

ROUSSEAU

LES
CONFESSIONS



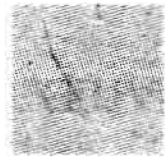
Dossier
du professeur



HACHETTE
Éducation

ROUSSEAU

**LES
CONFESSIONS**



*Dossier
du professeur*

Établi par Marc ROBERT,
professeur agrégé de lettres modernes,
ancien élève de l'E.N.S. (Fontenay/Saint-Cloud).

Bibliographie complémentaire	3
Commentaire littéraire	4
Livre I	4
Livre II	24
Livre III	44
Livre IV	62
Sujets de dissertation	76

© HACHETTE LIVRE 1997
43, quai de Grenelle, 75905 Paris Cedex 15.
ISBN 2.01.167239.2

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L. 122-4 et L. 122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que « les analyses et les courtes citations » dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris), constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

ÉDITIONS DE RÉFÉRENCE DU TEXTE DES *CONFESSIONS*

- Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.
- Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, « Classiques Garnier », 1964.

ÉTUDES GÉNÉRALES SUR LE GENRE AUTOBIOGRAPHIQUE

- M.-C. Kerbrat, *Leçon littéraire sur l'écriture de soi*, PUF, coll. « Major », 1996.
- J. Lecarnie et E. Lecarnie-Taboue, *L'Autobiographie*, Armand Colin, coll. « U », 1997.
- P. Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Armand Colin, coll. « U2 », 1971.
- P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1975.
- P. Lejeune, *Je est un autre*, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1980.
- P. Lejeune, *Moi aussi*, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1986.
- G. Mathieu-Castellani, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, PUF, 1996.
- G. May, *L'Autobiographie*, PUF, 1979.

ÉTUDES GÉNÉRALES SUR L'ŒUVRE DE J.-J. ROUSSEAU

- E. Cassirer, *Le Problème J.-J. Rousseau*, Hachette, coll. « Textes du xx^e siècle », 1987.
- R. Derathé, *Jean-Jacques Rousseau et la Science politique de son temps*, rééd. Vrin, 1992.
- R. Derathé, *Le Rationalisme de Jean-Jacques Rousseau*, PUF, 1948, rééd. Slatkine, 1979.
- B. Gagnebin, *Album Rousseau*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.
- B. Groethuysen, *Jean-Jacques Rousseau*, Gallimard, coll. « Les Essais », 1949, rééd. coll. « Idées », 1983.
- M. V. Howlett, *J.-J. Rousseau : l'homme qui croyait en l'homme*, Gallimard, coll. « Découvertes » n° 66, 1989.
- J.-L. Lecerle, *Rousseau et l'Art du roman*, Armand Colin, 1969, rééd. Slatkine, 1979.
- G. May, *Rousseau*, éd. du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1961 (rééd. 1994).
- *Pensée de Rousseau* (articles de E. Weil, E. Cassirer, L. Strauss, C. Eisenmann, R. Derathé, P. Bénichou, V. Goldschmidt), éd. du Seuil, coll. « Points », 1984.
- J. Starobinski, *J.-J. Rousseau, La transparence et l'obstacle*, NRF Gallimard, 1971, coll. « Tel », 1976.
- J. Starobinski, *Le Remède dans le mal, Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Gallimard, coll. « Essais », 1989.
- T. Todorov, *Frêle Bonheur : essai sur Rousseau*, Hachette, 1985.
- R. Trousson et F. S. Eigeldinger (dir.), *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, Honoré Champion, 1996.
- R. Trousson, *Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Taillandier, 1977.

Préambules, questions p. 12

L'ensemble forme un diptyque. Les deux textes se signalent par des caractéristiques tranchées. Le premier préambule figure dans le manuscrit de Genève et n'a été publié qu'en 1850, alors que les lecteurs des premières éditions des *Confessions* ont pu lire le second.

Un troisième préambule, contenu dans le manuscrit de Neuchâtel, permet de préciser les enjeux qui entourent la conception et la publication des *Confessions*. Ces textes annexes sont porteurs d'informations capitales. Parce qu'il fait l'objet d'une élaboration rhétorique moins classique que celle à l'œuvre dans la version définitive, le préambule de Genève donne à voir plus nettement les relations qui s'établissent entre Jean-Jacques et son lectorat.

Ces deux préambules, en inscrivant fortement la présence d'un destinataire (humain ou divin) au sein du texte, mettent l'accent sur l'un des paradoxes fondamentaux du genre autobiographique, simultanément voué au culte de soi et à la séduction de l'autre, naturellement porté au dialogisme, dans la mesure où le point de vue de l'auteur s'énonce sans cesse sur le mode d'un échange implicite avec un public qu'il s'agit d'informer, de séduire, de gagner à sa cause, etc. Cette dimension dialogique du texte autobiographique caractérise tout particulièrement *Les Confessions*, dont on sait qu'elles ont été écrites par un homme soucieux de corriger l'image que les autres, ses « ennemis », avaient diffusée de lui.

COMPRÉHENSION

1. La présentation du projet : les choix lexicaux opérés dans les deux préambules parlent d'eux-mêmes. On regroupera les remarques en mettant en évidence trois dimensions du texte. Nous avons affaire à une **œuvre unique**, à une **œuvre authentique** et à une **œuvre humaine**. Ces trois directions, distinguées pour la commodité de l'analyse, se complètent : l'œuvre est unique parce qu'elle est authentique, et c'est parce qu'elle est authentique qu'elle touche à l'humanité et se montre susceptible de toucher le cœur des ennemis les plus impitoyables.

Une œuvre unique : cette unicité est garantie par les *choix lexicaux* et par le *jeu des temps verbaux*. C'est l'occasion de marquer l'importance de tournures telles que « *le seul portrait d'homme [...]* », « *le seul monument sûr* » (préambule de Genève). Le premier paragraphe du préambule définitif, l'insistance sur les particularités du narrateur exprimée dans le deuxième paragraphe de ce même préambule, le défi lancé à l'ensemble de l'humanité à la fin du troisième paragraphe : tous ces éléments construisent l'image d'un projet ne relevant que de lui-même, hors de toute référence à des ouvrages antérieurs. Le jeu sur les temps verbaux confirme cette caractéristique. Le texte n'hésite pas à adopter le point de vue de la postérité : les nombreux futurs employés dans le préambule définitif, mais également dans celui de Genève (« *le seul portrait d'homme [...]* qui probablement existera jamais »), ont valeur de manifeste. Nouveau paradoxe fondateur du genre autobiographique : c'est parce que l'œuvre est unique qu'elle touche à l'universel. La forme adoptée par le texte, à travers les choix lexicaux et grammaticaux, participe pleinement de la mise en place de la problématique d'un genre qui se construit sous nos yeux.

Une œuvre authentique : la référence à la nature fonctionne comme gage de l'authenticité, et le terme de « *nature* » est présent dans les deux passages. Si cette reven-

dication d'authenticité est investie d'une forte valeur polémique, elle est également riche d'implications d'ordre philosophique. La référence à la nature fonde la prétention à se saisir de la parole pour dire une vision du monde qui s'affirme comme légitime, même si elle n'atteint pas à la noblesse de celle exprimée par les grands. Nous sommes confrontés à un autre paradoxe fondateur du genre autobiographique, dans la mesure où la référence à la nature est traitée de deux façons dans le texte. Si la nature fonde la prétention à parler, c'est qu'on peut y voir une base de références stables, reconnues de tous. Chacun pourrait, en droit sinon en fait, se livrer à un examen intérieur aussi approfondi que celui qu'il nous livre, dit Rousseau : la nature fonctionne comme trait d'union entre les hommes. Mais, simultanément, nous apprenons que la nature a cassé le moule dans lequel elle avait jeté Jean-Jacques. Voilà ce dernier renvoyé à une unicité impossible à réduire, et la référence à une nature tout à l'heure unificatrice vaut maintenant explication des dimensions si particulières de sa personnalité. C'est dans cette double acception de la nature que s'inscrivent des enjeux essentiels du projet autobiographique. Il s'agit pour l'auteur, en se référant à un parangon d'authenticité reconnu par tous (la nature), de rendre pourtant compte de ce qui le définit comme irréductible à tout modèle. Il se sert de la nature pour nous faire comprendre sa nature, et tente ainsi de trouver un langage commun avec nous. Tout en revendiquant une absolue authenticité, le texte signale les obstacles à sa mise en place.

Une œuvre humaine : l'adjectif s'entend de deux façons. L'œuvre est humaine dans le sens où elle doit toucher, provoquer des sentiments humains même dans le cœur des ennemis les plus hostiles. C'est tout le sens de la conclusion du premier préambule. On peut remarquer que c'est ce premier préambule qui développe le plus cet aspect de la question. Son trajet argumentatif est d'ailleurs signifiant, dans la mention des différents destinataires successivement évoqués. Selon une progression à remarquer, il est d'abord question d'un individu générique (« *qui que vous soyez* »), puis d'un ennemi (« *fussiez-vous, vous-même, un de ces ennemis implacables* »). Les vertus de compréhension et de compassion sont censées exister même chez ces ennemis. Le texte autobiographique rétablit les équilibres : il fait revenir les barbares dépourvus de pitié dans le giron de l'humanité, il permet aussi à Jean-Jacques de renouer des relations avec le genre humain qui le traitait comme un paria.

L'adjectif « *humain* » s'entend dans un second sens, plus absolu. On remarque, en effet, que le premier préambule, qui s'ouvre sur l'expression « *Voici le seul portrait d'homme [...]* », se termine par la mention du « *mal qui s'adresse à un homme* ». Le glissement est significatif, d'autant que cet homme ne survit plus que grâce à son texte. On ne saurait mieux dire que les injustices commises envers le texte (le « *portrait d'homme* » auquel on refuse de croire) ne diffèrent pas de celles commises envers l'homme. Pour imiter le mot célèbre d'un contemporain de Rousseau (Buffon affirmait que le style, c'est l'homme), on constatera que le texte, c'est l'homme. Nouvel enjeu de l'autobiographie qui se donne là tout entier : il s'agit de produire avec les mots un être de papier qui complète, voire corrige et fasse oublier l'homme réel, au point de se substituer à lui. L'identification qui s'opère progressivement entre Rousseau et son texte manifeste, dans le premier préambule, une dimension essentielle de l'œuvre, humaine non seulement en tant qu'elle produit de l'humanité (de la compassion, de la reconnaissance et de la pitié), mais en tant qu'elle se substitue à son auteur qui consent à ne plus exister que par son intermédiaire.

2. Les destinataires : le premier préambule s'adresse à un « vous » (ce pronom personnel est utilisé à plusieurs reprises) explicitement désigné comme membre de l'humanité et susceptible, en tant que tel, d'éprouver certains sentiments. Le second préambule s'adresse, lui, à une deuxième personne (« tu ») explicitement désignée dans des expressions comme « souverain juge » ou « être éternel » qui établissent son identité : il s'agit de Dieu.

La progression mérite d'être repérée. Tout se passe comme si ce passage de l'humanité à la divinité établissait de plus en plus clairement les enjeux du genre autobiographique. On part d'une tentative de persuasion des contemporains (évoqués à travers la mention des « ennemis ») pour arriver à un défi lancé à la divinité, défi sensible dans le sémantisme des termes employés dans le troisième paragraphe du second préambule. Il faut préciser les enjeux symboliques et culturels de cette attitude. Dans l'écriture autobiographique, un homme entreprend en quelque sorte de se créer lui-même : ce projet entre en concurrence avec le projet divin. Tout autobiographe suggère qu'il écrit pour corriger l'œuvre du Créateur. La création autobiographique redouble et conteste la Création, et le défi rousseauiste à Dieu peut se lire comme une mise en évidence de cette dimension. L'autobiographie advient dans un monde dont l'homme est devenu le centre.

Riche d'enjeux métaphysiques, l'autobiographie est également riche d'enjeux moraux. Comme on l'a vu, le premier préambule suppose, dans son déroulement, une action possible du texte sur un destinataire susceptible de retrouver grâce à lui le chemin de la miséricorde et de la pitié.

L'examen des destinataires éclaire donc les enjeux du projet autobiographique qui, tout en œuvrant à la mise en place de rapports humains fondés sur une transparence retrouvée entre les cœurs (Jean-Jacques veut se montrer sous un jour susceptible d'agréer à autrui comme à lui-même), contribue aussi à l'édification d'un nouvel ordre du monde, dans lequel l'homme tend à se substituer à Dieu.

3. Les stratégies argumentatives peuvent être considérées comme complémentaires si l'on prend en compte l'identité des destinataires : l'humanité dans le premier préambule, Dieu dans le second. Le premier préambule met en scène le narrateur mort (dans l'allusion à ses « cendres »), le second évoque le Jugement dernier.

Le premier préambule cherche à ramener un lecteur humain dans le camp du narrateur. Le texte des *Confessions* se définit comme susceptible de produire de nouveaux rapports humains fondant une société plus juste. Il s'agit d'un préambule qu'on pourrait qualifier de *transitif* puisqu'il postule la possibilité de renouer des liens.

Le second préambule pousse jusqu'à ses conséquences les plus extrêmes la volonté de définir un nouvel ordre du monde. Il n'est plus question de redéfinir les rapports entre le narrateur et ses « frères humains », Rousseau se constitue en référence absolue de l'humain. Dans le premier préambule, le narrateur aspirait à la reconstitution d'une communauté, même si celle-ci n'intervenait qu'après sa mort. Dans le second préambule, le narrateur énonce sa radicale singularité, esquissant un univers dans lequel il traite d'égal à égal avec Dieu.

On peut parler de stratégies complémentaires : elles présentent les étapes d'un processus de séparation de plus en plus radical. L'appel à la commisération et la tentative de trouver un terrain d'entente (sur la base d'une commune nature postulée entre la sensibilité de celui qui écrit et les sentiments d'humanité de celui qui lit) précèdent l'invective et le défi. Sur le plan rhétorique, le classicisme de la forme du second préambule atténue la radicalité du message.

4. Le temps de l'énonciation : le premier préambule est écrit du point de vue d'un mort, considérant l'humanité en train de juger ses cendres. Le second est écrit du point de vue d'un individu confronté à Dieu lors du Jugement dernier. On peut évoquer des procédés de dramatisation, qui passent par l'instauration d'une dimension apocalyptique dans le récit. Dramatisant son propos, adoptant la pose de l'imprécateur évoquant les fins dernières, Rousseau donne au débat un tour théâtral et spectaculaire. La mise en scène a ceci d'intéressant qu'elle attire notre attention de lecteur sur l'ampleur des enjeux conférés au texte. Ce ton apocalyptique signale la fin d'un monde ancien et l'avènement d'un nouvel ordre conforme aux volontés de celui qui écrit.

En se plaçant hors d'atteinte (il s'adresse à nous depuis le monde des morts ou depuis la fin des temps), le narrateur met l'accent sur le fossé qui le sépare du reste de l'humanité. Le lecteur écoute (sans pouvoir l'interrompre) celui qui n'a pu parler de son vivant.

5. Un propos paradoxal ? Sans doute. Nous sommes en présence d'un intertexte religieux fort. Le titre de l'ouvrage fait référence à la confession, le deuxième préambule évoque Dieu et le Jugement dernier, et sa phrase finale rappelle un fameux défi lancé par le Christ (« *Que celui qui n'a jamais péché lui jette la première pierre* »). Mais nulle part le texte n'évoque un quelconque repentir, une quelconque volonté de se plier à une loi morale dont la pertinence et l'autorité seraient reconnues. Tout au contraire, l'attitude de défi déjà mentionnée se manifeste constamment. Tout se passe comme si Rousseau s'inscrivait dans un schéma religieux pour mieux le remettre en question.

ÉCRITURE

6. La dramatisation : un examen des marques de l'énonciation suffit à convaincre le lecteur de la mise en place d'un système dialogique : sept occurrences de la première personne, onze occurrences de la deuxième figurent dans le premier préambule (ces dénombrements concernent formes verbales, pronoms personnels, adjectifs possessifs). Autant dire que le texte, une fois la thèse initiale énoncée (« *Voici le seul portrait d'homme [...]* »), s'inscrit dans une logique de persuasion. La deuxième phrase est entièrement consacrée à la tentative de rallier à cette thèse un premier « *Lecteur Modèle* » (U. Eco, *Lector in fabula*, Grasset, 1988), défini comme membre de l'espèce humaine (« *qui que vous soyez [...]* »).

Une fois acquise la coopération de ce destinataire, le texte suscite un autre Lecteur Modèle, et envisage l'appartenance du « *vous* » au camp ennemi. « *Ennemi* », qui conclut la deuxième phrase, fait d'ailleurs, dans la troisième, l'objet d'une reprise qui ménage une transition. Le cas de figure devient plus complexe : un lecteur choisi de façon aléatoire a pu être convaincu mais en ira-t-il de même avec un « *ennemi* » ? C'est en tout cas l'objet des prières du « *je* ».

Sur la base d'une affirmation initiale, le texte suscite des objections de plus en plus fortes. L'enchaînement des trois phrases constituant le premier préambule mime un parcours argumentatif qui contribue à la dramatisation du propos. Cet enchaînement met également en valeur la dimension dialogique d'un texte autobiographique où un narrateur élabore une image de lui-même sommée de se construire en permanence

en fonction des doutes, réticences et objections imaginaires formulés par un lecteur qu'il faut sans cesse convaincre, séduire, voire tromper.

7. Les occurrences de la première personne : un relevé permettra de dénombrer la quantité (treize) et la variété de ces occurrences : pronom atone et tonique (*je, me / moi*). Le sujet de nombreuses formes verbales renvoie à l'instance énonciatrice. Seuls six verbes ne sont pas à la première personne dans ces deux paragraphes, et l'un d'eux renvoie à Rousseau (« *cet homme ce sera moi* »).

L'abondance de ces premières personnes renvoie à l'intensité de l'investissement personnel. Ce serait le lieu de placer cette caractéristique en regard des normes d'un classicisme encore largement dominant à l'époque des *Confessions*. Pour un classique, « *le moi est haïssable* », le projet de Montaigne est un « *sot projet* » (Pascal). Rousseau se constitue au contraire d'emblée en être expansif et sincère, profondément impliqué dans son discours. Pour cela, il endosse l'apparence d'un marginal contestant les codes culturels les mieux établis.

8. Les rythmes binaires et ternaires : oppositions, parallélismes, effets rythmiques abondent. On peut identifier de tels procédés comme relevant d'une stratégie classique d'ornementation : les idées acquièrent le poids que leur confèrent des structures syntaxiques mettant en valeur rappels et symétries. Rousseau est coutumier du procédé depuis son premier *Discours*. Toutefois, un tel parti pris stylistique a aussi une valeur plus profondément argumentative. En acceptant les contraintes stylistiques les plus classiques, Rousseau se lance dans une opération de séduction de son lectorat, auquel il s'adresse dans une forme que celui-ci est habitué à identifier comme « belle ». Dès le début des *Confessions*, on assiste à la mise en place d'une stratégie de la tension, dans laquelle la forme de l'énoncé vient contrebalancer, ou contribue à rendre plus acceptables, les thèses véhiculées par le contenu. La forme est partie intégrante de l'argumentation développée.

9. Les tournures anaphoriques sont nombreuses : verbes à la première personne à l'initiale des phrases, première partie d'un système hypothétique à l'initiale des phrases (« *Si [...] Si [...]* »), conjonction identique (« *que* ») à l'initiale des phrases : on relève un souci d'instaurer la diversité à partir de l'uniformité. Les tournures anaphoriques (parfois combinées à des rythmes binaires ou ternaires) contribuent à la mise en forme esthétique de l'énoncé. Elles ont aussi pour but de permettre au texte de réitérer sans cesse des affirmations (je suis unique, je suis sincère, je suis humain) que le lecteur n'a pas le temps de contester. Le texte est saturé d'indices attestant l'implication de l'instance énonciatrice dans le propos : il s'agit d'établir avec le lecteur un rapport délibérément dramatisé, en lui livrant une série d'affirmations non argumentées auxquelles l'émotion confère le statut du vrai. Les tournures anaphoriques s'inscrivent dans une stratégie substituant à la démonstration du vrai le spectacle de la réitération de son affirmation : croyez-moi puisque je vous dis vrai, puisque les choses sont comme je vous le dis, répète inlassablement le texte.

Premier épisode, questions p. 21

COMPRÉHENSION

1. Les biographies des ascendants : égaux sur le plan social, les ascendants ne le sont pas sur le plan économique : la richesse était du côté maternel.

La dissonance économique se double d'une profonde harmonie sur le plan sentimental. L'amour qui unit les parents résiste aussi bien à l'épreuve du temps (« *dès l'âge de huit à neuf ans ils se promenaient ensemble* ») qu'à celle de la séparation : un voyage de mise à l'épreuve précède le mariage, une séparation lui succède ; enfin la mort, qui brise le couple parental, ne parvient pas à modifier les sentiments éprouvés par le père. À trois reprises, dans la multiplication d'épreuves qui renvoient à des influences courtoises, le couple parental est figuré comme échappant aux normes.

Les indications relatives au contexte historique sont peu nombreuses. L'oncle Bernard va servir dans l'Empire, le père est appelé à Constantinople, siège de la Sublime Porte. Ce sont là les seules traces d'une immersion des personnages dans un contexte historique et social. Pour le reste, leurs comportements relèvent de motivations d'ordre privé, leurs biographies ne sont pas déterminées par des bouleversements historiques qui n'ont que peu de prise sur eux. Il faut attendre l'époque postrévolutionnaire pour voir des romanciers concevoir des personnages dont les destinées interfèrent avec des événements historiques fondamentaux, comme c'est le cas de Mgr Myriel, l'évêque de Digne dont la vie, exposée dans les premières pages des *Misérables* de V. Hugo, subit un changement radical du fait des événements révolutionnaires qui le plongent dans la misère et préparent son accession à la sainteté. Par opposition, le contexte historique fournit, dans *Les Confessions*, un simple décor.

2. La passion amoureuse : elle constitue un sentiment fauteur de désordre au plan social. Elle pousse à s'unir des gens que des différences de condition séparent, elle ne saurait se concevoir sans obstacles à lever (la tante de Rousseau ne consent à épouser Gabriel Bernard « *qu'à condition que son frère épouserait la sœur* »). La présence des obstacles est systématique, elle concerne tous les couples : le résident de France est attiré par Suzanne Bernard sous l'effet d'une « *passion [...] bien vive* », soumise elle aussi à un interdit (Mme Rousseau est déjà mariée).

Cette présentation des événements antérieurs à la naissance de l'auteur fournit une série de données cohérentes. La passion amoureuse, en réintroduisant entre les humains une égalité que les aléas économiques avaient supprimée, fonctionne comme une force joyeusement subversive. L'amour véritable lève tous les obstacles, qu'ils soient financiers, matériels ou temporels (puisque Rousseau précise, à tort, que le mariage de ses parents eut lieu le même jour que celui de son oncle et de sa tante : l'erreur commise, qu'elle soit volontaire ou non, fait sens dans un système de valeurs qui confère de tels pouvoirs à l'amour). Le monde d'avant la naissance reste soumis à des causalités féeriques. On peut le qualifier d'utopique. Mais son évocation est également porteuse d'une dimension quasi programmatique : en reconstruisant le passé parental, Rousseau propose un modèle de relation amoureuse, un programme de société. Le mythe familial a des prolongements universels.

3. Les passages au discours direct, peu nombreux, sont porteurs d'indications essentielles : ils disent la profonde perturbation des rapports familiaux engendrée par la disparition de la mère.

La première intervention du père est porteuse d'étranges injonctions (« *rends-la-moi, console-moi d'elle* ») semblant indiquer que le fils est voué à occuper la place laissée vide par la mère. Le texte l'avoue implicitement dans une interrogative aussi explicite que possible sur ce sujet délicat : « *T'aimerais-je ainsi si tu n'étais que mon fils ?* ». L'enfant est préposé à un rôle d'adulte déstabilisant pour lui.

Le second passage au discours direct est porteur d'implications identiques : « *Allons nous coucher ; je suis plus enfant que toi* », dit le père à la fin des lectures. Le fils jouait le rôle de la mère, c'est maintenant le père qui s'assimile à l'enfant dans une double infraction symétrique qui illustre le brouillage des repères.

La nouvelle distribution des rôles familiaux s'organise en référence à une disparition qui opère des bouleversements aussi radicaux que pathogènes et exclusifs (on remarquera, en effet, que ces répliques sont prononcées hors de la présence du frère, que le texte ne tardera pas à éliminer définitivement). Cette situation est riche d'implications psychanalytiques, elle permet de rendre compte de fêlures qui se manifestent ultérieurement dans les différents schémas relationnels décrits.

4. Les lectures viennent combler le vide laissé par la disparition de la mère. Bien qu'absente, celle-ci exerce une influence notable. La chronologie des lectures doit être commentée dans le sens indiqué par P. Lejeune dans son article sur le premier livre des *Confessions* publié dans *Le Pacte autobiographique*. Le jeune homme se nourrit d'abord de romans qui constituaient la bibliothèque de sa mère. Ces romans épuisés, il est question des Romains et de l'Antiquité. Mais on ne saurait interpréter cet enchaînement comme relevant de la mise en place d'un modèle culturel de référence masculin. C'est toujours la mère qui agit à distance : « *on eut recours [après les romans] à la portion de [la bibliothèque] de son père qui nous était échue.* » On peut parler de métonymie de la présence maternelle : Suzanne Bernard survit à travers des objets qui, tout en ayant une existence autonome, lui sont intimement (et explicitement) liés.

L'organisation de la bibliothèque familiale redouble les indications données par le texte quant au curieux statut du père enfant. Isaac Rousseau ne joue aucun rôle essentiel dans la formation de son fils. Tout se passe comme si c'était la mère qui, par-delà la mort, transmettait le lait de la connaissance humaine. Dès lors, la constatation du père (« *je suis plus enfant que toi* ») a valeur d'aveu, et de clé nous introduisant à la complexité de l'équation familiale telle que la construit le texte.

5. La formation intellectuelle : chacune de ses phases correspond à un type de livres. À la phase romanesque succède la phase héroïque : les Romains succèdent aux romans. Ces derniers développent la sensibilité, l'intelligence des passions, l'émotion (tous ces termes sont présents dans le texte). Au contraire, la lecture de Plutarque concourt à la formation d'une rationalité politique : il est question d'un esprit libre et républicain, d'un caractère supportant mal le joug de la servitude... Le modèle héroïque est un modèle politique, le modèle romanesque informe les intérêts privés. Le premier concerne le citoyen, le second concerne l'homme. Les deux modèles se complètent, et ont pour caractéristique commune de reposer sur la prééminence de la passion. L'expérience et la réflexion n'ont jamais pu corriger les notions romanesques que Jean-Jacques a puisées dans ses premières lectures. Quant à la seconde série de lectures, elle engendre la passion de l'héroïsme et de la patrie, illustrée notamment par l'anecdote de Scævola.

On peut parler d'un schéma paradoxal : la lecture des historiens et théoriciens de

différentes obédiences classiques produit dans l'esprit de Jean-Jacques des résultats analogues à ceux obtenus par la lecture des romans qui s'adressent d'abord à l'imagination. La formation intellectuelle décrite ici établit la prééminence de la passion sur la raison, du sentiment et de l'évidence intime sur le raisonnement réflexif.

6. Les dangers des livres : à leur contact, l'enfant conçoit le monde avant de l'avoir connu. Il est question de « *notions bizarres et romanesques* » qui constituent un obstacle à l'appréhension du monde tel qu'il est. Cependant, mis à part l'adjectif « *bizarre* », négativement connoté, c'est en vain qu'on chercherait sous la plume de Rousseau une condamnation de ce tour d'esprit. Il y a là une manière de légitimer l'incapacité de l'homme passionné à s'insérer dans les schémas ordinaires de perception de la réalité.

Les dangers dont sont porteurs les livres « sérieux » (au sens où il s'agit d'ouvrages non romanesques) sont paradoxalement du même ordre. D'une part, loin de préparer leur jeune lecteur à reproduire des comportements normés, ils le prédisposent à se rebeller contre l'autorité établie. D'autre part, ils induisent un rapport romanesque à la réalité, dans la mesure où Jean-Jacques ne distingue plus Genève de Rome ou d'Athènes, ni lui-même de Mucius Scævola.

Les ouvrages lus établissent la primauté de l'imaginaire sur la réalité. À ce titre, ils constituent des obstacles à l'insertion dans le monde. Ils constituent Jean-Jacques lecteur en être d'exception, porteur d'une singularité qui motive tout autant son élection que sa réprobation par le commun des hommes.

N.B. : Les commentateurs attirent l'attention sur plusieurs figures d'écrivains latins qui jouent un grand rôle dans la pensée de Rousseau. En Ovide, le Citoyen de Genève reconnaît le malheureux exilé loin de sa patrie. En Horace, Jean-Jacques apprécie l'évocation de la vie champêtre, du bonheur simple au contact de la nature, de *l'aurea mediocritas*. En Sénèque, il salue la figure du sage luttant seul contre un monde corrompu ; en Tacite, il voit l'impitoyable dénonciateur des tyrans. On se reportera, pour plus de précisions, dans le *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau* indiqué en bibliographie, à l'article « Écrivains latins ».

7. La chanson constitue un moyen d'expression populaire privilégié. Cette dimension sociale touche l'écrivain au premier chef. C'est par la chanson que le peuple peut transmettre un patrimoine authentique, et la nourrice fait figure de mémoire d'une classe sociale tout entière.

La chanson constitue un moyen de communication privilégié antérieur au langage, qui imprègne les couches les plus profondes de la personnalité. La relation unissant la tante et l'enfant par le canal de la chanson fonctionne comme métaphore programmatique : Rousseau figure ainsi la relation qu'il souhaiterait établir avec son lecteur. Cette relation se fonde sur la transparence absolue des cœurs et sur l'absolue transparence du code.

L'évocation de la chanson n'a rien à voir avec une quelconque complaisance nostalgique. Rousseau utilise des éléments autobiographiques pour établir les fondements d'une théorie de la communication.

ÉCRITURE

8. Le lexique sentimental et héroïque : l'évocation de la relation avec le frère est l'occasion pour le narrateur de se mettre en scène sous les traits d'un individu magnanime, porté à la compréhension des faiblesses d'autrui, capable des sursauts physiques les plus intrépides, comme en témoignent les choix lexicaux. En dressant le rempart de son corps face aux coups que son père destine à son frère, Jean-Jacques apporte une dernière touche au portrait du jeune homme en héros (héros non dénué de sensibilité si l'on en croit les références à la tendresse des sentiments éprouvés).

Le départ forcé du père est l'occasion d'une nouvelle scène héroïque. Isaac Rousseau invoque des valeurs nobles (liberté, honneur). Nous assistons à une nouvelle variation sur le thème du faible défiant les forts et remportant une victoire paradoxale. Le Citoyen Rousseau, seul contre tous, défie les autorités, et sa fuite constitue l'ultime moyen de résister à l'injustice.

Ces deux épisodes montrent à quel point le canevas des faits rapportés est informé par des modèles littéraires et culturels. Genre dialogique, l'autobiographie noue des liens étroits avec les discours sociaux, qui donnent forme et consistance aux souvenirs rapportés.

9. Le thème des liens de parenté dans la chanson maternelle est abordé par P. Lejeune (*Le Pacte autobiographique*), dans le chapitre consacré au premier livre des *Confessions*. Il y attire l'attention sur la polysémie de certains passages de la chanson rapportée dans la note. La juxtaposition des statuts d'*ami* et d'*amant* opérée par le vers 3 est riche de sens, puisqu'elle fait coexister une situation excluant le lien charnel (« amis ») avec une autre qui l'implique au moins à terme. Ces deux statuts coexistent dans le vers, établissant l'existence d'un lien physique à la fois possible et impossible, qu'il n'est peut-être pas déplacé d'interpréter comme une variation sur le schéma de l'inceste.

Quant au vers 4, sa syntaxe est encore plus explicite, si l'on ose dire, dans l'ambiguïté. Il est certes possible de lire ce vers de façon totalement innocente (chacun de ces hommes est *votre* mari en même temps qu'il est *mon* frère). Mais le raccourci syntaxique opéré a ceci de frappant qu'il fait coexister lien marital et lien fraternel, suscitant ainsi l'idée d'une relation physique pour la repousser aussitôt.

La chanson n'a pas seulement une fonction décorative. En quelques vers, elle fournit une variation sur le thème du brouillage des repères familiaux et parentaux.

10. La chanson de la tante relève d'une esthétique de la mise en abyme. Les différents fragments juxtaposés par le texte parlent d'eux-mêmes. Il est question d'un amour auquel on n'ose s'abandonner, d'un berger n'osant s'engager à cause du danger, d'épine pointant sous la rose. Avec une franchise dont les théories freudiennes nous aident à comprendre les enjeux, le texte évoque la fascination mêlée de peur suscitée par le fait de « s'engager » en amour. L'équation personnelle de Rousseau permet de préciser les enjeux de ces vers, qui entrent en résonance aussi bien avec des passages déjà lus qu'avec d'autres restant à découvrir dans les livres ultérieurs des *Confessions*. Les scènes au cours desquelles le narrateur invoquera plus tard toutes sortes de raisons pour justifier l'absence de consommation physique de la relation amoureuse à l'autre sexe constituent autant de variations sur le thème de l'inceste, relation dans laquelle on ne peut « s'engager sans danger », pour reprendre

les termes de la chanson. Le désir rousseauiste s'étant fixé d'emblée sur l'objet maternel doublement interdit (parce qu'il est à la fois maternel et mort), tout objet amoureux acquiert le statut d'un interdit. Dans un espace textuel réduit (qui explique la référence à la notion de mise en abyme), le texte fixe l'une des composantes essentielles de la relation amoureuse, telle que l'autobiographe la conçoit.

Deuxième épisode, questions pp. 34-35

COMPRÉHENSION

1. Le séjour chez les Lambercier est présenté comme un retour à l'équilibre et à la normalité. Le Romain redevient un enfant, le travail s'accompagne de jeux, la présence du cousin Bernard modère le goût pour la solitude. Le texte développe une série d'indications visant à établir l'appartenance du narrateur à la norme sociale et idéologique. Dans la syntaxe narrative du livre I, un tel ensemble textuel à l'initiale de l'épisode Lambercier acquiert une dimension stratégique, puisqu'il ménage un retour à la norme entre deux moments (celui de la petite enfance, puis celui de la fessée) qui mettent l'accent sur la singularité du narrateur.

Le passage fournit l'occasion de développer les caractéristiques d'une relation pédagogique modèle, fondée sur la patience et le respect des spécificités de l'enfant. Le début de l'épisode Lambercier met en place une société idéale, fondée sur la réciprocité des sentiments et des échanges : le savoir circule du maître, qui le dispense, aux élèves, qui l'assimilent ; le respect est mutuel entre adultes et enfants, ainsi qu'entre enfants. On observe, en effet, que Rousseau insiste sur l'équilibre de la relation établie entre lui-même et son cousin Bernard. Ce monde de transparence figure un monde d'avant la Chute dans lequel l'amour-propre, la dissimulation et le calcul n'existent pas.

2. Les rapports avec M. et Mlle Lambercier : le couple Lambercier fonctionne, dans un premier temps, selon des stéréotypes qui attribuent sagesse et force à M. Lambercier (« *homme fort raisonnable* »), tandis que Mlle Lambercier (qui ne supporte pas les hésitations de Jean-Jacques) est dotée de caractéristiques « féminines » (trouble, confusion, etc.). Toutefois, le texte opère un glissement qui va dans le sens de l'effacement de M. Lambercier. C'est à Mlle Lambercier que sont transférées les caractéristiques « masculines », comme le texte l'avoue dans un passage précédant le récit de la fessée : « *Comme Mlle Lambercier avait pour nous l'affection d'une mère, elle en avait aussi l'autorité [...].* » Le couple Lambercier fait l'objet d'un traitement similaire à celui du couple parental : on y observe une répartition des tâches et des fonctions au profit de l'instance féminine, l'instance masculine est reléguée au second plan au moment de l'expérience fondatrice. Si les deux personnages du couple Lambercier sont caractérisés par leur sévérité (« *Cependant elle ne manquait pas au besoin de sévérité, non plus que son frère* »), c'est à la femme et à elle seule que revient le rôle de dispenser la « *punition des enfants* ». D'ailleurs, le texte précise plus loin que « *le même châtiment reçu de son frère ne m'eût point du tout paru plaisant. Mais, de l'humeur dont il [M. Lambercier] était, cette substitution n'était guère à craindre [...].* »

La scène du catéchisme fonctionne comme préambule à la scène de la fessée. Au

temple, le jeune Jean-Jacques s'emploie à susciter chez Mlle Lambercier les signes corporels du trouble (« rien ne me troublait plus, quand il m'arrivait d'hésiter, que de voir sur le visage de Mlle Lambercier des marques d'inquiétude et de peine »). L'attitude est à la fois revendiquée et non assumée par le narrateur qui invoque sa honte. De la même façon, la fessée (une fois son potentiel érotique perçu) est tout à la fois souhaitée et différée par le jeune enfant. Dans les deux cas, une situation est perçue comme potentiellement pourvoyeuse d'une jouissance sur laquelle pèse l'interdit.

3. La scène de la fessée : la disposition des personnages fait sens dans la mesure où le texte oppose très clairement la passivité du narrateur à l'action exercée par Mlle Lambercier. On notera une inversion des stéréotypes sexuels d'autant plus remarquable que Rousseau, se présentant comme un être sexué, se définit autant en petit *homme* qu'en enfant. Chaque pôle (le masculin et le féminin) fait donc ici l'objet de caractérisations décalées par rapport aux conventions culturelles.

La stratégie de Rousseau consiste à déplacer la culpabilité vers l'instance punitive. Le texte oppose, en effet, un enfant coupable à des adultes répressifs. Mais la dimension argumentative du passage réside dans une volonté de délégitimation de la loi qui s'exerce par l'intermédiaire de Mlle Lambercier : « *Qu'on changerait de méthode avec la jeunesse [...]* ». Rousseau ne dit pas explicitement que son comportement est défendable, mais il accuse d'inconséquence la loi qui le punit. On remarque d'ailleurs que celle à laquelle il a choisi de se rallier (et qui n'est pas la loi sociale et sexuelle à laquelle se réfère Mlle Lambercier) se caractérise au contraire par sa constance (« *tel est en moi l'empire de la bienveillance [...] dans mon cœur* »). Mlle Lambercier punit, puis décide de ne plus punir. Face à la loi sociale qui définit les comportements sexuels normés, le texte esquisse la possibilité d'autres attitudes, auxquelles l'individu s'abandonne d'autant plus qu'elles viennent de son cœur, et que les instances chargées de les combattre se signalent par leurs limites et leurs défauts.

4. Le rapport au sexe féminin : les développements qui suivent la scène de la fessée évoquent les multiples ruses inventées par le jeune homme pour construire des situations propres à satisfaire son fantasme de soumission. Nous sommes en présence d'une sorte de scène primitive, qui établit clairement le partage des rôles entre un pôle féminin actif et un pôle masculin soumis. Il est possible d'évoquer d'autres développements (ceux consacrés à la scène du miroir de Mme Basile dans le livre II, par exemple) pour voir en quoi la scène de la fessée cristallise les comportements érotiques.

Le désir invente des stratégies qu'on peut qualifier de poétiques : l'imagination du sujet doit inventer des situations *comparables* reproduisant, sans le verbaliser, le fantasme de soumission. Les différentes situations évoquées par Rousseau au cours des premiers livres, qu'il résume dans un court passage (« *Être aux genoux d'une maîtresse impérieuse, obéir à ses ordres, avoir des pardons à lui demander, étaient pour moi de très douces jouissances [...]* »), constituent autant de métonymies de l'inavouable. L'interdit est productif puisqu'il oblige à multiplier les stratégies de substitution élaborées par l'imaginaire. En se pliant à cette loi de la métonymie obligatoire, le désir est le meilleur adjuvant du potentiel créatif sans cesse sollicité.

5. La modernité du traitement des réalités intimes et sexuelles peut être évoquée dans la mesure où Rousseau établit le caractère fondateur de certaines pulsions (d'ordre sado-masochiste ici) qui structurent le rapport au monde. Loin de figurer le

sujet maître de soi comme de l'univers auquel croyaient les classiques, le texte montre un narrateur jouet de forces obscures dont il découvre incidemment l'existence, utilisant l'écriture comme moyen d'explorer les méandres du « *labyrinthe obscur et fangeux de [ses] confessions* ». La modernité de l'extrait réside dans la mention du rôle structurant des pulsions de la petite enfance, dans une conception de la personnalité comme entité une et indissociable, déterminée jusque dans ses actes les plus intimes par des épisodes intervenus à des âges où la conscience n'exerçait pas encore son empire. Nous avons là une occasion d'affirmer, et de vérifier, le pouvoir anticipateur de l'œuvre d'art, qui développe une conception du fonctionnement de la psyché humaine en rupture radicale avec les assertions du savoir scientifique de l'époque.

6. L'épisode du peigne cassé est pourvu d'une double signification symbolique. Tout d'abord, Rousseau fait l'expérience de l'écart envisageable entre les apparences et la réalité : on peut *être* innocent dans le secret de son cœur, mais *paraître* coupable aux yeux d'autrui. Le caractère traumatisant de l'expérience tient au fait que cette vérité est découverte précisément au contact d'un milieu social qui, par ses vertus et son fonctionnement, avait su prolonger la croyance au mythe de la transparence des cœurs. Cette première expérience, d'ordre ontologique et métaphysique, se double d'une expérience sociale. L'épisode du peigne cassé est le moment de la découverte de l'injustice. Le faible innocent est puni quand on ne trouve pas de coupable. Ces deux thèses sont clairement véhiculées à travers les choix lexicaux opérés par Jean-Jacques, qui évoque à plusieurs reprises l'injustice et les apparences qui le condamnaient. Une fois ce repérage effectué, le commentaire de ce passage fournit l'occasion de montrer à quel point les épisodes renvoyant apparemment à la seule singularité d'une autobiographie relèvent également d'un discours à vocation universelle, le récit de vie fournissant une mise en fiction d'expériences relatives à la constitution du rapport au monde.

7. La remise en cause des lois sociales et le sens de la place de l'épisode du peigne cassé après celui de la fessée : le texte nous livre une argumentation dont la finalité vise à ôter toute légitimité à l'instance punitive, et donc à la loi sociale qui s'exerce à travers elle, en mettant en valeur son manque de discernement. La syntaxe narrative se révèle une nouvelle fois signifiante. Les deux épisodes de la fessée et du peigne cassé fonctionnent ensemble, ils relèvent d'une logique de la réitération. La loi est injuste (elle brime l'expression du désir et l'oblige à des stratégies de diversion) ; elle est également aveugle et sourde à l'expression de l'innocence bafouée. En s'assurant la connivence du lecteur dans l'épisode du peigne cassé (qui resterait insensible au cri d'innocence de l'enfant ?), le narrateur réduit l'écart qui avait pu se creuser auparavant entre le public et lui, dans l'épisode de la fessée, du fait de la différence entre sa propre définition de la norme sexuelle et la définition socialement admise. La syntaxe narrative s'interprète dans le sens de la mise en place d'une stratégie argumentative.

8. L'épisode final du séjour à Bossey, et son sens symbolique : un résumé de l'épisode de l'aqueduc mettrait l'accent sur les différentes phases de la transgression enfantine, sur lesquelles on revient dans la question suivante. La dimension symbolique principale de l'épisode se lit à travers le traitement épique dont il fait l'objet : le petit ouvrage est désigné comme un aqueduc, et les enfants accèdent, sinon au statut

d'adulte, du moins à un statut empêchant M. Lambercier d'exercer sur eux une violence qu'il retourne entièrement contre l'objet édifié. M. Lambercier ne punit pas, il se contente de rire, preuve que le texte ménage ici une sortie symbolique hors de la petite enfance.

Cette sortie hors de l'enfance constitue une scansion essentielle de la biographie. L'enfance est l'âge d'or de la vie, irrémédiablement perdu. Les œuvres théoriques rédigées avant *Les Confessions* insistent sur cette notion d'âge d'or, qui constitue un des éléments fondamentaux de la pensée politique de Rousseau depuis le premier *Discours*. On sait que l'argumentation républicaine présente dans la *Lettre à d'Alembert* (au nom de laquelle Rousseau soutient l'interdiction des théâtres à Genève) se nourrit des souvenirs de l'enfance, des bals et autres fêtes appréciés en compagnie du père. En quittant l'enfance, le héros abandonne une part essentielle de lui-même.

N.B. : On mentionnera l'existence d'un intéressant commentaire du sens allégorique de l'épisode de l'aqueduc dans l'ouvrage de J.-F. Perrin (pp. 112-113), publié dans la collection « Foliothèque » mentionné en bibliographie. Le commentateur construit son interprétation sur l'intertexte latin de l'épisode (Virgile, César) pour évoquer le dialogisme et la polyphonie du texte autobiographique.

9. La composition de l'épisode de Bossey, et le sens de l'abandon partiel de l'ordre chronologique : la composition de l'épisode de Bossey révèle un écart riche de sens dans le traitement de la chronologie. Le récit, on l'a vu, se caractérisait jusqu'ici par sa linéarité. Or, l'épisode de Bossey se construit selon la succession de cinq moments nettement différenciés :

- la simplicité de la vie à la campagne ;
- l'expérience de la fessée et ses prolongements ;
- l'épisode du peigne cassé dont les implications symboliques, vues plus haut, marquent « le terme de la sérénité de [la] vie enfantine », sur laquelle Rousseau demande encore à s'attendrir pendant quelques courts instants. Faute de pouvoir livrer cinq ou six anecdotes, il en livre une seule (double en fait) ;
- la culbute de Mlle Lambercier (anecdote n° 1) ;
- l'épisode de l'aqueduc (anecdote n° 2).

En bonne logique, le récit de la petite enfance devrait s'interrompre à la fin de l'épisode du peigne cassé : Rousseau signale que c'est de là qu'il date la fin de la sérénité enfantine. Il convient donc d'interroger le sens de la présence des deux épisodes supplémentaires de la culbute et de l'aqueduc. L'épisode de la culbute se lit en relation avec celui de la fessée. Mlle Lambercier, dont le « derrière [...] fut étalé tout en plein devant le roi de Sardaigne », reçoit une fessée, symbolique, image inversée de celle reçue par Jean-Jacques dans la réalité. Le texte rétablit ainsi un rapport d'égalité puisque chacun des deux personnages a vu son derrière « étalé ». Mais il n'échappe à personne que c'est l'écrivain qui décide seul de la présence ou de l'absence de tel ou tel épisode. La fessée symbolique reçue par Mlle Lambercier établit une prééminence de l'artiste et de l'écrivain que renforce le récit de l'épisode de l'aqueduc. C'est maintenant l'enfant autrefois victime qui organise l'ensemble et exerce sur le réel une ironie rétrospective d'autant plus percutante qu'elle passe par une absolue maîtrise des codes littéraires.

L'abandon de la stricte linéarité chronologique peut donc se lire comme une illustration de la mainmise progressive de l'écrivain sur la matière autobiographique. La vie