCHOSLER, Jorn, « La position sensualiste de Jean-Jacques Rousseau », *Revue romane*, 1978, XIII, 1, p. 63-87.
- STAROBINSKI, Jean, « Jean-Jacques Rousseau et le péril de la réflexion », dans *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 91-188.
- , *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971.

XIX^e SIÈCLE

Éditions de référence

- MUSSET, Alfred de, *Il ne faut jurer de rien*, éd. Sylvain Ledda, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2011.

- , *On ne badine pas avec l'amour*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010.
- , *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, éd. Françoise Duchamp, Paris, Flammarion, coll. « Étonnants classiques », 2003.

LEDDA, Sylvain, « Musset et Molière », dans Martial Poirson (dir.), *Ombres de Molière. Naissance d'un mythe littéraire à travers ses avatars du XVII^e siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, « Recherche », 2012.

–, *Musset ou le Ravissement du proverbe*, Paris, PUF, 2013.

MUSSET, Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. Sylvain Ledda, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2010.

–, *Poésies complètes*, éd. Frank Lestringant, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2006.

–, *Théâtre complet*, éd. Simon Jeune, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.

VIOLLET-LE-DUC, Emmanuel-Louis-Nicolas, *Précis de dramatique, ou l'Art de composer et d'exécuter des pièces de théâtre*, Paris, Bachelier, 1830.

KLIEBENSTEIN, Georges, « Musset et la "fatalité comique" » (dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*) », dans Sylvain Ledda (dir.), *Lectures de Musset*, PUR, coll. « Didact Français », 2012.

XX^e SIÈCLE

Édition de référence

GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

Autres éditions

GIDE, André, *Romans et récits*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

BARONI, Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007.

GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », *Communications*, 11, 1968, repris dans *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1969.

- , *Métalepse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- GOULET, Alain, « L'écriture de l'acte gratuit », dans *André Gide 8*, « Sur *Les Faux-Monnayeurs* », Minard, Revue des Lettres modernes, 1987.
- GRICE, Herbert Paul, « Logique et conversation », *Communications*, 30, 1979, p. 57-72.
- GUILLEAUME, Gustave, *Langage et science du langage*, Québec/Paris, Presses de l'université Laval/Nizet, 1964.
- JUDGE, Anne, « Choix entre le présent narratif et le système multifocal dans le contexte du récit écrit », dans S. Vogeeler, A. Borillo, C. Vetter & M. Vuillaume (dir.), *Temps et discours*, Bibl. des Cahiers de l'institut de linguistique de Louvain, 1998, p. 215-236.
- PIER, John, SCHAEFFER, Jean-Marie (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS, 2005.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit, II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1984.
- RULLIER-THEURET, Françoise, « Un romancier à la recherche de son temps : présent et choix narratifs dans les *Voyageurs de l'impériale* », *Le Français moderne*, 1, 2005, p. 40-58.
- WAGNER, Frank, « Glissements et déphasages, note sur la métalepse narrative », *Poétique*, 130, 2002, p. 235-253.
- ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, LGF, coll. « Le Livre de poche », 1985.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Catherine Fromilhague	7

PREMIÈRE PARTIE GUILLAUME DE LORRIS

Quand « robe » rime avec « lobe » et « gobe » : enjeux du lexique des parures et semblances chez Guillaume de Lorris	
Fabienne Pomel	15

DEUXIÈME PARTIE SCÈVE

« En si douteuses lisses » : la poétique de l'entre-deux dans <i>Délie</i> de Scève	
Xavier Bonnier.....	41

TROISIÈME PARTIE MME DE SÉVIGNÉ

Les modulations des aveux de tendresse dans les lettres de 1671 à Mme de Grignan	
Cécile Lignereux	55
Y a-t-il un « côté Dostoïevski de Mme de Sévigné » ?	
Laure Depretto.....	71

QUATRIÈME PARTIE

Présentation de soi : élaboration de l'ethos et processus perceptuels dans <i>Les Confessions</i> de Jean-Jacques Rousseau	
<i>Frédéric Calas</i>	89
Rousseau et la présentation de soi dans <i>Les Confessions</i> : une scénographie de la transparence	
Isabelle Chanteloube	105

CINQUIÈME PARTIE
MUSSET

« Par Pollux et par Dieu » : jurons, jurements et blasphèmes dans *On ne badine pas avec l'amour*, *Il ne faut jurer de rien* et *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*
Esther Pinon 125

Musset et le proverbe. Écriture et structure
Sylvain Ledda 141

SIXIÈME PARTIE
GIDE

200 Sotie, ratage et réinvention du roman dans *Les Faux-monnayeurs*
d'André Gide
François Bompaire 157

L'ambiguïté narrative dans *Les Faux-Monnayeurs* :
dénégations romanesques et construction téléologique
Françoise Rullier-Theuret 175

Bibliographie 191