



Paratopies et stratégies énonciatives. Étude du premier livre des *Confessions*

Stéphane Biquet

Université de Liège

En cette année du tricentenaire de Jean-Jacques Rousseau, relire les *Confessions* ne peut qu'être salué. Œuvre majeure et fondatrice, tant pour le choix de l'autobiographie que pour l'innovante sensibilité qui s'y manifeste, les *Confessions* ont donné lieu à de nombreuses éditions¹ et études éclairées², multipliant les approches et enrichissant le texte d'un vaste corpus critique. L'exercice auquel nous nous livrons aujourd'hui se donne pour modeste objectif de relire le premier livre des *Confessions* à la lumière de quelques outils proposés par l'analyse du discours – en particulier la paratopie et la scène d'énonciation, qui doivent leurs lettres de noblesse aux travaux de Dominique Maingueneau³. Plus précisément, il s'agit de comprendre comment les stratégies énonciatives de cet incipit – au sens large – permettent à Rousseau de poser les bases d'une défense crédible de sa personne, de légitimer son propos et, au-delà, de renégocier une appartenance paradoxale à l'espace littéraire et philosophique de son temps. Rédigées pour répondre aux accusations et donner au monde les preuves d'une moralité sans faille, les *Confessions* de Rousseau conservent les traces de cette intention, tant sur le plan de l'énoncé que sur celui de l'énonciation.

Certainement le plus connu, le premier livre des *Confessions* a marqué les esprits et, dans de nombreuses mémoires, résonne encore la solennité de ses premiers mots : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur⁴. » Survenant après un prologue magistral, le premier livre s'ouvre sur l'histoire de la prime enfance de Jean-Jacques dont les parents aimants ont été évoqués avec douceur et admiration. Au caractère « unique » de l'œuvre⁵ fait écho le caractère exceptionnel de l'enfant : une intelligence manifeste et une sensibilité hors du commun font du jeune homme un être formé « d'une autre trempe » (p.8) que ses semblables. Le récit des « affections »

(p.12) et « méfaits » (p.10) rend réaliste le tableau de ces premières années, jusque-là plutôt éthéré. Le parcours est interrompu par un « accident » (p.12), ainsi est nommé l'épisode – demeuré célèbre – de la fessée donnée par Mlle Lambercier au jeune Jean-Jacques qui rougit de n'y être point insensible. Malgré des « des sentiments purs et des mœurs honnêtes » (p.17), il ne peut lutter contre la force de ses désirs et découvre le parfum illicite de la convoitise. Soulagé par cet aveu, l'énonciateur s'enfonce, avec une fierté à peine voilée, dans le « labyrinthe obscur et fangeux » (p.18) de ses confessions. Il poursuit en évoquant une autre anecdote, celle de la punition d'un être innocent convaincu d'avoir brisé le peigne de Mlle Lambercier. Et l'injustice d'entrer avec fracas dans la vie du pauvre Jean-Jacques, mettant fin à la « sérénité de [sa] vie infantine. » (p.20).

Au gré des souvenirs, l'on voit grandir l'enfant et s'enrichir son univers sensible : de la fessée naît le désir, de la punition injuste émerge la conscience de la justice. De même, la transgression qui mène Jean-Jacques et son cousin à construire un aqueduc pour arroser une jeune pousse, pendant que se meurt le noyer planté par M. Lambercier, gonfle le jeune homme de vanité et d'une fierté qui l'émeut encore des années plus tard. Le tableau est complété par le récit de l'amitié indéfectible qui lie Jean-Jacques à son cousin et par celui de ses amours, récit dans lequel Mlle Goton et Mlle de Vulson figurent presque allégoriquement deux formes d'amour – l'un passionné, l'autre raisonné. « Niaiseries » (p.30) que tout cela, s'exclame Rousseau qui balaie d'un revers de manche ces apprentissages, comme si le plus important était encore à espérer. Précisément, c'est par le récit d'un ultime avatar que se clôt ce premier livre des *Confessions* : Jean-Jacques est envoyé comme apprenti chez le graveur Abel Ducommun, maître tyrannique et violent.



Alors qu'un cœur sensible et une douceur naïve guidaient avec justesse ses inclinations naturelles, les « mauvais traitements » (p.34) de ce maître gâtent définitivement le fruit et conduisent Rousseau vers des vices qu'il ignorait jusque-là : mensonge, fainéantise, vol, friponnerie, gourmandise, paresse et avarice s'insinuent dans sa vie et le rendent « moins sensible » (*Ibid.*). Contrebalancés par une évidente innocence – s'il avait suivi sa pente naturelle et eu un meilleur maître, Jean-Jacques n'eût pas évolué de la sorte⁶ – ces péchés le conduisent tout de même vers une passion dévorante et rédemptrice à la fois : la lecture. Pourtant, mal guidé, ce goût vif – s'ajoutant aux mauvais traitements reçus – corrompt progressivement la nature de Rousseau : « mon humeur devint taciturne, sauvage, ma tête commençoit à s'altérer, et je vivois en vrai loup-garou. » (p.40). Conséquence ultime de cette défavorable fatalité, Rousseau trouve refuge dans la solitude, « un penchant qui a modifié toutes [ses] passions. » (p.41). Les derniers paragraphes de ce premier livre relatent la fermeture des portes de la ville au nez du jeune homme, épisode symbolique qui le jette sur les routes, face à une destinée encore incertaine mais dont l'énonciateur annonce prophétiquement « les misères. » (p.44).

De toute évidence, c'est à une véritable démonstration que se livre l'énonciateur des *Confessions* : sûr de sa bonne foi, il accumule les preuves, cherche les traces de ses premiers mouvements sensibles et parvient à imputer la responsabilité d'une quelconque dégénérescence morale tour à tour à une fatalité défavorable puis à la société (ou ses représentants). La stratégie argumentative est celle de la rhétorique classique, la vérité jaillit du discours grâce, notamment, aux *exempla*⁷. Cette démonstration logique ne constitue pourtant qu'un des moyens de persuasion dont dispose l'énonciateur. La preuve par l'énoncé ne suffit pas pour convaincre ; au *logos*, Aristote ajoute la preuve par l'*ethos* et celle par le *pathos*. Et, au-delà du cadre rhétorique antique, la force persuasive d'un énoncé est à considérer, comme nous le verrons, dans une dynamique complexe, à la fois institutionnelle et énonciative. D'un côté, la paratopie de l'écrivain – à travers son embrayage textuel – légitime un discours constituant tout en dévoilant sa paradoxale appartenance au monde ; de l'autre, le choix d'une scénographie et l'adoption d'un *ethos* permettent à l'énonciateur de persuader, de valider son discours.

Paratopies légitimantes et créatrices

C'est une constante, l'écrivain nourrit son œuvre d'un regard oblique. Situé à la lisière de la société, il ne peut pleinement lui appartenir s'il veut pouvoir la comprendre et l'écrire : nul n'est prophète en son pays, la distance est salutaire. Oscillant entre marginalisation nécessaire et volonté d'intégration, l'écrivain renégocie sans cesse cette impossibilité – celle de n'être ni absolument replié sur soi ni radicalement inscrit dans le monde⁸. Récurrente, cette « paratopie », définie par D. Maingueneau comme une permanente « négociation entre le lieu et le non-lieu⁹ », agit comme un garant et une condition nécessaire de la création littéraire, tant sur le plan individuel qu'institutionnel. Elle est « à la fois ce dont il faut se libérer par la création *et* ce que la création approfondit¹⁰. » Sans être réductible à une observation d'ordre sociologique – ou sociolittéraire – la paratopie prend tout son sens dans la mesure où elle se manifeste dans le discours. De quelle manière l'énonciateur inscrit-il cette paratopie au cœur de son œuvre ? En d'autres termes, dans quelle mesure « l'embrayage paratopique¹¹ » de son discours est-il prononcé ?

Au regard de la paratopie, le cas de Jean-Jacques Rousseau est particulièrement digne d'intérêt. Lui-même situé aux marges de la société, il se présente volontiers comme un « ours », un être singulier et solitaire voire misanthrope¹². Au nom de la vérité, il refuse absolument de se soumettre à toute autre autorité que celle de son propre jugement, ou plus exactement, celle de son être sensible. Atypique et isolé dans la sphère intellectuelle et philosophique de son temps¹³, Jean-Jacques assume cette solitude et revendique une retraite nécessaire pour éviter toute compromission de sa pensée. Pourtant, tout bien considéré, la retraite et l'isolement de l'homme de lettres n'ont de sens qu'au sein même de cet espace auquel il refuse d'appartenir : il s'agit donc bien d'être dedans et dehors à la fois, tout en puisant dans cette paradoxale appartenance, une force légitimante et créatrice. Cette évidente paratopie trouve – à la faveur de la réflexivité inhérente à toute création – un net écho dans l'œuvre de Rousseau et *a fortiori* dans ses écrits autobiographiques. Multiple, la paratopie s'y manifeste sous diverses formes et l'on y retrouve les quelques variantes identifiées par D. Maingueneau : paratopie temporelle, spatiale et identitaire¹⁴.

L'embrayage paratopique des *Confessions* est visible dès les premiers mots du texte. Considérons brièvement le pro-



logue. Sans appartenir au premier livre, il encadre le discours avec une telle force qu'il serait peu pertinent de le négliger ici ; et il est d'autant plus intéressant qu'il pose les bases d'une chronotopie spécifique qui sera également celle du premier livre.

Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais. (p. 3)

Par l'adjectif « seul » et le verbe « exister » doublement conjugué, l'œuvre est présentée comme échappant à toute sphère présente, passée et future. Alors que le titre et l'évocation d'un « portrait d'homme » annonçaient une filiation (notamment avec les *Confessions* de Saint Augustin), le prologue rompt immédiatement le fil et dénie tout héritage. Cette chronotopie radicale se voit renforcée par la position prise par l'énonciateur un peu plus loin :

Enfin, fussiez-vous vous-même un de ces ennemis implacables, cessez de l'être envers ma cendre, et ne portez pas votre cruelle injustice jusqu'au temps où ni vous ni moi ne vivrons plus [...] (p.3)

En évoquant sa « cendre » et un futur insondable, l'énonciateur se place hors du temps et du monde – dans l'éternité de la mort – brouillant du même coup la frontière entre l'être de chair (présumé mort) et l'énonciateur, voix du néant. L'intention affichée dans ce petit texte est celle de présenter solennellement une « œuvre unique et utile » (p.5), inclassable dans le temps et dont l'énonciateur surgit presque d'outre-tombe, en imposant son autorité.

À cette chronotopie et cette topographie aux allures prophétiques fait écho le premier livre. La phrase initiale, citée plus haut, mérite d'être relue dans la perspective d'un embrayage paratopique de l'énoncé :

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. (p.5).

Le registre est identique à celui du prologue, la paratopie temporelle, soulignée par l'emploi des temps et la double négation, réaffirme l'impossible classement d'une « entreprise » inédite. Notons l'emploi de ce substantif

« entreprise » qui, après « portrait » et « monument » cités dans le prologue, complète l'image d'une œuvre hors du commun, décidément éloignée de la sphère littéraire. Dans cet incipit, l'énonciateur tout en condamnant l'héritage intellectuel et littéraire à une *tabula rasa*, signale par ce même refus une forme de reconnaissance du passé.

À cette paratopie s'ajoute, dès le prologue, la paratopie identitaire – essentielle dans les *Confessions* qui déclinent sur tous les tons l'appartenance paradoxale de Rousseau à la communauté des hommes. Et cela est perceptible dès l'intervention d'un interlocuteur divin :

Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra ; je viendrai ce livre à la main me présenter devant le souverain juge. [...] Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables [...] (p.5)

Le « souverain juge », incontestable autorité, permet de reléguer la communauté des hommes au rang de témoins incompetents : en filigrane, Rousseau renvoie ses accusateurs au seul tribunal dont il reconnaisse la valeur, celui du jugement dernier – nous y reviendrons. Dans le même mouvement, il reconnaît l'existence de ses « semblables », il se présente comme l'un des leurs mais il s'attribue un caractère exceptionnel et unique qui l'autorise à s'adresser à Dieu et le place *de facto* à la lisière de cette communauté :

Je sens mon cœur et je connois les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre. (p.5)

Cette dernière phrase joue explicitement sur la frontière : l'énonciateur concède d'une main ce qu'il retire de l'autre, il évacue la supériorité au profit de l'altérité. La concession est principalement oratoire car au fil du texte l'altérité devient gage d'honnêteté et de vérité, et finit par s'apparenter à un signe de supériorité sur les autres hommes. La paratopie identitaire de Rousseau, inscrite au cœur même de son existence¹⁵, s'énonce surtout sur le mode de l'altérité, elle brosse le portrait de la différence, de l'être marginal jusque dans les moindres recoins de son être. Ainsi possède-t-il les qualités et les défauts « de son âge » (p.10), mais le plus souvent c'est à un degré supérieur :





Je sentis avant de penser ; c'est le sort commun de l'humanité. Je l'éprouvai plus qu'un autre. (p.8).

Une « intelligence unique sur les passions » (p.8), une sensibilité hors pair, une conscience précoce du monde, un caractère « indomptable et fier » (p.9) fondent son excentricité identitaire. Ajoutons que cette paratopie s'étoffe et se décline en plusieurs variantes. Sur le plan familial, l'enfant, orphelin de mère, est délaissé par son père et voit disparaître un frère qu'il aime ; sur le plan sexuel, le caractère efféminé (p.12) et craintif de Rousseau ruine les fondements de sa virilité ; sur le plan social, sa « situation » est en permanence mouvante et indéterminée¹⁶ ; et l'on pourrait même étendre cette paratopie au domaine moral puisque l'énonciateur oscille sans cesse entre des pôles opposés tels que le vice et la vertu, l'innocence et la culpabilité, la faiblesse et le courage. En somme, son être tout entier est frappé par cette paratopie le plaçant irrévocablement « en contradiction avec [lui]-même » :

ainsi commençoit à se former ou à se montrer en moi ce cœur à la fois si fier et si tendre, ce caractère efféminé mais pourtant indomptable, qui, flottant toujours entre la foiblesse et le courage, entre la mollesse et la vertu, m'a jusqu'au bout mis en contradiction avec moi-même [...] (p.12).

Enfin, le premier livre des *Confessions* porte encore l'empreinte d'une paratopie spatiale qui manifeste l'impossibilité d'appartenir pleinement à aucun lieu. Les premières années de Jean-Jacques sont marquées par une errance qui, tout en s'apparentant à un parcours initiatique et fertile, n'en est pas moins subie et imposée par la destinée. La cellule familiale déchirée préfigure les paratopies familiale et identitaire bien sûr, mais aussi spatiale puisqu'elle pousse le jeune homme sur des chemins incertains. À ce titre, le récit de ce dimanche de mars 1728 est tout à fait révélateur :

Je revenois avec deux camarades. À demi-lieu de la Ville, j'entens sonner la retraite ; je double le pas ; j'entens battre la caisse, je cours à toutes jambes ; j'arrive essoufflé, tout en nage : le cœur me bat ; je vois de loin les soldats à leur poste ; j'accours, je crie d'une voix étouffée. Il était trop tard. À vingt pas de l'avancée, je vois lever le premier pont. Je frémis en voyant en l'air ces cornes terribles, sinistre et fatal augure du sort inévitable que ce moment commençoit pour moi. (p.42)

Face à la Porte de Rive close, Jean-Jacques, désormais loin de son cousin et ami Bernard, sans maître, sans toit, est exclu de Genève et se retrouve physiquement et socialement au ban de la société. Le récit haletant fait la part belle à la voix prophétique qui reconstruit les événements ; les cornes « terribles » sont présentées comme un présage « sinistre et fatal ». Exclu et solitaire, l'errant est l'incarnation typique de cette paratopie¹⁷ : la distance qui lui est imposée et contre laquelle il lutte dans un premier temps¹⁸ s'avère salutaire et mérite d'être préservée. Dans un sursaut de fierté, Jean-Jacques prend son parti et, fort de cette épreuve, se ressaisit : « Sur ce lieu même je jurai de ne retourner jamais chez mon maître. » (p.42). Péremptoire décision qui compense, par la force et la vertu, l'exclusion et la solitude.

En somme, la topie développée dans ce premier livre est marquée par son caractère paradoxal et extrême. L'énonciateur trouve son positionnement privilégié en jouant sur les frontières et limites, souvent supérieures, lieux paratopiques par excellence – ainsi que l'explique Dominique Maingueneau :

Ces « positions » présentent la particularité de n'être des « positions » qu'entre guillemets, dès lors qu'elles sont à la jointure d'un territoire et de forces qui échappent à toute topique sociale¹⁹.

Précisément, cette topie maximale, développée sur le plan temporel (chronotopie apocalyptique), identitaire (paratopie d'altérité absolue) et spatial (topographie de l'errance, du non-lieu), permet à Rousseau de renégocier sa position excentrée en lui attribuant les qualités de l'altérité. Cette appartenance paradoxale au monde, qui est celle de l'œuvre (par rapport à un héritage intellectuel), celle de l'écrivain (dans sa « carrière ») et celle de l'homme (par rapport à ses semblables) est créatrice, inscrite dans un mouvement fondateur. Projétant sa propre paratopie dans l'énoncé, Rousseau parvient à élever son discours au rang de discours *constituant*, autrement dit, un discours d'origine qui autoproclame son autorité. Dès lors, les conditions sont réunies pour qu'émerge une parole authentique et légitime, portée par une scène d'énonciation.

La scène d'énonciation

L'embrayage paratopique de l'énoncé étant posé, l'énonciation désormais validée, se construit sur plusieurs





niveaux : scène englobante, scène générique et scénographie, selon la typologie proposée par D. Maingueneau²⁰.

La scène englobante, comme son nom l'indique, est plutôt générale et définit un « type de discours²¹ », elle détermine le cadre permettant une réception adéquate du discours. Ainsi en va-t-il des scènes politique, religieuse, philosophique ou littéraire. Rejetant explicitement le registre fictionnel²², réaffirmant l'impossible intégration des *Confessions* à l'espace littéraire – ce qui lui conférerait le statut d'« auteur » qu'il abhorre – Rousseau place cet ouvrage (comme la majorité de ses écrits) sur la scène philosophique²³, étant entendu que « philosophie » rime pour lui avec une quête de la vérité (sur soi-même et sur l'homme) et que sa démarche s'apparente davantage à celle des philosophes antiques, Socrate en tête, qu'à celle des philosophes de son temps en qui il voit une série d'imposteurs. Un tel positionnement permet à Rousseau, philosophe atypique de la « République des lettres », d'inscrire ses *Confessions* dans un cadre propice à la révélation d'une vérité.

Le cadre générique quant à lui ne manque pas d'ambiguïté²⁴. Sans prétendre ici trancher cette question qui a déjà fait l'objet de plus longues réflexions²⁵, relevons quelques éléments utiles pour notre étude. Certes, le titre de l'ouvrage instaure une filiation en jouant sur l'intertexte et la mémoire collective ; la référence aux *Confessions* de Saint-Augustin est explicite, elle impose un récit de type introspectif et autobiographique. À cet héritage littéraire s'ajoute la référence à une pratique discursive de l'époque, la « confession » étant une démarche expiatoire courante dans les activités religieuses catholiques²⁶. Cet intitulé ouvre donc un double registre, celui du récit de vie et celui de l'intime aveu de ses péchés. Cela étant, d'autres éléments sont à considérer. D'une part, la volonté d'autodéfense qui est à l'origine de cet examen de conscience tend à orienter le propos vers le plaidoyer en faveur d'un innocent ; d'autre part le prologue – élément essentiel du pacte de lecture – revendique avec fierté une exemplarité qui rompt avec le registre pénitentiel et intimiste annoncé par le titre. En outre, la démarche argumentative, soutenue par une rhétorique classique²⁷, est renforcée par l'apparition d'un auditoire qui confère au discours une dimension publique et orale, bien éloignée de l'intimité exigée par la confession auriculaire. Finalement, la scène vacille entre la confession et l'apologie publique. Force est de constater que le genre autobiogra-

phique²⁸ se double du genre oratoire, faisant écho à la scène englobante philosophique.

L'analyse de ces différentes scènes est d'autant plus pertinente si elle est complétée par l'étude de la scénographie²⁹. C'est à elle que l'on est confronté dès lors que sont envisagées les stratégies énonciatives du discours. La scénographie se montre, plutôt qu'elle ne se dit, « en excès de toute scène de parole qui serait dite dans le texte³⁰ », ce n'est pas un procédé qui encadre formellement l'œuvre, c'est « ce dont vient le discours et ce qui engendre le discours³¹ ». Encore une fois, le péri-texte de l'œuvre est un lieu inévitable pour le développement de la scénographie. À celui-ci s'ajoute l'élément principal de la scénographie, l'*ethos* de l'énonciateur.

Technique de persuasion au même titre que le *logos* qui convainc et le *pathos* qui dispose favorablement l'auditeur³², cette « pratique d'influence³³ » est, dans la rhétorique aristotélicienne, un moyen discursif qui permet à l'orateur de « faire bonne impression³⁴ », de créer, dans son discours, une image favorable de lui-même pour accroître la force persuasive de son propos³⁵. Bâti sur le monde des apparences, l'*ethos* apporte surtout des « connotations³⁶ » car il est plus efficace de *se montrer* prudent, honnête ou bienveillant – vertus oratoires recommandées par Aristote³⁷ – plutôt que de *l'être*³⁸ véritablement. Nourrie par cet *ethos* aristotélicien et ses avatars modernes³⁹, l'analyse du discours a réinvesti cette notion en l'intégrant à l'étude du dispositif énonciatif. Dans la mesure où il est désormais admis que celui qui prend la plume « effectue *ipso facto* une mise en scène de sa personne⁴⁰ », l'*ethos* a vu son champ d'application (et d'étude) étendu à tout type de discours. De plus, l'approche contemporaine privilégie une prise en considération du contexte, délestant le discours d'une partie de cette « force intrinsèque⁴¹ » postulée par Aristote. Dans cette optique, Ruth Amossy a bien montré que la construction d'une image préalable de l'orateur ou de l'écrivain ne peut être déniée, comme le proposait Aristote. Des composantes sociologiques, morales ou biographiques s'imposent généralement à l'auditeur (ou au lecteur) et conditionnent la réception du discours. L'*ethos* s'avère dès lors enrichi d'éléments extralinguistiques non négligeables. C'est ce que Ruth Amossy appelle l'*ethos* « préalable⁴² » et qui désigne « l'ensemble des données dont on dispose sur le locuteur au moment de sa présentation de soi⁴³ », autrement dit, sa renommée, sa position dans le champ, ses prises de position intellectuelle, etc.





Bien sûr, l'ethos préalable d'un écrivain varie selon les moments de sa vie, au gré de sa réputation, de ses succès et déconvenues. Rousseau fut l'homme à paradoxes avant d'être l'auteur sensible de *Julie*, tantôt « transfuge⁴⁴ » du clan philosophique, tantôt l'insolent auteur de la *Profession de foi du vicaire savoyard*. L'ethos qu'il propose dans son œuvre est inévitablement influencé par l'agitation passionnée suscitée par sa vie et ses écrits ; les *Confessions* en sont une éclairante illustration puisque l'œuvre naît d'une volonté de transformer une image de soi que Rousseau estime injustement détériorée par ses contemporains. Bien sûr, la subjectivité du discours autobiographique est telle que l'image de soi projetée par l'énonciateur se superpose à celle de la personne dont il narre la vie⁴⁵ ; mais distinguer les deux reviendrait à soutenir une gageure dont nous dispensent et le pacte autobiographique et la volonté, très présente chez Rousseau, de toujours faire coïncider sa vie et son œuvre.

Le premier livre des *Confessions* est dominé par une scénographie « apocalyptique⁴⁶ » aux accents bibliques, soutenue par des *ethè* variés qui se combinent pour donner voix à un homme émotif et vertueux, rhéteur intelligent et un peu orgueilleux. Compte tenu du fait que l'intention des *Confessions* « suppose un procès futur dont l'issue est incertaine⁴⁷ », il n'est pas étonnant que la scénographie se dévoile de l'abord solennellement à travers l'évocation du jugement dernier, cité plus haut :

Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra ; je viendrai ce livre à la main me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : voila ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon [...] (p.5).

Le « miroir légitimant⁴⁸ » que constitue la référence à cette scène biblique rend le discours à la fois sacré et autonome, libéré du jugement des hommes au profit de celui du divin convié à être coénonciateur⁴⁹ et digne récepteur des confessions. La scénographie est étoffée par la comparaison implicite qui unit la confession au jugement dernier. La démarche annoncée correspond bien à la pratique religieuse telle qu'elle était envisagée à l'époque – une confession doit être « vraie, entière, détaillée⁵⁰ » précise l'*Encyclopédie* – puisque Rousseau annonce qu'il a tout dit (le bon comme le

mauvais), a été franc et n'a rien tu⁵¹. La référence à cette pratique garantit une démarche intime et authentique mais sa sincérité est rendue irréfutable par l'apparition de la figure divine. En effet, la scène du jugement dernier s'impose comme un comparant qui amplifie la démarche expiatoire : le ministre du culte apte à entendre les aveux devient le « souverain juge » et les péchés ne sont plus murmurés dans l'intimité du confessionnal mais sont prononcés « hautement » – donc publiquement – dans un mouvement sonore qu'augmente encore la « trompette » annonçant le jugement.

Cette scénographie, précisément parce qu'elle impose une lecture rétroactive des événements en vue d'un procès, trouve un juste écho dans une amplification permanente du vécu par la sensibilité exacerbée de l'énonciateur. La « trompette » de l'apocalypse résonne et l'humble mortel doit rendre des comptes : l'heure est grave, le ton l'est aussi. Aussi Rousseau, fort de cet ethos d'homme sensible, insiste-t-il sur les afflictions et les « misères » (p.44) de sa vie, depuis sa naissance vécue comme « le premier de [ses] malheurs » (p.7) jusqu'au « cœur sensible » (*Ibid.*) responsable de tous les autres. Les états d'âme sont enflammés, au point parfois de ne pas éviter l'exagération comme le révèle cet exemple :

[...] tout m'effarouche, tout me rebute, une mouche en volant me fait peur ; un mot à dire, un geste à faire épouvante ma paresse, la crainte et la honte me subjuguent à tel point que je voudrais m'éclipser aux yeux de tous les mortels. (p.36).

Le double « tout » étend à l'univers entier les causes possibles des mouvements du cœur, tandis que sont intensifiés les sentiments de peur et de honte, l'un provoqué par un insecte insignifiant et multiplié par une foule de sentiments proches (« s'effaroucher », « s'épouvanter », « la crainte »), l'autre si fort qu'il exerce une paralysante fascination. Participant à ce mouvement d'amplification dramatique, les fonctions phatique et émotive de l'énonciateur sont très présentes dans les *Confessions* et témoignent de cet ethos. La scénographie du jugement dernier impose, on l'a vu, la figure du « souverain juge » mais elle ne manque pas de convier le lecteur à ce procès. Il apparaît parfois en compatissant témoin :

Ô vous, lecteurs curieux de la grande histoire du noyer de la terrasse, écoutez-en l'horrible tragédie, et vous abstenez de frémir, si vous pouvez. (p.22).





Mais nous noterons que la grandiloquence de cette interpellation, en décalage avec la dimension anecdotique du propos, tend à disqualifier la capacité des lecteurs à évaluer à sa juste mesure le caractère dramatique de l'épisode. Tantôt c'est en observateur incompetent qu'est convoqué le lecteur dont l'avis est évincé au profit d'un « je » omnipotent :

Je sais bien que le lecteur n'a pas grand besoin de savoir tout cela ; mais j'ai besoin, moi, de le lui dire. (p.21).

Énonciateur habile suscitant la pitié, Jean-Jacques sait prendre le lecteur à rebours lorsqu'il s'agit de substituer son propre examen à la force de l'opinion, lorsqu'il s'agit de dénoncer le pouvoir de la pensée commune sur le libre-arbitre. À la fois invitée à partager une démarche pénitentielle et subtilement mise à l'écart, l'assemblée demeure un pôle important de cette scène du jugement dernier. Elle agit comme un miroir qui renvoie à l'énonciateur l'image de son altérité, de sa distinction. Oscillant entre la *captatio benevolentiae* et son contraire, l'énonciateur n'a de cesse de faire et de défaire le lien qui l'unit à un lecteur que la convocation de Dieu dès le prologue aurait pu définitivement évincer. Et le plus souvent, c'est sur la corde sensible que se joue la dramatique mélodie :

Diroit-on que moi, vieux radoteur, rongé de soucis et de peines, je me surprends quelquefois à pleurer comme un enfant en marmottant ces petits airs d'une voix déjà cassée et tremblante ? (p.11).

Je sens en écrivant ceci que mon poulx s'élève encore [...] (p.20).

Près de trente ans se sont passés depuis ma sortie de Bossey sans que je m'en sois rappelé le séjour d'une manière agréable par des souvenirs un peu liés : mais depuis qu'ayant passé l'âge mur je décline vers la vieillesse, je sens que ces mêmes souvenirs renaissent tandis que d'autres s'effacent, se gravent dans ma mémoire avec des traits dont le charme et la force augmentent de jour en jour ; comme si, sentant déjà la vie qui s'échappe, je cherchois à la ressaisir par ses commencements. (p.21).

Nul doute qu'il s'agit bien de puiser dans le registre pathétique une partie de la force persuasive du propos : susciter la pitié et la compassion de l'auditoire constitue bien

l'un des moyens dont dispose l'énonciateur pour convaincre – c'est la preuve aristotélicienne par le *pathos* qui vient ici en renfort de cet ethos d'homme sensible. Elle se justifie ici par la « perspective céleste⁵² » du Jugement dernier qui sublime les joies et rend plus bouleversantes les déconvenues.

Orateur habile, Jean-Jacques se montre capable de ménager ses effets, de convaincre par sa parole, de manipuler subtilement son auditoire et de remonter aux « premières traces de [son] être sensible » (p.18) pour illustrer sa bonne foi. Cet ethos d'éloquent rhéteur maniant intelligemment les instruments de l'art oratoire pour parvenir à ses fins est également très visible et il est ostensiblement doublé de l'image d'un homme vertueux dans l'adversité :

Même après l'âge nubile, ce gout bizarre toujours persistant, et porté jusqu'à la dépravation, jusqu'à la folie, m'a conservé les mœurs honnêtes qu'il sembleroit avoir dû m'ôter. (p.16).

Dans la mesure où il prépare sa défense, l'énonciateur s'attribue un certain nombre de qualités. Parmi celles-ci, figurent en bonne place la sincérité et l'honnêteté, inévitablement associées chez Rousseau qui refuse de soumettre l'une ou l'autre aux principes de la civilité⁵³. Sans se contenter de revendiquer des « sentiments purs et des mœurs honnêtes » (p.7), Jean-Jacques présente sa témérité dans l'aveu de ses turpitudes comme un gage de son authenticité :

J'ai fait le premier pas et le plus pénible dans le labyrinthe obscur et fangeux de mes confessions. Ce n'est pas ce qui est criminel qui coûte le plus à dire, c'est ce qui est ridicule et honteux. Dès à présent je suis sûr de moi, après ce que je viens d'oser dire, rien ne peut plus m'arrêter. (p.18).

Le raisonnement est limpide, il fait mouche : avouer le pire est une preuve de sincérité et la garantie d'un récit exhaustif. Et cette image du sage est d'autant plus percutante qu'elle intervient souvent en contrepoint de méfaits avoués :

J'exécutois ma friponnerie avec la plus grande fidélité. (p.33).
Dans le fond ces vols étoient bien innocens (p.35).

En somme, cet ethos contrebalance les péchés avoués dans le cadre de la confession⁵⁴. Et l'on peut dire que, d'une





certain manière, l'énonciateur parvient à dépasser la scène du jugement dernier dans la mesure où il ne s'agit plus ni d'attendre le jugement des hommes (les *Confessions* devant le procès), ni celui de Dieu puisque Jean-Jacques, pris dans un mouvement expiatoire, s'octroie lui-même l'absolution par la revendication de son innocence.

Cette position excessive, bien loin de la prudence conseillée par Aristote, révèle en filigrane un autre trait de l'ethos, la fausse humilité – perceptible dès l'instant que l'énonciateur, récusant tout jugement humain, présente son œuvre directement à Dieu. De la même façon que le récit des afflictions était amplifié par une sensibilité exacerbée, l'image du juste est donnée à voir avec emphase. Ainsi, le caractère vertueux de Jean-Jacques est-il revendiqué jusqu'à l'excès :

Pendant deux ans entiers je ne fus ni témoin ni victime d'un sentiment violent. (p.14).

[...] un enfant toujours gouverné par la voix de la raison, toujours traité avec douceur, équité, complaisance ; qui n'avait pas même l'idée de l'injustice (p.19).

Cette innocence et cette bonté absolues – qui sont celles de la prime enfance – sont exhibées avec une telle force qu'elles créent l'image d'un être supérieur à ses semblables par les sentiments qui l'animent. L'amplification est telle que l'énonciateur atteint parfois le paradoxe pragmatique :

Je crois que jamais individu de notre espèce n'eut naturellement moins de vanité que moi. (p. 14).

L'énonciation d'un tel propos contredit l'énoncé lui-même : se placer de la sorte au-dessus du genre humain pour démontrer son humilité révèle précisément un certain orgueil. Ce procédé rhétorique souligne les qualités de l'orateur tout en révélant une haute estime de soi. Encore une fois, cet ethos prend le contrepied de l'humilité du confessionnal pour porter avec plus de force la voix de la vérité sur soi-même.

Se montrant sensible et vertueux, l'énonciateur mène judicieusement son discours, fort d'une maîtrise achevée de la rhétorique. À cet ethos *dit* (ou explicite), répond l'ethos *montré* (à lire entre les lignes)⁵⁵ d'homme faussement humble dont la fierté est alimentée par la conscience de son innocence. Efficacement mis au service de l'argumentation, ces ethè font écho à un ethos préalable : l'image est cons-

truïte pour remodeler une réputation ternie par les accusations et les controverses et pour réinterpréter la mise au ban du clan philosophique subie par Rousseau. Face aux pluies de critiques, l'homme se montre vertueux, il n'a dégénéré⁵⁶ que par l'effet de la force d'une société corrompue qui a gâché une prime enfance heureusement guidée ; s'il est désormais seul, ce n'est pas par misanthropie mais par goût pour la solitude, un penchant découvert dès son plus jeune âge (p.41). Brossant le « tableau saisissant du juste persécuté⁵⁷ », il tâche de convaincre en imposant une tension dramatique à la scène biblique du jugement dernier.

Au terme de cette analyse, il apparaît que l'embrayage paratopique de l'œuvre permet de placer la voix de l'énonciateur dans un désert temporel, spatial, identitaire et littéraire – un lieu privilégié pour tout énonciateur qui prétend détenir la vérité (sur l'homme et sur lui-même). Légitimant le discours, cet embrayage paratopique est lui-même soutenu par le choix de la scène philosophique qui confère au cadre générique intime une portée universelle. Quant à la scénographie, elle présente un énonciateur sûr de sa bonne foi, revendiquant sa vertu et son innocence avec une intensité dramatique que justifient un cœur sensible et l'évocation du jugement dernier. En somme, la cohérence entre l'énoncé et l'énonciation paraît évidente : les stratégies énonciatives développées par l'énonciateur pour convaincre donnent de l'ampleur à cette voix prophétique et contribuent à valider l'authenticité et la sincérité sans cesse revendiquées par Jean-Jacques.

NOTES

- 1 Signalons la dernière édition en date, celle du tricentenaire : Rousseau J.-J., *Confessions et documents autobiographiques*, in *Œuvres complètes*, sous la dir. de Raymond Trousson et Frédéric S. Eigeldinger, vol. 1-2, Genève – Paris, Slatkine – Champion, juin 2012.
- 2 Pour une bibliographie complète et mise à jour des études rousseauistes, voir le site de Tanguy l'Aminot : <http://rousseaustudies.free.fr/>
- 3 Voir notamment Maingueneau (Dominique), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004 (désormais Maingueneau). Ou encore, du même auteur : *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993. Également



- disponible en ligne. url : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/overview.html>
- 4 Rousseau (Jean-Jacques), *Les Confessions* dans *Œuvres complètes*, vol. I, éd. par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 1-656. C'est l'édition que nous utilisons pour cette étude, nous en conservons la graphie. Désormais *Confessions*.
 - 5 Le prologue annonce un « ouvrage unique et utile [qui] peut servir de première pièce de comparaison pour l'étude des hommes » (*Confessions*, p. 3).
 - 6 C'est à un tel raisonnement que parvient Rousseau lorsqu'il évoque à la fin du premier livre l'heureuse destinée « qui [l']attendoit naturellement » s'il était tombé dans de meilleures mains. Cette digression souligne le poids de la fatalité défavorable. *Confessions*, pp. 43-44.
 - 7 Voir à ce propos : Delormas (Pascale), « L'image de soi dans les 'autographes' de Rousseau » dans *Argumentation et analyse du discours* [en ligne], 1, 2008, §8-10. url : <http://aad.revues.org/311>
 - 8 Maingueneau, p. 72.
 - 9 *Ibid.*
 - 10 *Op. cit.*, p. 86.
 - 11 Cette notion a été proposée par D. Maingueneau dans le chapitre 9 de son ouvrage (*Le discours littéraire*). En référence à l'embrayage linguistique, l'embrayage paratopique inscrit dans l'énoncé la « nécessité pour l'œuvre de réfléchir [...] les conditions de sa propre énonciation. » (*op. cit.*, p. 95)
 - 12 Notons que cette image est développée, dès le premier discours, dans la plupart de ses écrits y compris ses lettres privées. Voir à ce propos Koshi (Mohiriko), *Les Images de soi chez Rousseau. L'autobiographie comme politique*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
 - 13 Pour de plus amples développements sur cette question voir notamment : Mély (Benoît), *Jean-Jacques Rousseau, un intellectuel en rupture*, Paris, Minerve, 1985 et Trousson (Raymond), *Jean-Jacques Rousseau jugé par ses contemporains. Du Discours sur les sciences et les arts aux Confessions*, Paris, Honoré Champion, 2000.
 - 14 Maingueneau, p. 86. Notons que nous n'aborderons pas ici la question de la paratopie linguistique, peu présente dans ce premier livre. Nous renvoyons à la thèse d'Isabelle Chanteloube, *La scène d'énonciation de Jean-Jacques Rousseau*, Université Jean Moulin Lyon 3, soutenue le 19 décembre 2003 [en ligne]. url : www.theses.univ-lyon3.fr/documents/getpart.php?id=1962 &action=pdf
 - 15 Ajoutons que la naissance de Jean-Jacques est elle-même placée sous le signe d'une appartenance paradoxale à la vie puisqu'il se présente comme un nouveau-né « presque mourant » (*Confessions*, p. 7).
 - 16 À ce titre, le premier livre rend bien compte des fluctuations qui dirigent la carrière du jeune Jean-Jacques comme le révèle cet exemple : « Après de longues délibérations pour suivre mes dispositions naturelles, on prit enfin le parti pour lequel j'en avois le poins, et l'on me mit chez M. Masseron [...], pour apprendre sous lui, comme disoit M. Bernard, l'utile métier de grapignan. » (p. 30)
 - 17 Maingueneau, p. 103.
 - 18 Rousseau est d'abord révolté lorsqu'il comprend sa situation : « dans le premier transport de ma douleur je me jetai sur le glacie et mordis la terre », *Confessions*, p. 42.
 - 19 Maingueneau., p. 96.
 - 20 *Op. cit.*, p. 190 et sq.
 - 21 *Op. cit.*, p. 191.
 - 22 Par opposition au registre sérieux, l'énonciation fictionnelle est une « variante de l'énonciation ludique », c'est précisément ce que refuse Rousseau qui cherche à atteindre la vérité. Voir Schaeffer J.-M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, 1989, p. 84.
 - 23 Chanteloube I., *La scène d'énonciation de Jean-Jacques Rousseau*, p. 378.
 - 24 Pour de plus amples développement à propos de la scène générique dans l'œuvre de Rousseau, voir les travaux d'Isabelle Chanteloube (*op. cit.*).
 - 25 Voir notamment : Lejeune Ph., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, pp. 87-163 ; Maingueneau, pp. 175 et sq. ; Schaeffer J.-M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*
 - 26 La confession, nous dit Mallet dans l'*Encyclopédie*, est « une partie du sacrement de pénitence : c'est une déclaration que l'on fait à un prêtre de tous ses péchés pour en recevoir l'absolution. [...] La confession doit être vraie, entière, détaillée, & tout ce qui s'y dit doit être enseveli dans un profond silence ». *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 3, p. 848 [en ligne]. url : <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/>
 - 27 Pour une analyse de la rhétorique rousseauiste voir notamment ces ouvrages cités : Chanteloube I., *La scène d'énonciation de Jean-Jacques Rousseau* et Koshi M., *Les Images de soi chez Rousseau*.
 - 28 En sachant ce que cette dénomination peut avoir d'anachronique (voir Lejeune Ph., *Le pacte autobiographique*).
 - 29 Maingueneau, pp. 190 et sq.

- 30 *Op. cit.*, p. 192.
- 31 *Ibid.*
- 32 Aristote, *Rhétorique*, tome premier, livre I, Paris, Les Belles Lettres, 1991, 1355b.
- 33 Amosy R., *La présentation de soi, Ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 15.
- 34 Amosy R., *La présentation de soi*, p. 5.
- 35 Ainsi que l'explique Aristote : « [Il y a persuasion] par le caractère quand le discours est fait de telle sorte qu'il rend celui qui parle digne de foi. Car nous faisons confiance plus volontiers et plus rapidement aux gens honnêtes, sur tous les sujets en général, et même totalement sur les sujets qui n'autorisent pas un savoir exact et laissent quelque place au doute ; il faut aussi que cela soit obtenu par le moyen du discours et non à cause d'une opinion préconçue sur le caractère de celui qui parle » (Aristote, *Rhétorique*, I, 2, 1356a. Traduction proposée par Frédérique Woerther dans *L'ethos aristotélicien*, p. 206).
- 36 Barthes R., « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », p. 583.
- 37 Woerther F., *L'ethos aristotélicien*, pp. 212 et sq.
- 38 Barthes R., « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire » p. 583.
- 39 La réappropriation moderne de l'ethos commence avec le sociologue Pierre Bourdieu en 1972 dans *Esquisse d'une théorie sur la pratique* (Paris-Genève, Droz) et s'est étendue à la linguistique grâce aux travaux d'Oswald Ducrot (*Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984).
- 40 Amosy R., *La présentation de soi*, p. 7.
- 41 *Op. cit.*, p. 19.
- 42 *Op. cit.*, p. 73.
- 43 *Ibid.*
- 44 Voir la lettre du 18 juillet 1762 envoyée par D. Diderot à S. Volland (in Rousseau J.-J., *Correspondance complète*, édité par R. A. Leigh, Genève, Institut et musée Voltaire, 1969-1971, xii, n°2008).
- 45 À cette distinction entre énonciateur et personne, Maingueneau substitue celle entre *personne* (de chair et d'os), *écrivain* (« acteur » d'une trajectoire littéraire) et *inscripteur* qui est responsable de l'énonciation, étant entendu que ces trois entités se confondent et se superposent (*a fortiori* dans le cas de l'autobiographie) et qu'elles sont subsumées par l'appellation « auteur », un peu artificielle, qui donne à une réalité fragmentaire une apparente unité (*Le discours littéraire*, pp. 106-109). Cela étant,
- il nous semble qu'à ce stade du récit des *Confessions*, la distinction traditionnelle entre énonciateur et personne reste tout à fait opérante.
- 46 Chanteloube I., *cachdcLa scène d'énonciation de Jean-Jacques Rousseau*, p. 287.
- 47 *Op. cit.*, cp. 188.
- 48 *Op. cit.*, p.290.
- 49 C'est bien de cela dont il s'agit dans cette phrase : « Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables » (*Confessions*, p. 5).
- 50 Voir la définition de Mallet déjà citée. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 3, p. 848 [en ligne]. url : <http://portail.atilf.fr/encyclopediel>
- 51 Cette démarche était elle-même annoncée dans l'exergue *Intus, et in Cute* et est confirmée plus loin : « Dès à présent je suis sûr de moi, après ce que je viens d'oser dire, rien ne peut plus m'arrêter. » (*Confessions*, p. 18).
- 52 Delon (Michel), *Le principe de délicatesse*, Paris, Albin Michel, 2011, p. 267.
- 53 La question de la politesse chez Rousseau outrepassé les limites de cette étude (voir à ce sujet Bourguinat É., « Rousseau persifleur ? », *Dix-huitième siècle*, n°26, 1994, pp. 453-463 ; Bury E., *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme 1580-1750*, Presses Universitaires de France, 1996). Rappelons toutefois que, dans le préambule du manuscrit de Neufchâtel, Rousseau associait déjà sincérité, honnêteté et exhaustivité : « Je mets Montaigne à la tête de ces faux sincères qui veulent tromper en disant vrai. Il se montre avec des défauts mais il ne s'en donne que d'aimables ; il n'y a point d'homme qui n'en ait d'odieux. Montaigne se peint ressemblant, mais de profil. » (*Confessions*, p. 1150)
- 54 Le registre de la confession au sens religieux est bel et bien présent puisqu'on retrouve, au fil du texte, un grand nombre de péchés : dépravation (p. 16), vanité (p. 24), mensonge (p. 32), paresse (p. 38), orgueil (p. 24), gourmandise (p. 35), luxure (p. 18), avarice (p. 37) et convoitise (p. 38-39).
- 55 À propos de cette distinction, voir Maingueneau D., *Le discours littéraire*, p. 206.
- 56 Rousseau lui-même parle d'un « penchant à dégénérer » (*Confessions*, p. 31).
- 57 Chanteloube I., *La scène d'énonciation chez Jean-Jacques Rousseau*, p. 201.