UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ÉCOLE DOCTORALE

DE LANGUE, LITTERATURE ET CIVILISATION FRANCAISES

DÉPLAIRE À SON PUBLIC

POUR UN AUTEUR DU XVIIIE SIECLE :

LE CAS DE ROUSSEAU

CHRISTINE HAMMANN

Thèse de Doctorat de Littérature française,

dirigée par JACQUES BERCHTOLD

et soutenue le 26 juin 2009

Membres du Jury :

M. Jacques BERCHTOLD
M. Alain GROSRICHARD
M. Jean-François PERRIN
M. Yannick SEITE
M. Jean-Paul SERMAIN

Je remercie Jacques Berchtold,
qui a accepté de diriger ma recherche,
pour ses conseils, ses encouragements,
ses relectures patientes et minutieuses.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION 7

PREMIÈRE PARTIE 21
LE DEVOIR-PLAIRE : FONCTION RHÉTORIQUE ET RÈGLE SOCIALE 21

PREAMBULE : « PLAIRE », LES INCERTITUDES D'UN TERME 22

CHAPITRE I
LA CITADELLE DU PLAIRE : FONCTION RHETORIQUE ET DEVOIR SOCIAL 26
1. *PLAIRE* : DISCREDIT RHETORIQUE, TRIOMPHE POETIQUE 26
2. ESTHETIQUE DU PLAISIR, ESTHETIQUE DE LA SEDUCTION 42
3. LITTERATURE ET POLITESSE : L'ART DE PLAIRE 66

CHAPITRE II 91
PLAIRE : UN COMMERCE ÉQUITABLE ? 91
1. DONNER ET RECEVOIR : « LE PLUS HONNETE Y MET DAVANTAGE » 92
2. L'ABNEGATION LIBERTINE 94

DEUXIÈME PARTIE 100
LA TENTATION DU RÉBARBATIF : ROUSSEAU DANS SON SIÈCLE 100

CHAPITRE III 101
NAISSANCE DE L'ÉCRIVAIN : LES MIGNARDISES DU PREMIER ROUSSEAU 101
1. JEUNESSE DE ROUSSEAU : DE L'INDEPENDANCE REPUBLICAINE A LA SOCIABILITE MONARCHIQUE 101
2. LA SECESSION (1749-1753) 121

CHAPITRE IV 133
LES RAISONS DE LA RUPTURE 133
1. DES DANGEREUX EFFETS DE LA DISTINCTION 134
2. MAITRISE ET DEPOSSESSION 148
3. LE PLAIRE A L'ŒUVRE : L'ŒUVRE MODELISEE PAR LE PUBLIC 162
4. L'INTERDIT DU PLAISIR LITTERAIRE 171

CHAPITRE V 198
UNE FORTERESSE ASSIÉGÉE : INTELLECTUELS ET ARTISTES 198
À LA CONQUÊTE D'UNE AUTONOMIE 198
1. LES BIENSEANCES EN PROCES 198
2. LA « COQUETTERIE DE L'AUTEUR MODERNE » 208
3. LA CRITIQUE DU PUBLIC 220

CHAPITRE VI 255
LES INCERTITUDES DE LA PRATIQUE 255

TROISIÈME PARTIE 264
LA PLACE DE L'AUTRE 264
OU LES LIMITES DE L'AUTONOMIE 264

CHAPITRE VII 265
« LE DÉSIR DE PLAIRE EST DANS LA NATURE » : UNE PALINODIE ANTHROPO-PSYCHOLOGIQUE DE ROUSSEAU ? 265
1. L'AUTONOMIE ET SES NECROSES 266
2. « ÉMILE AIME LES HOMMES, IL VEUT DONC LEUR PLAIRE » 269
3. L'« AIMABLE ETRANGER » OU L'HONNETETE REVISITEE 287

CHAPITRE VIII 309
LA PLACE DU LECTEUR 309
1. LA SECONDE « REFORME » DE ROUSSEAU 309
2. LES ECRITS AUTOBIOGRAPHIQUES OU L'ADIEU AU LECTEUR 364

QUATRIEME PARTIE 378
UTILE DULCI : L'ÉCHEC D'UNE CONCILIATION 378
(ROUSSEAU EMPOISONNEUR) 378

CHAPITRE IX 379
LE RETOUR A L'UTILE DULCI ET SES APORIES 379
1. LE *DOUBLE BIND* DE L'ORATEUR 379
2. *LA NOUVELLE HELOÏSE* A LA LUMIERE DE LA *LETTRE A D'ALEMBERT* : ROUSSEAU INCENDIAIRE 383

CHAPITRE X 419
LE MAL DANS LE REMÈDE OU L'EMPOISONNEMENT DU LECTEUR 419
1. LA COUPE SUCREE : UN MOTIF REVERSIBLE 419
2. REMEDE ET POISON : DUPLICITE DU *PHARMAKON* 427
3. JEAN-JACQUES EMPOISONNEUR MALGRE LUI 441

CHAPITRE XI 449
LE PUR ET LE MÉLANGE 449
1. ÉCRIRE EN SAGE OU ECRIRE EN HEROS : FAUT-IL SAVOIR SE SALIR LES MAINS ? 454
2. PLAISIR ET MENSONGE : PLATON, PLUTARQUE, BACCHUS ET LES NYMPHES 461
3. ROUSSEAU CITANT LE TASSE : UNE APOLOGIE DE L'ARTIFICE 476
4. LE MELANGE AU CREUSET : POUR UN RETOUR AU PUR 500

CONCLUSION 506

BIBLIOGRAPHIE 514

1. OUVRAGES AVANT 1800 515
1.1. ŒUVRES DE ROUSSEAU 515
1.2. ŒUVRES SOURCES (DE L'ANTIQUITE AU XVIIIE SIECLE) 516

2. OUVRAGES APRES 1800 522
2.1. ROUSSEAU ET SON ŒUVRE 522
2.2. PLAIRE A L'AGE CLASSIQUE (PLAISIR ET SEDUCTION) 531
2.3. L'ECRIVAIN ET SON PUBLIC 538

3. OUVRAGES DIDACTIQUES 544
3.1. BIBLIGRAPHIES ET INDEX 544
3.2. DICTIONNAIRES 545

INTRODUCTION

Déplaire : ce n'est pas une notion ; encore moins un concept. Ce n'est pas non plus un objet d'étude répertorié dans le champ de la recherche, à la différence de motifs contraires : plaire, et l'art de le faire ; la séduction ; les bienséances et les convenances… Le verbe se rencontre pourtant assez dans nos médias, dans des expressions qui le valorisent : « devoir de déplaire », « courage de déplaire » : il s'agit généralement de caractériser la déontologie du politique[1], du juriste[2], ou la liberté de l'intellectuel et de l'artiste. Ceux-ci écrivent ou créent *contre* leur temps, contre son goût frileux, le « *politically correct* » ou le « bien-pensant ». L'artiste moderne n'est officiellement pas requis de plaire, parce qu'il n'est plus directement soumis au bon goût. Comment *Guernica* serait-il de bon goût ? Les romantiques déjà ne s'en souciaient plus se réclamant des valeurs plus énergiques notamment associées aux réflexions sur le sublime ; l'art moderne est donc au-delà du plaisir. C'est ce qu'écrivait déjà en 1934 le philosophe Alain, dont la pensée semble résumer sur ce point celle de son siècle : « Je ne suis pas assuré que les belles œuvres plaisent. Il me semble qu'il serait quelquefois plus juste de dire qu'*elles déplaisent*. Elle saisissent, et sans permission »[3]. Ainsi ce qu'on admire dans une œuvre d'art, c'est, selon lui, « une suffisance » dans l'instant. Celle que perçoit le passant arrêté sur un pont de Paris pour contempler le ciel, peut-être annonciateur d'orage. Car le beau, qui vaut « par lui-même », nous jette « hors de nos mesures ». Et les grands

---

[1] « [...] oui un bon ministre devrait avoir le courage de déplaire » déclarait le journaliste Emmanuel Davidenkoff (signalé par des ouvrages pamphlétaires redoutés), en réponse à un internaute qui usait de l'expression (« Chat : Emmanuel Davidenkoff a répondu à vos question », 20 minutes.fr, le 29.08.2006) ; Google propose 116 entrées pour l'expression « ne pas avoir peur de déplaire » et 276 entrées pour « ne pas craindre de déplaire » (au 6 mai 2009).

[2] *Le Devoir de déplaire* (Paris, Robert Laffont, 2006), tel est le titre d'un récent ouvrage d'Éric de Mongolfier, que l'éditeur présente comme un procureur « incorruptible, impartial » et « déterminé ».

[3] Alain, *Propos de Littérature*, Paris, Hartmann, 1934, p. 109 ; je souligne.

signes de l'art – un crucifix à la croisée des chemins – sont aux yeux d'Alain « moins flatteurs que redresseurs » :

> Il se peut que le désir de plaire gâte sans remède toutes les œuvres qu'il marque. Le vrai artiste va tout seul, selon une loi qui n'est point tant douce qu'impérieuse. Quand je viens au détail d'un poète *qui me plaît*, je trouve des heurts, et une sorte de violence, non point de molles inflexions.[1]

Plaisir du déplaisir et de la contrariété ? Le public lui-même ne demanderait donc pas à être flatté. Cette idée nous est familière, constamment affirmée par les théoriciens du XXe siècle. En 1973, Roland Barthes, en esthète, oppose le *plaisir* du texte « classique », culturellement normé, à la *jouissance* asociale, a-normale, subversive de l'œuvre moderne[2]. À la lecture « confortable » du premier, il semble préférer la secousse du second, qui déconforte et ébranle les valeurs instituées. Dans cette perspective, l'œuvre qu'au fond nous recherchons, – ou dont nous avons besoin – ne nous *plaît* pas parce que sa « suffisance », pour reprendre le mot d'Alain (sa « solitude »[3], écrivait Maurice Blanchot), mais aussi son inadéquation à notre économie personnelle nous la rend étrangère. Quant à l'artiste, soit qu'il s'anéantisse en elle, ou qu'il aille en force, poussé par des vents intérieurs ; soit même qu'il s'engage pour une cause : encore n'écrit-il exactement ni pour le plaisir ni pour le service du public. Il suit des impulsions intimes qu'il nomme « envies »[4], d'impérieuses et secrètes nécessités qui tiennent souvent plus à des urgences propres qu'au souci avoué d'un public que parfois l'on oublie, tant il est vrai que pour nous, modernes, « il y a toujours quelque chose de suspect et de mal venu dans l'acte de publier »[5]. S'il publie, il le fera plus décemment dans l'oubli

---

[1] *Id.*, p. 110 ; je souligne.

[2] « Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelle, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage » (Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 22-23).

[3] Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 13 et suiv.

[4] « Ce que j'ai eu envie de faire… » ; « J'ai eu envie de… » : combien de fois ces expressions ont-elles résonné dans les micros des invités de France Culture ?

[5] Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 334.

du public qu'à son attention, « jet[ant] des bouteilles à la mer »[1], comme le veut Jean-François Lyotard, sans daigner les suivre des yeux. Peintre ou cinéaste, il produira peut-être une œuvre « difficile », une œuvre « qui *dérange* », profondément *subversive*, peu plaisante au demeurant. Romancier, il s'inscrira dans le *défaut* de la langue et de la pensée, là où le verbe défaille, où le confort le cède au trouble et le plaisir à la jouissance. Enfin, il déplaira, mais avec panache, comme un autre plairait.

Cette imagerie post-romantique de l'artiste repose sur deux présupposés que sont, d'une part, la dissociation de l'art et du bon goût (voire du sentiment de plaisir), d'autre part, l'autonomie de l'auteur. Le premier implique l'abandon d'un hédonisme esthétique dont on cherche, parfois nostalgiquement, le modèle au XVIIIe siècle : « Que reste-t-il de l'art de plaire, cet aimable programme esthétique du gai XVIIIe siècle ? »[2], demande Patrick Chézaud, professeur d'histoire des idées, qui propose de « *revenir* vers la pensée [de ce] siècle afin d'y trouver les bases d'une conception non-intellectuelle de l'esthétique susceptible de nous réconcilier avec le plaisir »[3]. Jean-Pierre Cometti, un professeur d'esthétique, déplore dans le même collectif récent que « l'artistique [ait] déserté [...] "l'art de plaire" »[4] et impute à « l'intérêt pour le sublime » d'avoir « *profondément obscurci* les voies dans lesquelles l'esthétique des Lumières avait cru trouver la promesse d'un bonheur sensible qui se fût marié à la souveraineté de la raison »[5]. Or il y a loin de l'esthétique sensuelle et sentimentale que regrette Patrick Chézaud, à l'hédonisme rationalisé dont parle son confrère. Ce dernier s'ancre dans une « esthétique classique des plaisirs »

---

[1] « Je crois qu'il n'est pas vrai qu'on écrive pour quelqu'un, déclare Jean-François Lyotard, dans un dialogue qui l'oppose à Jean-Loup Thébaud [...]. *Je crois qu'il est important qu'il n'y ait pas de destinataire.* Quand tu jettes des bouteilles à la mer, tu ne sais pas à qui ça va, et c'est très bien ainsi. Cela doit faire partie de la modernité, je pense » (cité par Hélène Merlin-Kajman, in « Un siècle classico-baroque », *XVIIe siècle*, 2004/2, p. 164).

[2] Patrick Chézaud, « Idées survenantes et principe de plaisir, ou petite théorie du plaisir des sens. », in *L'Art de plaire : esthétique, plaisir, représentation*, dir. Patrick Chézaud, Lawrence Gasquet, Ronald Shusterman, Saint-Pierre-de-Salerne, Monfort, 2006, p. 25.

[3] *Ibidem* ; je souligne.

[4] Jean-Pierre Cometti, « L'hédonisme esthétique et ses impasses », in *L'Art de plaire : esthétique, plaisir, représentation*, p. 39

[5] *Id.*, p. 40.

toujours en vigueur au XVIIIe siècle, mais précisément mise à mal par Rousseau, comme l'a montré Catherine Kintlzer.

Le second présupposé, qui touche au statut de l'artiste, place celui-ci dans une position de surplomb - ou du moins de dégagement - par rapport au public strictement inverse de celle qu'il occupait trois siècles plus tôt. Quand l'écrivain du règne de Louis XIV remplissait un office (de célébration, d'instruction ou de divertissement) qui le rendait comptable de ses ouvrages à ses mécènes et à ses lecteurs, l'auteur moderne n'a de compte à rendre à personne. L'indépendance de sa pensée est une condition de sa dignité. Du XVIIe siècle au XIXe siècle, le *lieu* de l'énonciation, la hiérarchie ordonnant implicitement son système, se sont inversés : de soumis au *public*, et conventionnellement placé au-dessous de lui, voici l'écrivain devenu autonome, après avoir été sacré souverain[1]. Ce sont les anciennes catégories du *plaire* et de l'*instruire* qui sont, par là même, devenues obsolètes.

Or, est-on tenté de se demander, comment est-on passé d'une conformité à une non-conformité presque également nécessaires en matière d'art ? Quels événements, de transition ou de rupture, dégageant l'écrivain de liaisons, de sujétions anciennes, et signant l'abandon du modèle courtisan, sanctionnèrent ce qui devait être la conquête d'une forme nouvelle d'autonomie ? On sait combien il peut sembler illusoire de se rendre l'histoire littéraire lisible en cherchant des « tournants », des points de bascule ou d'articulation qui sont, on le sait, autant de constructions intellectuelles sinon de vues de l'esprit[2]. D'autant que la définition de l'identité d'auteur n'évolue pas de façon linéaire. La République des Lettres, depuis la Renaissance, se rêve comme « un État extrêmement libre » : « Chacun y est tout ensemble *souverain et justiciable de chacun* », écrivait encore à la fin du XVIIe siècle Pierre Bayle, dans une Europe

[1] Voir Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830, Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïc dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973.

[2] Camille Esmein, « Le *tournant historique* comme construction théorique : l'exemple du "tournant" de 1660 dans l'histoire du roman », dans « Théorie et histoire littéraire », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, 0, 16 juin 2005, URL : http://www.fabula.org/lht/0/Esmein.html.

déchirée par les conflits dynastiques et confessionnels[1]. Mais cet espace de compensation soustrait aux contraintes d'une monarchie absolue[2], ce corps de citoyens indépendants, égaux, travaillant au bien public sous l'égide de la seule raison, n'a guère de rapport avec la réalité sociologique des écrivains sous le règne de Louis XIV[3]. *Plaire* : telle était au XVIIe siècle la fonction de l'auteur comme de tout honnête homme. La configuration d'une société de Cour, l'absolutisme d'État, le souvenir même des guerres de religions[4] y portaient. Dans le silence de l'orateur politique sur le corps déchiré d'un pays sanglant de ses guerres intestines, sanglé par le pouvoir, s'était épanoui l'art de plaire ; étayé depuis le XVIe siècle par une abondante production de traités de rhétorique, de manuels de civilité et d'honnêteté, il était devenu citadelle.

Un siècle plus tard, à la fin du XVIIIe siècle, il ne reste plus des deux bastions, littéraire et mondain de ce monument de la *païdeia*, que des vestiges dont Madame de Staël, en 1800, écrit déjà l'histoire :

> La nation française était, à quelques égards, trop civilisée ; ses institutions, ses habitudes sociales, avaient pris la place des affections naturelles. [...] ; et loin de prendre en soi le sentiment de sa propre valeur ; on cherchait dans les regards des autres l'idée qu'il se faisaient de l'importance qu'on avait acquise parmi ses pareils. [...] Cette contention d'esprit sur des intérêts frivoles en tout, excepté par l'influence qu'ils

---

[1] Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, article « Catius ». Voir l'article « République des Lettres » du Dictionnaire Larousse.

[2] Reinhart Koselleck a montré que le système absolutiste mis en place pour juguler les guerres de religion avait effectivement entraîné une scission du public et du particulier débouchant, d'une part, sur le désengagement politique des sujets, mais d'autre part, sur le désengagement religieux du souverain, laissant aux particuliers la liberté de leur conscience privée (*Le Règne de la critique*, Paris, Minuit ; voir à ce propos Hélène Merlin-Kajman, « Le Moi dans l'espace social, Métamorphoses du XVIIe siècle », in *L'Invention de la société. Nominalisme politique et science sociale au XVIIIe siècle*, dir. L. Kaufmann et J. Guilhaumou, Paris, éd. de l'EHESS, 2003, p. 23-43).

[3] Les écrivains, en dépit du développement d'un « capitalisme de librairie » qui leur procure déjà une forme d'autonomie, restaient enregistrés dans des institutions d'État, soumis à la censure, commis à la célébration du pouvoir et pris dans des réseaux serrés de clientélisme ou de mécénat qui orientaient substantiellement leur production. Entre hétéronomie et autonomie, leur statut est clivé. Mais c'est dans la seconde moitié du XVIIe siècle que naît, selon Christian Jouhaud et Hélène Merlin-Kajman, l'imaginaire d'un rapport direct entre l'auteur et son public. (Ch. Jouhaud et H. Merlin, « Mécènes, patrons et clients. Les médiations textuelles comme pratiques clientélaires au XVIIe siècle », *Terrain*, 21, 1993, p. 47-62). Voir aussi Christian Jouhaud, *Les Pouvoirs de la littérature, histoire d'un paradoxe,* Paris, Gallimard, 2000, p. 97-150 et Alain Viala *Naissance de l'écrivain*, p. 176 et 293-294.

[4] Hélène Merlin-Kajman, s'appuyant sur les travaux de Reinhart Koselleck, a montré que l'abus d'une éloquence politique justifiant, au nom du bien public, des crimes particuliers durant ces guerres civiles, avait incité les écrivains à se replier sur un usage privé de la parole (voir Hélène Merlin-Kajman, « Le Moi dans l'espace social, Métamorphoses du XVIIe siècle », éd. citée.

> exerçaient sur le bonheur, ce besoin de réussir, cette crainte de déplaire, altéraient, exagéraient souvent les vrais principes du goût naturel. [...] Cette tyrannie du ridicule qui caractérisait éminemment les dernières années de l'ancien régime, après avoir poli le goût, finissait par user la force ; et la littérature s'en serait nécessairement ressentie. [...] Depuis la révolution, une vulgarité révoltante dans les manière, s'est trouvée souvent réunie à l'exercice d'une autorité quelconque. [...] L'esprit républicain exige un changement dans le caractère de la littérature. Montesquieu, Rousseau, Condillac, appartenaient d'avance à l'esprit républicain, et *ils avaient commencé la révolution désirable dans le caractère des ouvrages français* : il faut achever cette révolution.[1]

C'est à Rousseau, et à certains de ses contemporains, que Germaine de Staël attribue l'amorce d'une « révolution » littéraire qui aurait précédé celles des institutions. Cette « révolution », cette libération de la parole, exagérée, dévoyée par la violence oratoire de la Révolution française, devait selon elle, être reprise à sa source : l'esprit « républicain » de ses initiateurs. Dans cette perspective, revenir à Rousseau, c'est s'intéresser à l'une des principales autorités d'une *topique* de la parole « libre », « non-conforme », voire « violente », dont nous sommes encore les héritiers.

De fait, aucun écrivain n'a peut-être autant plu et autant déplu *à la fois* que Rousseau, suscité les émois contradictoires de l'enthousiasme et de l'irritation au sein de son public, et parfois chez les mêmes lecteurs. On connaît, après les travaux de Claude Labrosse[2], Roger Chartier[3] et Robert Darnton[4], l'engouement exceptionnel que suscita *La Nouvelle Héloïse* et la lecture *effusive* qu'elle inaugura. Mais le succès du roman ne doit pas faire oublier le déferlement injurieux du courrier des lecteurs des *Discours*, ni l'exaspération souvent perceptible dans la correspondance privée des membres de l'entourage du Citoyen de Genève. Et encore aujourd'hui : combien de nos connaissances qui comme Julien Gracq, admirent l'œuvre et détestent l'homme[5], ou haïssent

---

[1] Germaine de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), II, II, « Du goût, de l'urbanité des mœurs et de leur influence littéraire et politique », Paris, Flammarion, 1991, p. 302-308.

[2] Claude Labrosse, *Lire au XVIIIe siècle*. La Nouvelle Héloïse *et ses lecteurs*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985.

[3] Roger Chartier, « Du livre au lire », in *Pratiques de la lecture*, dir. R. Chartier, Paris, Rivages, 1985 ; Payot, 1993, p. 79-113.

[4] Robert Darnton, « La lecture rousseauiste et un lecteur ordinaire au XVIIIe siècle », in *Pratiques de la lecture*, p. 126-155 ; voir aussi *Le grand massacre des chats*, chap. VI : « Le courrier des lecteurs de Rousseau », Paris, Laffont, 1984, p. 246-289.

[5] « Je n'aime pas le dix-huitième siècle, sinon peut-être un ou deux livres de Rousseau : les livres, non l'homme » (Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, p. 302).

l'un par l'autre, l'*Émile* en raison de l'abandon des cinq enfants, *Les Confessions*, à cause du narcissisme complaisant de Jean-Jacques, les *Dialogues*, pour leur folie paranoïaque ? Ne mettait-on pas déjà en opposition, en son temps, la rhétorique bien huilée du premier *Discours* et les thèses qui s'y trouvent exposées ?

Or, cette double réaction de faveur et de rejet, Rousseau l'avait non seulement prévue, mais bien, en un sens, *programmée*, en revendiquant de déplaire à la majeure partie de son lectorat. Nous prendrons donc au sérieux ses déclarations réitérées d'indépendance ou de dissidence, non pour en examiner la sincérité, mais pour comprendre ce qui lui rendait nécessaire, urgente, cette mise à distance du public.

Nous n'entendons pas, dans notre étude, nous attacher à la prospection d'une *psychè* qui n'existe plus que dans le texte, ni arguer d'une mauvaise foi, principal objet des conflits qui opposèrent l'écrivain à ses contemporains, et même, à n'en pas douter, Rousseau à lui-même. Mais nous voudrions explorer, dans son œuvre et par elle, les conflits d'une écriture « classique »[1] désireuse de s'affranchir des exigences (esthétiques et morales) d'un public auquel elle ne renonce pourtant pas à s'adresser. Tout à la fois penseur du *dé-plaire* et auteur *publiant* ses œuvres, l'écrivain offre ensemble la théorie et sa mise à l'épreuve, l'idée et la mesure de sa praticabilité. Car sur quel pied aborder à un lecteur à qui l'on refuse de plaire ? Comment contourner l'écueil de l'agression provocante, de cette *captatio* paradoxale dont tous savent, et Rousseau le premier, qu'elle est instrument de séduction et de domination ? Et surtout : y a-t-il encore un sens à publier ? Car comment être utile (puisque telle est l'ambition du Citoyen) sans recourir aux moyens traditionnels de la persuasion ? Ce sont ainsi les conditions de possibilité du discours, et *a fortiori* du discours persuasif que Rousseau éprouve en quittant les rivages familiers de l'écriture conciliante, en se heurtant aux limites de la parole *rébarbative*. Ce sont les fins de l'écriture et une certaine éthique de la véridicité qu'il repense, quand

[1] Certains critiques ont montré les limites de cette catégorie que l'on tend à opposer au « baroque ». Hélène Merlin en particulier qualifie de « classico-baroque » l'esthétique du XVIIIe siècle.

menace de se refermer sur lui l'interdit du plaisir et de la séduction qu'il fait peser sur les Lettres. Une analyse ciblée de l'œuvre de Rousseau, de sa pensée mais aussi de ses impensés (qui se donnent à lire de façon métaphorique, dans le choix des figures, l'insertion de citations et le choix d'un intertexte spécifique), nous permettra d'aborder ces questions.

Notre intérêt est donc double : il porte sur l'exposition - la sur-exposition - d'un motif, *plaire* et sa négation *déplaire*, à un moment de l'histoire littéraire, d'une part ; sur l'investissement de cette thématique par un auteur pionnier : à la fois marginal et déjà (secrètement) représentatif d'une nouvelle conception de l'art et de la fonction de l'artiste, Rousseau.

Cette mise en cause du *devoir de plaire* dont le XVIIIe siècle hérite, n'a pas, à notre connaissance, fait l'objet d'une étude spécifique. Le rapport entre littérature et *païdeia* a été envisagé sous ses divers aspects. Marc Fumaroli[1], Emmanuel Bury[2], Patrick Dandrey[3] et Delphine Denis[4] ont tour à tour représenté les implications formelles de la culture du plaisir et de la séduction dans la production d'auteurs du XVIIe siècle aussi divers que Corneille, Molière, La Fontaine ou Mlle de Scudéry. Ils ont mis leurs recherches stylistiques et rhétoriques en relation avec des modèles de société (l'honnêteté, la préciosité), et plus généralement avec toute une culture lettrée plongeant ses racines dans l'Antiquité.

Peu nombreuses, en revanche, sont les études consacrées à la dénonciation, parfois violente, de ces modèles au cours du XVIIIe siècle. Corrado Rosso[5] et Jean-Marie Goulemot[6] ont envisagé la substitution progressive de nouveaux prototypes d'humanité (celui du « philosophe »,

---

[1] Marc Fumaroli, *La Diplomatie de l'esprit, de Montaigne à La Fontaine*, Paris, Gallimard, 2002.
[2] Emmanuel Bury, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme (1589-1750)*, Paris, Puf, 1996.
[3] Patrick Dandrey, *La Fabrique des Fables. Essais sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 1992 ; *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992.
[4] Delphine Denis, *La Muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry, Paris, Champion*, 1997.
[5] Corrado Rosso, *Les Tambours de Santerre, Essais sur quelques éclipses des Lumières au XVIIIe siècle*, Pise / Paris, 1986.
[6] Jean-Marie Goulemot et Daniel Oster, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire, 1630-1900*, Minerve, 1992 ; Jean-Marie Goulemot, « Aventures des imaginaires de la dissidence et de la marginalité de Rousseau à Jean-Paul Marat », *Tangence*, 57, mai 1998, p. 12-22.

audacieux et utile), à l'idéal conciliant de l'« honnête homme ». Carole Dornier a montré l'ambivalence d'un écrivain moraliste et mondain tel que Duclos, dans son rapport au public et à l'opinion[1]. Benoît Mély a vu en Rousseau un intellectuel en conflit avec les gens de lettres, les mécènes et les princes[2]. Jean-Christophe Sampieri, dans une thèse non encore publiée, a interprété l'écriture de cet auteur comme mouvement de « révolte » et cheminement de l'esthétique à l'éthique[3]. Dans une substantielle étude sur la *Mise en scène de l'opinion publique dans le siècle des Lumières* (l'une de celles, sans doute, qui touche au plus près de nos préoccupations), Nicolas Veysman a mis en valeur, par l'analyse de nombreux cas, la double tentation d'autonomie et d'hétéronomie découlant de la définition, favorable ou hostile, que les auteurs se donnent de l'« opinion publique ». Il a ainsi montré que la nature du rapport de l'écrivain à son public était étroitement liée à l'image qu'il s'en faisait. Or le public au XVIIIe siècle est en pleine mutation. Ses transformations ont suscité un vif intérêt chez les historiens et les critiques, qui s'accordent à dater de cette époque l'émergence d'une « opinion publique » aux configurations nouvelles. Habermas ancre dans la Régence la formation d'une sphère publique bourgeoise[4], et l'historiographie contemporaine (Mona Ozouf[5], Roger Chartier[6], Arlette Farge[7], Jeffrey Ravel[8] et bien d'autres) souligne l'audace et l'expressivité inédites d'un public dont l'autorité effective n'est bientôt plus contestable. Encore faut-il s'entendre sur le terme de « public ».

---

[1] Carole Dornier, « Opinion et public dans les *Considérations sur les mœurs de Duclos* », *Dix-huitième siècle*, 28, 1984, p. 121-137. Voir également son introduction à l'édition de cet ouvrage chez Champion (Paris, 2005).

[2] Voir Benoît Mély, *Jean-Jacques Rousseau, un intellectuel en rupture*, Paris, Minerve, 1985.

[3] Jean-Christophe Sampieri, *Jean-Jacques Rousseau, Esthétique et révolte. L'auteur, le public, son public : entre solitude et communauté, entre philosophie et œuvre de pensée*, Thèse de doctorat de Lettres dirigée par Georges Benrekassa, Université Denis Diderot-Paris VII, 2002, 3 vol.

[4] Jürgen Habermas, *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. Marc B. de Launey, Paris, Payot, 1978.

[5] Mona Ozouf, « Le concept d'opinion publique au XVIIIe siècle », *L'homme régénéré : essais sur la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1989, p. 21-53.

[6] Roger Chartier, « Espace public et opinion publique », *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, 1990 (rééd. 2000), p. 37-60.

[7] Arlette Farge, *Dire et mal dire, l'opinion publique au XVIIIe siècle*, Paris, Seuil, 1992.

[8] Jeffrey S. Ravel, *The contested parterre, Public Theater and French Political Culture*, 1680-1791, Ithaca / Londres, Cornell University Press, 1999.

D'une part, on ne saurait confondre, dans l'esprit du XVIIe siècle, ni même du XVIIIe siècle, la « plèbe » et les « honnêtes gens », le parterre et les loges, les ignorants et les doctes, le peuple et les puissants. Car tous les écrivains ne s'adressent pas indifféremment, comme le faisait Corneille, à ces diverses parties. D'autre part, il serait réducteur, selon Hélène Merlin-Kajman, de comprendre par *public* les seuls spectateurs d'une pièce ou les lecteurs d'un livre : « [...] la notion de public [au XVIIe siècle] n'a jamais un sens strictement littéraire même dans un contexte littéraire. Le terme ne désigne jamais exclusivement les destinataires ou les récepteurs du texte littéraire »[1]. Par *public*, la spécialiste entend donc « le corps politique, ou mieux encore, le collectif *en tant qu'il engage de la communication* sous le quadruple rapport des relations corps à corps, des échanges passionnels, des représentations visibles et des représentations, disons, linguistiques »[2]. Ce faisant, elle soumet à critique l'esthétique de la réception de Jauss, qui repose, selon elle, sur une distinction trop nette et trop stabilisée des instances productrices et réceptrices. Hélène Merlin-Kajman propose ainsi qu'on n'opposât pas auteurs et lecteurs comme deux pôles structurellement (et temporellement) différents, dans le schéma de la communication, mais qu'on les pensât comme solidaires, au sein d'une communauté, d'un *public* où « ça communique »[3] :

> J'entends par "communication" le phénomène qui fait que ça communique, ce qui englobe aussi bien la communication de puissance et la communication de force – soit les deux principaux versants du pouvoir – que la communication d'informations, la communication éthique, avec le *partage de repères symboliques*, *de valeurs, de figures d'identification, enfin la circulation des fantasmes qui articulent l'imaginaire de chacun à un certain état général de l'imaginaire collectif*. [...] Auteur et lecteurs sont les pôles *solidaires* de la configuration du sens : leur *relation* dessine la forme de la communauté présupposée par la représentation littéraire. Toucher à l'un de ces termes, c'est toucher à l'autre, c'est changer de projet et de projection, de *dessein*, c'est-à-dire à la fois de geste de destination et de forme ou de scène dans laquelle vont se trouver projetés ensemble l'auteur, le lecteur et *ce qui fonde leur communication* : ce au nom de quoi ou de qui l'œuvre " littéraire" est posée là, entre eux.[4]

---

[1] Hélène Merlin, « La question de la destination : considérations théoriques », in *Éloge de l'adresse*, Arras, Artois Presses Université, 2000, p. 149.
[2] *Id*., p. 150.
[3] *Ibidem*.
[4] *Id*., p. 150 et 153 ; je souligne, sauf « dessein » et « ce qui fonde leur communication ».

À un public restrictivement défini comme lectorat, Hélène Merlin-Kajman oppose une instance unifiée, incluant les auteurs, et structurée par une communauté de valeurs, de représentations, de désirs qui permettrait la circulation à double sens des idées et des figures. Le livre serait le lieu de ce partage, « attestant d'une scène publique où auteurs et lecteurs se trouvent rapportés à un monde commun »[1]. Ce « monde commun », on le voit, n'est pas superposable à celui que dessine la République des Lettres rêvée par les humanistes, où se côtoient, communiquent et s'apprécient entre eux les seuls philosophes et lettrés (soit une élite pensante que l'on pourrait assimiler à l'instance productrice) mettant leurs talents au service du bien public. Or le partage, en un sens harmonieux, qu'Hélène Merlin-Kajman postule - sans pour autant oblitérer les enjeux de pouvoir qui tendent, mais peut-être aussi égaient, les rapport de l'écrivain et du lecteur[2] - est à certains égards conforme au projet des auteurs du XVIIe siècle eux-mêmes : Molière en particulier, était convaincu que la communication entre gens sensés (la société des *honnêtes gens*) devait permettre la mise à jour d'une raison commune pour triompher de la déraison asociale. Ce partage se fait ultimement au bénéfice du *public* qui est le véritable détenteur de la souveraineté : si le public confie à l'écrivain « l'usufruit du domaine public des lettres », écrit Hélène Merlin à propos des enjeux de la Querelle du *Cid*, c'est « pour son propre usage, c'est-à-dire pour son plaisir et *sous* son plaisir. *Il lui délègue la responsabilité d'incarner, de représenter, son génie*… »[3].

---

[1] *Id*., p. 152.

[2] « Dans les débats littéraires, la destination de texte est supposée se produire sur la même scène que n'importe quelle autre scène publique, ce qui permet de la comparer à n'importe quel autre cas de destination : un livre atteste d'une scène publique où auteurs et lecteurs se trouvent rapportés à un monde commun. *L'auteur est comparé au roi, et le public au peuple, ou l'auteur au peuple et le public au roi.* Or, ce n'est l'analogie terme à terme qui compte : c'est la forme entière de destination que dessine la comparaison, qui change de nature selon la forme monarchique – monarchie consultative, monarchie absolue, axée sur la loi, etc. – implicitement convoquée pour définir la forme de destination littéraire. Les enjeux concernent par exemple l'instance souveraine sur l'œuvre textuelle : *qui, de l'auteur ou du public, détient la puissance ?* comment s'effectue la communication ? [...] Telles sont certaines des questions soulevées, et longuement modulées, déplacées, par les débats littéraires. » (Hélène Merlin, art. cité, p. 152).

[3] « À la puissance du public sur l'œuvre, *qui est sa propriété par sa plus lointaine origine comme par sa fin*, écrit Hélène Merlin dans son analyse de la Querelle du *Cid*, fait écho la puissance souveraine du poète, *communiquée par le public* ». Or, si le public confie à l'écrivain « l'usufruit

Représenter le génie du public : si tel était le projet de Corneille, de Molière, tel n'est pas celui de Rousseau. Ainsi dans cette étude, nous continuerons à différencier nettement instances productrices et réceptrices, auteurs et lecteurs (en réservant le terme de *public* aux derniers), dans la mesure où nous considérons que ces deux instances entrent en conflit au XVIIIe siècle, au moins dans l'esprit des auteurs. Les artistes ne *se reconnaissent* plus tous dans un public « réel » auquel ils refusent la *souveraineté* ; ils ne le *représenteront* donc pas.

Ainsi, ce n'est pas la réception des textes ni proprement l'« horizon d'attente »[1] du public qui nous intéresseront ici, mais leur appréhension, leur anticipation par les auteurs. Nous n'accorderons donc que peu de place aux travaux de l'école de Constance, ceux de Wolfgang Iser[2] ou de Hans Robert Jauss, et nous n'ajouterons rien aux travaux de Claude Labrosse, Roger Chartier ou Robert Darnton sur les pratiques de la lecture au XVIIIe siècle[3]. Nous retiendrons en revanche leur manière de « réintroduire la diachronie », suivant la proposition de Didier Masseau, qui suggérait de lier la question de l'appréhension du lecteur, et de l'orchestration des effets de lecture dans le texte, à un imaginaire lié aux préoccupations politiques, pédagogiques, idéologiques d'une époque[4]. Ce faisant, le critique proposait de recourir à une méthode composite, susceptible de prendre en compte ces différents paramètres :

---

du domaine public des lettres », c'est « pour son propre usage, c'est-à-dire pour son plaisir et *sous* son plaisir. *Il lui délègue la responsabilité d'incarner, de représenter, son génie…* » (*Public et littérature au XVIIe siècle*, Paris, Belles Lettres, 1994, p. 189 ; je souligne).

[1] On se souvient que pour H. R. Jauss, toute œuvre se détermine en fonctions d'un ensemble de références qui lui préexistent (le système des genres, des thèmes, des formes littéraires), lequel constitue l'« horizon d'attente » de ses lecteurs (voir Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978).

[2] Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, tr. fr. Paris, Gallimard, 1978.

[3] Roger Chartier « Du livre au lire », in *Pratiques de la lecture*, dir. R. Chartier, Paris, Rivages, 1985 ; Payot, 1993, p. 79-113, et Robert Darnton, « La lecture rousseauiste et un lecteur ordinaire au XVIIIe siècle », in *Pratiques de la lecture*, p. 126-155.

[4] Didier Masseau, « Quelques points théoriques sur le roman au XVIIIe siècle : formes narratives et pratiques de lecture », dans Jan Herman et Paul Pelckmans (édit.), *L'Épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime.* Louvain-Paris, Peeters, 1995, p. 164-173 ; voir p. 171 pour l'expression citée.

> Il n'est donc plus question de recourir comme autrefois à une méthode critique systématique et univoque, aspirant à épuiser l'objet d'étude. Il me semble qu'on peut désormais revendiquer, sans honte ni mauvaise conscience, un bricolage méthodologique. Ce qui ne doit pas être la porte ouverte à l'à peu près, ni à l'impressionnisme critique. *L'idée de bricolage signifie qu'on ne peut aborder le problème [de la lecture] sans démultiplier les angles d'attaque*. [...] En prenant cette voie, on pourrait alors établir de multiples passerelles avec les inquiétudes politiques (peur d'un pouvoir de l'ombre dont on évalue mal les motifs), les hantises pédagogiques (comment persuader sans contraindre ?), et surtout les risques de déviance intellectuelle (accès à un savoir qui n'a plus de finalité sociale).[1]

C'est à ce type de « bricolage » conçu, non comme une solution de facilité, mais comme l'outil le plus adapté à une appréhension *concrète*[2] du problème qui nous occupe (et qui ne recouvre pas exactement celui des pratiques de la lecture qui intéresse ici Didier Masseau). Nous tendrons en effet à prendre en compte, autant que possible les différents paramètres (esthétiques et sociaux) qui peuvent nous permettre de comprendre la position nouvelle des auteurs, et de Rousseau, face au public. Mais ce cadre posé, notre intérêt portera plus spécifiquement sur la pensée et l'imaginaire du *plaire* (plaisir et séduction) de cet auteur. Car sa réflexion sur les fins de l'écriture et la fonction du plaisir ne se laisse pas réduire à un ensemble de déterminations historiques. Notre étude tiendra donc à la fois de la monographie et de l'étude thématique.

Dans une première partie, nous prendrons la mesure de l'héritage « classique » du *plaire* sous ses aspects rhétoriques, poétiques et sociaux. La mise en valeur de sa force contraignante nous permettra d'éclairer la réaction de rejet qui s'esquisse au XVIIIe siècle.

Dans une seconde partie, nous nous intéresserons à la dénonciation, par Rousseau et par d'autres, de cette règle du plaire. Nous verrons les raisons sur lesquelles ils fondent ce refus, et la manière dont il s'exprime.

Dans une troisième partie plus spécifiquement consacrée à Rousseau, nous envisagerons la façon dont celui-ci, confronté aux limites théoriques et pratiques de son refus de plaire, réajuste sa position à l'occasion de ce qui revêt toutes les formes d'une palinodie. Nous nous intéresserons à la portée

---

[1] Didier Masseau, art. cité, p. 171-173 ; je souligne.

[2] Comment ne pas songer à l'éloge du *bricolage* que fait Lévi-Strauss comme « science du concret ».

esthétique de cette réhabilitation de la séduction, dans *La Nouvelle Héloïse* notamment.

Dans une quatrième partie, nous nous demanderons si la poétique de l'*utile dulci* qui devait, dans ce roman, offrir une réponse de synthèse théoriquement satisfaisante au double impératif de véridicité et d'efficacité persuasive qui s'impose à Rousseau (et qui prend chez lui la forme d'un *double bind*) lui permet véritablement de dépasser cette aporie constitutive.

PREMIÈRE PARTIE

LE DEVOIR-PLAIRE : FONCTION RHÉTORIQUE ET RÈGLE SOCIALE

PREAMBULE : « PLAIRE », LES INCERTITUDES D'UN TERME

Le verbe *plaire*, issu du latin *placere*[1] par réfection de l'ancien infinitif *plaisir,* recouvre les deux acceptions, active et passive de son étymon : il signifie, suivant les cas, exercer un charme, une séduction ou causer du plaisir, et peut ainsi s'appliquer à des être animés ou a des objets. (Une étoffe *plaît*, mais également un bel esprit ou un homme de bien). La nature de l'effet produit par l'objet de plaisir (sujet grammatical, actif ou passif, du verbe *plaire*) n'est pas déterminée par le verbe. On *plaît*, selon le *Dictionnaire de Furetière*, quand on a « des qualités agréables et qui donnent de la joie aux sens ou à l'esprit ». Il s'agit, au premier chef, de qualités esthétiques (*musique*, *beaux tableaux*, *beaux paysages*), dont la séduction est universelle (« la beauté a des agréments, des charmes qui plaisent à tout le monde »), tandis que les qualités intellectuelles (« la vérité et la science ») doivent réjouir une élite (les « esprits bien faits »). Dans ce cas, aux vertus de l'objet doivent correspondre celles du destinataire ou de l'observateur susceptible d'en jouir. Les dictionnaires classiques n'établissent pas cependant de hiérarchie entre les divers types de plaisirs. Le *Dictionnaire de l'Académie*, reprenant les exemples de Furetière, assimile dans ses éditions successives plaisirs érotique, esthétique et de divertissement, tout en soulignant le caractère souvent indéfinissable, *magique*, de l'opération de plaisir :

> Elle *n'est pas extrêmement belle, mais* elle plaît fort, elle plaît à tout le monde. Elle *n'a qu'à se montrer* pour plaire. Elle plaira plus qu'une plus belle. Elle *a le don de* plaire. Cet homme-là me plaît extrêmement. La chasse, la musique lui plaît plus que toute autre

[1] Comme le signale Marie-Dominique Popelard, le *Dictionnaire historique de la langue française* hésite sur l'origine du mot plaire entre *placere* avec un e long (qui dénote le contentement) et *placare* (qui signifie l'apaisement et la placidité). La forme impersonnelle « *placet* » n'élucide rien. « L'obscure étymologie convainc de s'appuyer plutôt sur les emplois et usages du plaire, conclut-elle. Que l'histoire du signifiant cède le pas à ses usages conduit alors presque naturellement, pour étudier l'art de plaire, à adopter au moins une posture pragmatique » (Marie-Dominique Popelard, « L'art de plaire et le goût de vivre », *L'Art de plaire : esthétique, plaisir, représentation*, dir. Patrick Chézaud ; Lawrence Gascquet, Ronald Shusterman, Paris, Monfort, 2006, p. 51).

> chose. Ce tableau-là me plaît plus que l'autre. Ce qui lui a plu une fois, lui plaît toujours. Cela ne me plaît pas. Le vert plaît aux yeux.

Ces exemples, comme d'ailleurs ceux du *Dictionnaire de Trévoux*, témoignent du mystère attaché au plaire de sympathie ou de séduction, qui ne paraît pas inféodé au jugement esthétique ni soumis à une logique discursive (pourquoi le vert plaît-il aux yeux ?). Rattaché au merveilleux du *don* ou de l'apparition (« elle n'a qu'à se montrer ») le *plaire* semble résister à la définition en se dérobant au rapport causal. Les jésuites de Trévoux présentent les arcanes du pouvoir de plaire comme autant de *secrets* impossibles à lever : « Il sert peu d'avoir du mérite sans le *secret* de plaire [...]. Il semble, par un *caprice* de la Nature, que les beauté achevées, qui ont de quoi se faire admirer, aient rarement le *secret* de plaire (Saint Évremond) ». La notion de « je-ne-sais-quoi » résume l'indéfinition d'un pouvoir ultimement impossible à motiver[1]. On est loin, dans cette association de la séduction aux mouvements imprévisibles, aux *caprices*, du cœur (assez généralement entérinée au XVIIIe siècle), du sens plus couramment admis de *volonté*, donné à « plaire » et « plaisir » aux XVIe et XVIIe siècle :

> Plaisir se prend aussi quelquefois pour *Volonté*, *consentement*. Ainsi on dit : *Si c'est votre plaisir, j'irai là*, pour dire : *Si c'est votre volonté, si vous le trouvez bon*. *Ce n'est pas mon plaisir que cela soit*. On dit aussi : *Arrêter, régler, terminer une affaire sous le bon plaisir de quelqu'un*, pour dire : *la régler en telle sorte qu'il n'y ait rien pourtant de fait s'il n'y consent*.

La volonté s'exprimant comme *plaisir*, dans la mesure où elle émane d'une autorité telle que Dieu, le Roi ou leurs représentants, n'est *a priori* pas réductible à un arbitraire capricieux. Mais elle n'a pas non plus à se justifier, ni à donner de raison : « Le Roi dit dans le dispositif de tous les édits : *Voulons et nous plaît*. [...] Un supérieur répond à celui qui lui demande raison : *C'est qu'il me plaît d'en user ainsi* »[2]. Le (bon) plaisir ordonne (« Plaire signifie aussi

---

[1] Sur cette notion, voir Annie Becq, « Le "je ne sais quoi" et la grâce », in *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814* (1984), Paris, Albin Michel, 1994, p. 97-114 ; voir aussi l'étude plus ancienne de Pierre-Henri Simon, « Le "je ne sais quoi" devant la raison classique », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 11, 1959, p. 109-117.

[2] *Id*., « Plaire ».

commander ou vouloir quelque chose »[1] signalent Furetière, Richelet et le *Dictionnaire de l'Académie*[2]) ; il se refuse à la motivation.

Plaire implique donc la mise en place d'un lien, qui peut ou non prendre la forme d'un rapport de force, entre un sujet et un objet de « plaisir ». Dans sa double acception passive-active, il suggère une interaction entre deux formes d'efficace : pouvoir de celui qui détient l'agrément ; pouvoir de celui qui juge, et dont l'appréciation (ou le bon plaisir) fait loi. Ainsi le double emploi actif et passif du verbe « plaire » (*donner* du plaisir ; *s'acquérir* de l'estime, susciter le désir…) laisse indécise la teneur et l'orientation du don. Une œuvre *plaît* ; son auteur *plaît*, par elle. Souvent employé absolument, dans des locutions ou des syntagmes comme « plaire et instruire », « art de plaire »… le verbe désigne simultanément le plaisir et sa reconnaissance, selon une logique des effets qui peut se lire également comme une logique de rétribution (don / contredon). Le plaisir offert et reçu est ainsi pensé (par la langue) comme le lieu d'un *partage* - politique, commercial, amoureux, érotique, ou ludique - où le *plaire* désigne moins une action qu'une interaction - ou une rétroaction bénéfique. C'est ainsi en particulier que le définit Paradis de Moncrif, dans ses *Essais sur la nécessité et les moyens de plaire* (1738) :

> J'entends par le mot de plaire, une impression agréable que nous faisons sur l'esprit des autres hommes, qui les dispose ou même les détermine à nous aimer.[3]

Au destinataire la jouissance, au destinateur la faveur ; il devient destinataire à son tour. Le regard approbateur ou séduit lui procure un surcroît d'existence. Inversement le re-gardant, qui constitue l'autre en objet, acquiert une forme d'autorité. C'est en ces termes de donation et d'autorisation réciproque, mais également de pouvoir et de domination, que le XVIIe siècle et

---

[1] *Dictionnaire de Furetière*, 1684, « Plaire ».

[2] « Plaire signifie aussi, *Vouloir, avoir pour agréable, trouver bon* ; et en ce sens il ne s'emploie guère qu'impersonnellement. *Il a plu à Dieu de l'affliger. Il faut demander à Dieu qu'il lui plaise de... qu'il lui plaise que.... Il n'en sera que ce qu'il vous plaira. Je ferai ce qu'il vous plaira. Vous plaît-il d'être de la partie ? Que vous plaît-il que je fasse ? Il ne me plaît pas que vous alliez là. Vous plaît-il de vous arrêter ? S'il vous plaît de vous en informer. Pour répondre à ce qu'il vous a plu de m'écrire, je vous dirai que...* [...] Le Roi dit dans le dispositif de tous ses Édits, *Voulons & nous plaît* » (4e éd. 1762).

[3] Paradis de Moncrif, *Essais sur la nécessité et les moyens de plaire*, Paris, Prault fils, 1738, éd. de G. Haroche–Bouzinac, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1998, p. 27.

le premier XVIIIe siècle envisagent le *plaire*, son *art* et son *commerce*. Mais c'est également comme une fonction rhétorique, celle qui accompagne traditionnellement l'*instruire* et le *toucher*, que le mot prend place dans les écrits esthétiques de cette période.

CHAPITRE I

LA CITADELLE DU *PLAIRE* : FONCTION RHÉTORIQUE ET DEVOIR DE SOCIÉTÉ

Quelle importance, le XVIIIe siècle accorde-t-il à l'art de plaire ? Il faut, pour le savoir, envisager l'héritage à la fois rhétorique et sociétal qu'il recueille.

1. *PLAIRE* : DISCREDIT RHETORIQUE, TRIOMPHE POETIQUE

L'importance du *plaire* dans la littérature du XVIIIe siècle s'explique premièrement par son ancrage dans la rhétorique et la philosophie antique. On sait combien est encore prégnant le modèle rhétorique au moment où Rousseau écrit. La rhétorique, comme l'a montré Jean-Paul Sermain[1], est moins conçue alors comme une discipline restreinte que comme cette pratique du discours qui fonde, tous registres et tous genres confondus, le bien *dire* (par opposition au bien *parler*[2]), c'est-à-dire le discours envisagé premièrement dans ses *effets* : « Si d'un côté la réflexion rhétorique [d'avant 1750] se déleste de tout le dispositif oratoire, elle tend par ailleurs à s'élargir pour devenir une théorie générale du discours. *Elle est alors présentée comme un art de plaire « qui est d'usage partout »* (B. Lamy), et peut « nous conduire dans les discours ordinaires de la vie » (Gibert). [...] Dans cette optique la rhétorique pourrait prétendre au même degré de généralité que la grammaire et la logique. [...] elle voit dans le discours un acte concret par lequel celui que nous nommons le locuteur, *et qui est alors appelé l'orateur, même quand il s'agit de littérature*, cherche, dans une situation

[1] Voir Jean-Paul Sermain, *Rhétorique et roman au XVIIIe siècle, L'exemple de Prévost et de Marivaux (1728-1742)*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1985, p. 11-12. Voir aussi, du même auteur, « La rhétorique dans l'histoire culturelle, la pensée et les textes littéraires du XVIIIe siècle », in *The Eighteenth century now : boundaries and perspectives* (*to celebrate the fiftieth birthday of SVEC*), éd. Jonathan Mallinson, Oxford, The Voltaire Foundation 2005, 10, p. 271-291.

[2] L'abbé Batteux ou B. Lamy distinguent ainsi la grammaire qui apprend à *parler* de la rhétorique qui enseigne à *dire*.

déterminée, à produire un effet spécifique. Le point de départ de la rhétorique est donc la fin du discours »[1]. Or, c'est précisément l'une des fins du discours que de plaire. La rhétorique est l'art de la parole efficace et belle, du dire *apte et ornate*, capable d'influencer, de persuader, de susciter l'adhésion d'un l'auditeur mis en position de juge[2]. Elle trouve sa puissance dans ce double instrument de séduction que sont l'*aptum* et le *decorum* d'une part, soit l'adaptation à la psychologie et à l'état du destinataire, la beauté du style (*ornatus*) d'autre part. *Plaire* constitue, de concert avec *instruire* (ou *prouver*) et *toucher*, l'une des trois fonctions de l'éloquence.

1.1. *Plaire* dans le système de la rhétorique : une fonction subsidiaire

La rhétorique latine envisage la fonction du *plaire* dans sa double destination de *plaisir procuré* à l'auditeur (*delectatio*) et de *faveur acquise* par l'orateur (effet de *captatio benevolentiae*), en désignant par deux termes de sens distinct (*delectare* et *conciliare*) l'une des trois fonctions qu'elle assigne à l'orateur depuis la *Rhétorique à Hérennius*[3] : enseigner (*docere*), plaire (*delectare*) ou concilier (*conciliare*), et émouvoir, ébranler (*movere*). Cicéron fait de cette triple visée le propre de l'éloquence, en particulier de l'éloquence judiciaire et délibérative (l'éloquence démonstrative étant un « genre d'apparat » qui tendrait au seul but de plaire), par opposition à d'autre disciplines « littéraires » comme la philosophie, la sophistique et la poésie. La philosophie, occupée de sa matière et tenue par la gravité de ses sujets, ne sait ni ne veut séduire. Vierge pudique, elle croirait se déshonorer en voulant plaire, et refuse ce qui fait le

[1] Jean-Paul Sermain, *Rhétorique et roman au XVIIIe siècle*, p. 11 ; je souligne la première formule. Les citations sont tirées de B. Lamy, *Entretiens sur les sciences* (1684), éd. F. Girbal et P. Clair, Paris, 1966, p. 134 et B. Gibert, *La Rhétorique ou les règles de l'éloquence*, Paris, 1730, p. 19.
[2] Voir Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence, Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique,* Genève, Droz, 1984 ; Aaron Kibedi Varga, *Rhétorique et littérature*, Didier, 1970, p. 305 ; Gisèle Mathieu Castellani, *La Rhétorique des passions*, Paris, PUF, 2000.
[3] Le système des trois fonctions est exposé pour la première fois dans la *Rhétorique à Hérennius* (-83), avant d'être repris par Cicéron puis Quintilien.

charme et la force du discours[1]. Tel n'est pas le cas de l'éloquence, qui tout en servant la gloire de celui qui l'exerce, offre à l'auditoire un incomparable plaisir de délectation : « *tanta oblectatio est in ipsa facultate dicendi,* s'exclame Antoine dans le *De Oratore*, *ut nihil hominum aut auribus aut mentibus iucundius percipi possit* » : « l'éloquence offre à l'auditeur tant de charmes que rien ne peut procurer à l'oreille ou l'esprit plus d'agrément »[2]. Ce plaisir éminent reste cependant facultatif chez Cicéron. Les termes choisis par Antoine pour le désigner (*oblectatio* : « divertissement », « récréation » ; *jucundus* : « plaisant », « agréable »), connotent tous deux la gratuité et la légèreté d'un plaisir de divertissement. Le discours offre lui-même à l'esprit attentif sa récréation, à l'écoute sa récompense, mais elle en constitue l'ornement facultatif et non la fin dernière. Comme le signale ailleurs Cicéron : « *Docere debitum est, delectare honorarium, permovere necessarium* » (« Instruire est un devoir, charmer [procurer du plaisir] vient par surcroît, émouvoir est nécessaire »)[3]. L'adjectif *honorarius* - ici traduit par : *par surcroît* -, désigne ce qu'on accorde à quelqu'un à titre gracieux pour l'honorer. L'orateur a tout loisir de charmer son auditoire s'il le peut, mais il est nécessaire qu'il le trouble. C'est en quoi Cicéron le distingue à la fois du philosophe, qui instruit sans séduire, du poète et du sophiste qui, ne cherchant qu'à plaire, se dispensent, l'un d'instruire, l'autre de toucher. Plaire est une fonction utile mais non suffisante du discours, sa plus noble destination étant, pour Cicéron comme plus tard pour Quintilien, d'émouvoir, d'ébranler l'auditoire.

---

[1] « Le but [des philosophes] [...] est d'instruire et non de surprendre ; ce qui leur a quelquefois attiré *le reproche, quand ils cherchent à plaire, de faire plus qu'ils ne doivent*. Il n'est donc pas difficile de distinguer de ce genre cette sorte d'éloquence dont il s'agit ici. La manière de parler des philosophes est tranquille ; elle semble inspirée par la solitude ; elle ne connaît ni les pensées, ni les expressions *qui charment le peuple* ; elle s'affranchit de la servitude des nombres ; elle ne veut ni soulever, ni étonner, ni séduire : c'est, en quelque sorte, *une vierge chaste, pudique et d'une inaltérable pureté*. C'est un entretien plutôt qu'un discours. Quoique tout langage soit un discours, c'est toutefois au langage seul de l'orateur que s'applique ce mot. » (*Orator*, XIX, trad. A. Agnant revue par J. P. Charpentier, 1898).

[2] Cicéron, *De Oratore,* liv. II, VIII, 33, trad. Edmond Courbaud, Paris, Belles Lettres, 1966, p. 20.

[3] Cicéron, *De optimo genere oratorum*, I, 3, trad. Albert Yon, in *L'orateur*, *Du Meilleur genre d'orateurs*, Paris, Belles Lettres, 1964, p. 110.

> L'homme éloquent [...] sera celui qui, devant les juges, et en tout discours public, saura prouver, plaire, émouvoir. *Il est nécessaire de prouver, doux de plaire : émouvoir, c'est vaincre*. C'est de ce dernier moyen que dépend le succès. De ces diverses fonctions viennent les divers genres de style. Le simple est destiné à prouver ; *le tempéré, à plaire* ; le véhément, à émouvoir : c'est en ce dernier surtout que consiste la force de l'art oratoire.[1]

Entre les deux fonctions qui dépendent non de la matière mais de la manière du discours et de l'orateur, plaire et émouvoir, Cicéron accorde la palme à la deuxième, comme insurpassable moyen de persuasion. Ni le plaisir ni la faveur de l'auditoire ne sont le gage de son suffrage, mais l'émotion, le trouble et la passion, fût-elle haine ou colère, lorsqu'ils s'emparent de lui, emportent ses résistances et le gagnent à la cause de l'orateur. Cicéron suppose une gradation du plaisir à la passion et des styles qui leur sont associés, respectivement le style tempéré ou *médiocre* et le style véhément, ou sublime :

> Il y a un genre qui tient le milieu entre le sublime et le simple ; ce genre mixte n'a cependant ni la finesse du dernier, ni la force du premier [...]. Doux et coulant, il ne se distingue que par la facilité et par un caractère toujours égal. Ses ornements, comme ceux d'une couronne, ont peu de relief, et les pensées comme les expressions n'y brillent que d'un éclat modeste.[2]

Le style tempéré, « mixte », entre la froide raison et la démesure du *pathos*, doit son agrément, et, pourrait-on dire, son confort, à son égalité sans surprise : l'esprit de l'auditeur, caressé et bercé de son charme, ne sortira peut-être pas de sa léthargie douce. Le discours, aura plu mais sera sans doute vite oublié. Ainsi l'effet du *placere* n'approche pas de celui de la troisième fonction. Il manque à ce genre tout à la fois l'énergie et la noblesse du style véhément :

> Le second genre de style n'a pas l'élévation du sublime [...]. Son caractère n'est pas l'énergie, mais la douceur. [...] Il admet toute sorte d'ornements, et *ce qui le distingue enfin, c'est l'art de plaire*. Les Grecs en ce genre ont eu plusieurs modèles ; Demetrius de Phalère est, selon moi, le premier. Il s'exprime avec calme et douceur, et son style est parsemé de métaphores et de métonymies, comme le ciel d'étoiles. [...] Le [...] genre tempéré, *admet toutes les figures de mots, et plusieurs figures de pensées* ; c'est le genre des discussions étendues et savantes, des lieux communs qui n'ont pas besoin de véhémence. En un mot, telle est à peu près *l'éloquence de l'élève des philosophes* ; ce genre a son mérite, mais gardons-nous de le comparer au sublime. *Ce style brillant, fleuri, figuré, poli, ce style où s'enchaînent toutes les grâces de l'expression, toutes celles de la pensée, a passé*

[1] Cicéron, *Orator*, XXI.
[2] *Id.*, VI.

> *de l'école des sophistes au barreau* ; mais, dédaigné du genre simple, repoussé par le sublime, c'est au genre moyen dont je parle qu'il se rapporte naturellement.[1]

Dans ces passages si proches dans les termes de ce qu'on trouvera au XVIIIe siècle sous la plume des détracteurs du petit goût et du style rococo, Cicéron décrit le style tempéré comme un style orné, ayant volontiers recours aux figures de mot ou de pensée. C'est un style *urbain*, poli, qui ne déroge pas aux règles d'harmonie et de bienséance établies par la société cultivée. Il hérite à la fois de la manière des philosophes (pouvant se prêter à des dissertations impersonnelles et dépassionnées) et de celle des sophistes (par la recherche du brillant et de l'agrément du langage). Froid et orné, faible et fleuri, tel est, selon Cicéron le style caractéristique de « l'art de plaire ». C'est aussi dans ce sens de connotation ambivalente qu'il faut comprendre l'épithète *médiocre* qui le qualifie.

Par ailleurs, Cicéron associe à chacune des trois fonctions du discours un genre, réservant au *plaire* le recours au genre *éthique*, tandis que le *pathétique* serait propre à l'art de toucher. Il définit le premier comme « l'art de peindre les caractères, les mœurs, les habitudes de la vie sociale », et l'autre comme « l'art d'émouvoir, d'entraîner les esprits », où il voit « le triomphe de l'éloquence » [2]. « Le premier genre est doux, agréable, insinuant, propre à nous concilier la bienveillance ; le second ardent, impétueux, enlève la victoire, et, quand il s'abandonne à sa violence, ne trouve rien qui lui résiste »[3]. Le genre *éthique* est un genre *conciliant* : pour inspirer confiance, l'orateur se conforme aux attentes implicites des auditeurs, aux maximes de la bienséance, au *quod decet* du style et de la pensée commune, à la *doxa.* C'est, en un sens, un genre *soumis*. Le genre *pathétique* en revanche force l'auditeur et, sans lui laisser le loisir de l'examen des raisons, emporte son adhésion – malgré lui. Il procure à l'orateur « le crédit,

---

[1] *Id.*, XXVII.

[2] « Il y a encore deux moyens qui, bien employés par l'orateur, font la beauté de l'éloquence : l'un, que les Grecs appellent *êthikon*, est l'art de peindre les caractères, les moeurs, les habitudes de la vie sociale ; l'autre, qu'ils nomment *pathêtikon*, est l'art d'émouvoir, d'entraîner les esprits, et c'est là le triomphe de l'éloquence. » (*Orator*, XXXVII).

[3] *Ibidem*.

la gloire, la force ». C'est un genre conquérant[1]. Or le véritable but de l'éloquence, on le sait, est au-delà du plaisir offert : il est dans la maîtrise acquise sur les esprits[2]. Telle est encore la pensée de Quintilien qui réaffirme, à la suite de Cicéron, la suprématie du *movere* et du style qui lui associé, sur les autres fonctions. La rhétorique telle que la conçoivent les orateurs latins sollicite donc moins une séduction ornementale, à faible effet, que le ressort plus puissant des passions[3]. Cette idée servira encore largement, au XVIIIe siècle, à la critique du plaire, non seulement chez Rousseau, mais plus largement chez les détracteurs de l'esthétique rococo et du style mignard.

1.2. *Plaire* dans les arts de dire aux XVIIe et XVIIIe siècles : rhétorique « fleurie » et style « médiocre »

La hiérarchie des fonctions instituée par les orateurs latins fait encore peser un certain discrédit sur la fonction *éthique* dans les arts de dire aux siècles « classiques ». Le XVIIIe siècle hérite du système de la rhétorique antique, et particulièrement des préceptes de Cicéron et de Quintilien, dont les écrits, traduits et réédités en version complète ou abrégée (en particulier de

[1] *Orator*, XXVIII. « Le troisième est ce genre sublime, riche, abondant, majestueux, magnifique, dont la force est invincible. C'est, en effet, ce genre dont la magnificence et la richesse ont commandé l'admiration des peuples, et ont valu, dans le gouvernement, tant de pouvoir à l'éloquence : je parle de cette éloquence entraînante, de cette éloquence retentissante, qu'on subit, qu'on admire, qu'on ne croit pouvoir atteindre. C'est elle qui soumet les esprits, qui les fait mouvoir à son gré. Parfois elle brise tous les obstacles, parfois elle s'insinue dans les coeurs, elle y jette des opinions nouvelles, elle en arrache les mieux affermies ».

[2] Il s'agit avant tout, pour l'orateur de « manier les esprits des hommes et de s'emparer de leur volonté » (« *ad pertractandos animos hominum et ad excipiendas eorum voluptates* ». Les deux verbes utilisés dénotent une forme de violence exercée sur les esprits) (Cicéron, *De Oratore* II, VIII, 32, ouvr. cité, p. 20).

[3] Cicéron préconise cependant une certaine régulation du pathétique par le mélange des genres « inférieurs », le simple et le tempéré : « [...] si l'orateur que nous plaçons à la tête des autres, cet orateur majestueux et véhément, [...] ne sait pas tempérer son style par le mélange des deux autres genres, il s'attirera le mépris. L'orateur du genre simple, par la finesse et la justesse de ses expressions, annonce du goût ; celui du genre tempéré est agréable ; celui du genre sublime, s'il ne change pas de ton, ne paraît pas même raisonnable. Celui qui ne peut rien dire avec calme, avec douceur ; qui ne sait pas distribuer, définir, varier son style, plaisanter dans des causes qui demandent à être ainsi traitées en tout ou en partie ; et qui, sans avoir préparé les esprits, s'enflamme tout d'abord, celui-là est un fou parmi des gens sensés, un homme ivre parmi des gens à jeun » (*ibidem*).

L'Institution oratoire de Quintilien) fleurissent profusément sur les étals de libraires dans le premier quart du siècle[1]. C'est ainsi que le jeune Rousseau, précepteur chez M. de Mably, préconise pour son élève la lecture et l'apprentissage par cœur du Quintilien abrégé de Rollin, ouvrage classique, s'il en est, en son temps[2]. La caractérisation par genres et par ton, pour la première fois mise en évidence dans une rhétorique en français par Bernard Lamy, au XVIIe siècle[3], dans un ouvrage également recommandé par Rousseau[4], retient l'attention des gens de goût, pour lesquels la justesse et l'adéquation du style au discours est une condition de l'élégance et du bien *dire*. Reprise par Gamaches, la distinction des genres est développée par Rollin, dans son *Traité des études* (1726-1731), qui caractérise à son tour de façon circonstanciée chacun des trois styles, et les compare entre eux. Ce traité est, avec l'abrégé de Quintilien et la *Manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit* du Père Bouhours (1687), l'un des rares que Rousseau jugea nécessaire à la formation rhétorique de son élève, M. de Sainte-Marie[5]. Nourri de la doctrine de Cicéron et Quintilien, Rollin y subordonne la fonction *plaisir* aux deux autres, soulignant, à l'encontre des poétiques et des pratiques littéraires de ce premier XVIIIe siècle, que le principal but de l'orateur est de convaincre et de toucher. Encore la deuxième fonction trouve-t-elle une nécessité nouvelle, l'orateur ne pouvant parvenir à ces deux fins qu'en trouvant le moyen de plaire : « Il veut aller à l'esprit et au cœur ; mais il ne le peut faire qu'en passant par l'imagination, à laquelle par conséquent il faut parler son langage, qui est celui des figures et des images [...]. C'est ce qui fait dire à Quintilien que le plaisir aide à la persuasion, et que l'auditeur est tout

---

[1] Voir à ce propos, Raymond Naves, *Le goût de Voltaire*, Paris, Garnier, 1938, Slatkine reprints, Genève, 1967, p. 77 et suiv.

[2] *Mémoire présenté à M. de Mably sur l'éducation de M. son fils*, *OC* IV, p. 29.

[3] Voir Raymond Naves, ouvr. cité, p. 77. Sur les traités de rhétorique de la fin du XVIIe siècle et de la première moitié du XVIIIe siècle, voir aussi J.-P. Sermain, *Rhétorique et roman*, p. 9-14.

[4] *L'Art de parler* de l'oratorien Bernard Lamy parut pour la première fois en 1675. « La rhétorique, la logique et la philosophie scholastique sont à mon sens toutes choses très superflues pour [M. de Sainte Marie], écrit Rousseau dans son *Mémoire* : seulement quand il en sera temps je lui ferai lire la *Logique* de Port Royal et l'*Art de parler* du P. Lami. Mais sans l'amuser [...] au long détail des tropes et des figures [...] il suffit de l'exercer à la précision et à la pureté dans le style et à la méthode dans ses raisonnements… » (*Mémoire présenté à M. de Mably…*, p. 29).

[5] *Ibidem*.

disposé à croire vrai ce qu'il a trouvé agréable »[1]. La fonction *plaire* fondée sur le recours à *l'imagination*, sert essentiellement à appuyer les preuves logiques et les arguments pathétiques mis en œuvre par l'orateur. Ainsi le style « orné et fleuri » qui lui correspond, centré sur la beauté et l'éclat du discours, est relativement déprécié par le professeur d'éloquence, qui, suivant Quintilien[2], considère que la vraie beauté n'est pas dissociable de l'utile :

> [...] je ne puis m'empêcher de remarquer que cette éloquence fleurie et brillante qui, pour ainsi dire, pétille partout d'esprit, qui prodigue sans mesure les grâces et les beautés, dont on fait pour l'ordinaire tant de cas, à laquelle *on donne assez souvent la préférence sur toutes les autres*, *qui paraît si fort du goût de notre siècle*, et qui était presque inconnue aux bons écrivains de l'antiquité, est pourtant d'un très *médiocre* usage, et renfermée dans des bornes très étroites. [...] Je laisse au lecteur le soin de parcourir les endroits et les occasions où elle peut être raisonnablement admise, et de *juger si elle mérite tous nos soins et toute notre estime*.[3]

En rhétoricien, Rollin s'inscrit en faux contre la prééminence du genre plaisant affirmée par les pratiques littéraires et conversationnelles de son siècle, pour circonscrire l'usage du style « fleuri » dans les limites étroites d'un recours occasionnel, le refusant à l'éloquence judiciaire, à l'historiographie, au genre moral, polémique, savant, apologétique… L'adjectif *médiocre*, appliqué en latin au style intermédiaire sans connotation directement négative, se voit en quelque sorte re-sémantisé sous sa plume dans son sens moderne, dépréciatif. Et Rollin de refuser au genre moyen l'*estime* même qu'il s'était acquis au cours du XVIIe siècle, comme on aura l'occasion de le souligner.

Cette dépréciation de la deuxième fonction et du style qui lui correspond, sous la plume d'un maître d'éloquence dont les écrits font autorité en son temps[4], met en évidence l'écart qui sépare la place, mineure, assignée au *plaire* dans le système de la rhétorique et celle, prééminente, qu'elle occupe dans la poétique des auteurs à partir de la seconde moitié du XVIIe siècle et dans la

---

[1] Charles Rollin, *Traité des études*, nouv. éd. rev. par M. Letronne, Paris, F. Didot frères, 1863, t. I, p. 416. Rollin se réfère directement au texte latin, qu'il cite en note : « *Multum ad fidem adjuvat audientis voluptas*. » (*Institution oratoire*, livre 5, chap. 14).

[2] « *Numquam vera species ab utilitate dividitur* », Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 3, cité par Rollin in *Traité des études*, p. 420.

[3] Rollin, *Traité des études*, p. 422.

[4] Raymond Naves se fonde sur les écrits de Rollin qu'il considère représentatifs de l'opinion moyenne des années 1720-1725.

première moitié du siècle suivant. L'éloquence de la chaire notamment combattait la tentation du discours *conciliant*. Ainsi un bénédictin et maître d'éloquence tel que Dom François Lamy dénonce, à la fin du XVIIe siècle, le pouvoir mystificateur d'une rhétorique fondée sur le *plaire*, à laquelle il reproche de confirmer le public dans de séduisantes illusions[1]. Certes, cela n'empêcha pas le développement, dans les années 1680-1710, d'une rhétorique ornementale et mondaine, attentive avant tout aux agréments du langage, à la délicatesse de l'expression et au brillant des formules ; et les rhétoriciens de cette période, Bouhours, Callières, Gamaches se firent en cela l'écho de leur temps dans leur interprétation des auteurs latins[2]. Mais cette « rhétorique de la mondanité », ainsi que Jean-Paul Sermain l'a désignée[3], consistant à chercher jusque dans le *genus sublime*, l'art de la formule et le mot d'esprit, n'a plus grand chose à voir avec l'esprit de la rhétorique « classique ». Voltaire, dans l'article « Éloquence » de son *Dictionnaire philosophique*, reprend, après Rollin, la caractérisation par style, pour donner de chacun une définition simplifiée[4], où le *genre tempéré* est, là encore, connoté négativement :

> [...] tout homme de bon sens voit que l'*éloquence simple* est celle qui a des choses simples à exposer, et que la clarté et l'élégance sont tout ce qui lui convient. [...] Le genre sublime ne peut regarder que de puissants intérêts, traités dans une grande assemblée

---

[1] Voir le chapitre consacré à la rhétorique dans son traité *De la connaissance de soi-même* (Paris, 1694-1698) ; voir aussi sa *Rhétorique de collège trahie par son apologiste* (Paris, 1704). Voir à ce propos J.-P. Sermain, *Rhétorique et roman au XVIIIe siècle*, p. 17.

[2] Dans son *Art de parler* (1675), recommandé par Rousseau comme par Rollin, Bernard Lamy traite spécifiquement de chacun des trois styles, en accordant la préférence au style médiocre : il le juge généralement plus approprié aux sujets traités que le *sublime*, guetté par l'*enflure* et la *pédanterie*, et le *simple* risquant de paraître plat. Le style moyen, en revanche, lui paraît s'accorder le mieux à la délicatesse mesurée, au naturel et à la politesse de l'honnête homme.

[3] J.-P. Sermain, *Rhétorique et roman au XVIIIe siècle*, p. 10.

[4] Voltaire moque le style trop imagé, et à ses yeux, affecté, de Rollin dans sa définition des trois genres : « Cicéron [...] distingue le genre simple, le tempéré et le sublime. Rollin a suivi cette division dans son *Traité des études,* et, ce que Cicéron ne dit pas, il prétend que « le tempéré est une belle rivière ombragée de vertes forêts des deux côtés ; le simple, une table servie proprement, dont tous les mets sont d'un goût excellent, et dont on bannit tout raffinement que le sublime foudroie, et que c'est un fleuve impétueux qui renverse tout ce qui lui résiste. » Sans se mettre à *cette table,* sans suivre *ce foudre, ce fleuve,* et *cette rivière,* tout homme de bon sens voit que l'*éloquence simple* est celle qui est celle qui a des choses simples à exposer, et que la clarté et l'élégance sont tout ce qui lui convient. *etc.* » (art. « Éloquence », de l'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Nouvelle impression en facsimilé de la première édition de 1751-1780, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1966, t. V, p. 530).

> [...]. Le genre tempéré est celui de ces discours d'appareil, de ces harangues publiques, de ces *compliments étudiés, dans lesquels il faut couvrir de fleurs la futilité de la matière*.[1]

Certes la dégradation du genre médiocre sous la plume de Voltaire est une condamnation indirecte de l'usage qu'en fait son siècle. Mais se trouvent là encore dénoncés, motifs topiques dans les traités de rhétorique, l'insuffisance de l'idée et la frivolité du discours qui se donne pour premier objectif de plaire. La métaphore florale revient constamment pour désigner les grâces passagères et fragiles de ce style, le style « fleuri »[2]. Rousseau à son tour y aura recours pour désigner, dans le *Verger de Madame de Warens*, la faiblesse éphémère des œuvres faites pour *plaire*, qu'il oppose à la force du style pathétique :

> [...] mon goût se refuse à tout frivole écrit
> Dont l'auteur n'a pour but que de plaire à l'esprit
> Il a beau prodiguer la brillante antithèse
> *Semer partout des fleurs*, chercher un tour qui plaise,
> Le cœur plus que l'esprit a chez moi des besoins
> Et s'il n'est *attendri*, rebute tous les soins.[3]

Dans le système de la rhétorique, la fonction *plaire* occupe, encore au XVIIIe siècle, une position ancillaire, se trouvant souvent réduite à servir d'appoint à des fonctions pathétiques et logiques prises comme fins. Elle est aussi fréquemment disqualifiée dans ses réalisations en genre « médiocre », jugées futiles et sans lendemain, frivoles ou affectées. Or cette hiérarchie, en vigueur dans les rhétoriques, ne l'est pas de la même manière dans les poétiques. « Ils s'attachent aux mots plus qu'aux idées »[4], écrivait Cicéron des poètes, insistant sur la valeur premièrement esthétique qu'ils accordent à leurs

---

[1] *Ibidem*.

[2] Rollin compare le style fleuri à un parterre de fleurs aussi éphémères qu'agréables aux regards : « Je dirais volontiers des grâces du style fleuri, par rapport aux beautés d'un style plus solides et plus mâles, ce que Pline remarque des fleurs en les comparant aux arbres. La nature, dit-il, semble avoir voulu se jouer et comme s'égayer dans cette variété de fleurs dont elle orne les champs et les jardins [...]. Mais comme elle ne produit les fleurs que pour le plaisir, aussi ne leur donne-t-elle souvent pour durée que le court espace d'un jour : au lieu que pour les arbres destinés à la nourriture de l'homme et aux usages de la vie, elle leur accorde plusieurs années, et quelquefois des siècles entiers » (ouvr. cité, p. 421).

[3] Rousseau, *Le Verger de Madame de Warens*, *OC* II, p. 1129.

[4] *Orator*, XX, 68, trad. Albert Yon, Paris, Belles Lettres, p. 24.

écrits. De fait, la pensée de « l'aimable Horace »[1] que le jeune Rousseau célèbre quelques vers plus haut dans son poème du *Verger*, ne rencontre pas exactement celle d'un Cicéron ou d'un Quintilien.

1. 3. Poétiques du *plaire*

Si l'orateur subordonne le plaisir de l'auditeur à l'efficace de la persuasion, usant au besoin d'autres moyens pour y parvenir, il n'en va pas de même du poète et du dramaturge : « plaire » et « être utile », tels sont les deux buts traditionnellement mis en balance dans les poétiques. Aristote, dans la sienne, ne cherche pas d'autre raison d'être aux arts d'imitation que le plaisir qu'on y prend, plaisir dont il fait par ailleurs le ressort principal de l'utile rhétorique[2] et, dans le cas du loisir studieux, une forme du souverain bien[3]. On comprend que dans la querelle sur les fins de la poésie qui agita l'Europe de la Renaissance à l'âge « classique », les tenants d'une littérature de plaisir se fussent autorisés de la pensée aristotélicienne pour répondre aux partisans de

---

[1] *Ibidem*.

[2] Attentif avant tout à la portée illocutoire du discours, Aristote invite l'orateur à prendre en considération premièrement l'identité de ses destinataires (*à qui parlé-je ?*), identité qui détermine la fin (*telos*) du discours et fonde, de ce fait, la division de la rhétorique en genres (délibératif, judiciaire et démonstratif). Si *La Rhétorique* traite d'un art « utile », le plaisir de l'auditeur reste donc le ressort essentiel de la persuasion. En particulier dans le genre judiciaire, où les juges ne sont pas personnellement intéressés dans l'issue du procès, le verdict dépend directement de l'attrait du discours : « il faut s'emparer de l'esprit de l'auditeur, car les juges prononcent sur des intérêts qui leur sont étrangers ; *n'ayant en vue que leurs goûts personnels, et prêtant l'oreille aux plaidoyers pour le plaisir qu'ils y trouvent*, ils se livrent aux deux parties en cause, mais ils ne font pas office de juges » (*Rhétorique*, I, 1354 b, trad. C. E. Ruelle, Paris, Poche, 1991, p. 78). Le projet de l'orateur est donc directement soumis au désir de son public, et Aristote tire de la *doxa*, qu'il juge défectueuse, les règles de sa rhétorique : « Comme un traité de rhétorique doit d'un bout à l'autre être rédigé *en vue de l'opinion*, il faut nous préoccuper non pas de ce qui est bien en soi, mais de ce qui est nécessaire ». Telle partie comme l'*actio*, futile en elle-même, est ainsi *nécessaire* en raison de l'« imperfection morale » des spectateurs (*Rhétorique*, III, 5, 1404 a, p. 299).

[3] Aristote, considérant que le plaisir est ce qui influe le plus sur les déterminations de l'homme, lui accorde une place centrale dans sa philosophie (voir son *Éthique à Nicomaque*, VII, 11-13 et en particulier 1152 b). Il en fait, contre Platon, un bien, et même sous certaines formes, le Souverain bien, lorsque celui-ci est exempt de peine comme c'est le cas dans le loisir studieux. C'est dans des activités libérales ne tendant à aucune utilité pratique, telles que la musique, qu'Aristote voit le mode d'existence le plus noble et digne de l'homme, dans la mesure où elles ne tendent à aucune autre fin que la jouissance qu'elles offrent dans leur exercice même (voir *Politique*, VIII, 3).

l'*utile*. « Bien que selon Aristote le seul but de la poésie dramatique soit de plaire aux spectateurs, et que la plupart de ces poèmes leur aient plu… » : tels sont les mots sur lesquels s'ouvre le premier des *Discours sur le poème dramatique* de Pierre Corneille[1], qui renchérit quelques pages plus loin :

> Ainsi ce que j'ai avancé dès l'entrée de ce *Discours*, que *la poésie dramatique a pour but le seul plaisir des spectateurs*, n'est pas pour l'emporter opiniâtrement sur ceux qui pensent ennoblir l'art, en lui donnant pour objet, de profiter aussi bien que de plaire. Cette dispute même serait très inutile, puisqu'il est impossible de plaire selon les règles, qu'il ne s'y rencontre beaucoup d'utilité. Il est vrai qu'Aristote dans tout son traité de *La Poétique* n'a jamais employé ce mot une seule fois ; qu'il attribue l'origine de la poésie au plaisir que nous prenons à voir imiter les actions des hommes ; qu'il préfère la partie du poème qui regarde le sujet à celle qui regarde les mœurs, parce que cette première contient *ce qui agrée le plus*, comme les agnitions et les péripéties ; qu'il fait entrer dans la définition de la tragédie l'agrément du discours dont elle est composée, et qu'il l'estime enfin plus que le poème épique, en ce qu'elle a de plus la décoration extérieure et la musique, qui *délectent puissamment*, et qu'étant plus courte et moins diffuse, le plaisir qu'on y prend est plus parfait : *mais il n'est pas moins vrai qu'Horace nous apprend que nous ne saurions plaire à tout le monde*, si nous n'y mêlons l'utile, et que les gens graves et sérieux, les vieillards, les amateurs de la vertu, s'y ennuieront, s'ils n'y trouvent rien à profiter. *Centuriae seniorum agitant expertia frugis*.[2]

Corneille, au détour d'une longue prétérition, fait d'un Aristote à peine forcé, le promoteur d'une poétique du plaisir pur, contre les partisans d'un art à visée moralisante, élevant de ce fait la *delectatio* bien au-dessus de ce statut ancillaire que lui donnait la rhétorique. Horace, prétendument convoqué par le dramaturge pour faire contrepoids à Aristote, ne devait en réalité que fortifier la cause poéticienne.

Horace et les dessous de *l'utile dulci*

> Ô vous tendre Racine ! ô vous aimable Horace ![3]

Horace est l'une des grandes autorités de la culture lettrée au XVIIIe siècle. Arbitre des élégances, véritable maître du bon goût, en art comme en

---

[1] Pierre Corneille, *OC* III, Pléiade, p. 117 ; je souligne.
[2] *Id.*, p. 119 (mes italiques). « Les centuries d'anciens rejettent les œuvres qui n'apportent aucun profit » (Horace, *Épître aux Pisons*, v. 343, trad. François Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 1955, p. 220).
[3] Rousseau, *Le Verger de Madame de Warens*, p. 1129.

société, il donne le ton de la politesse comme il dicte le style de l'écriture poétique. Il avait aussi su plaire à Rousseau, qui le cite fréquemment dans son œuvre et en premier lieu dans son *Verger*, où il l'oppose (aux côtés de Cicéron, Plutarque, et même Racine, Voltaire et La Motte !) aux auteurs qui ne cherchent qu'à plaire. De fait, c'est cette fameuse alliance de l'*utile dulci* évoquée dans l'*Épître aux Pisons* que retient la doctrine « classique ». Mais, dans la querelle sur les fins de la poésie, les commentateurs italiens comme Scaliger, n'hésitèrent pas à faire du poète épicurien le porte-flambeau de l'*utile* pour l'opposer à l'hédonisme esthétique d'Aristote[1], c'est à la faveur d'un contre sens bien étonnant, et que se garda bien de faire Corneille. Celui-ci ne s'y est pas trompé, qui soutient « *avec Aristote et Horace* que notre art n'a pour but que le divertissement »[2].

Horace, chantre des plaisirs rustiques, ne méprisait pas la « médiocrité » des joies simples de l'existence et du style modeste qui s'y rapporte. Cette « *aurea mediocritas* » que Rousseau associera, dans l'*Émile* et les *Confessions*, à ses rêves de volupté sans faste[3], se rapporte bien plutôt dans l'esprit à l'idéal fleuri, du genre moyen qu'aux élévations du sublime. En poésie également, il s'agira avant tout de plaire. Horace, dans son *Art poétique*, propose l'agréable ou l'utile comme deux moyens d'y parvenir, selon qu'on s'adresse à un public jeune ou âgé. Plutôt que de choisir entre ces deux manières, le poète préférera cependant allier l'une à l'autre :

> *Aut prodesse volunt aut delectare poetae*
> *Aut simul et jucunda et idonea dicere vitae / [...]*
> *Centuriae seniorum agitant experta frugis*
> *Celsi praetereunt austera poemata Ramnes*

---

[1] Voir à ce sujet Jean-Marie Piemme, « L'*utile dulci* ou la convergence des nécessités », *Revue d'histoire du théâtre*, 2, 1969, p. 118-133.

[2] Corneille, *Épître de La Suite du Menteur*, *OC* Pléiade, II, p. 95.

[3] Dans le quatrième livre de l'*Émile* où il célèbre les voluptés simples de la vie champêtre et les « loisirs agréables » des gens sans ambition, Rousseau se réfère explicitement à l'idéal épicurien du poète latin : « c'est l'*aurea mediocritas* d'Horace » (*Émile*, IV, OC IV, p. 691). C'est encore Horace qui, dans les *Confessions*, lui fournit le modèle du bonheur naturel, *modéré* auquel il aspire. Le sixième livre s'ouvre sur cette épigraphe, extraite des *Satires* (II, VI, v. 1-3) : « Hoc erat in votis : modus agri non ita magnus, / Hortus ubi, et tecto vicinus aqua fons / Et paululum sylva his foret » [*Voici quels étaient mes souhaits : une terre, pas bien grande, avec un jardin, une source d'eau vive proche de la maison et au-dessus, un petit bout de forêt*]. On est plus près ici de l'idéal fleuri du genre médiocre, que des hauteurs du sublime.

> *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,*
> *Lectorem delectando pariterque monendo.*
>
> Ou être utile ou charmer, tel est le désir des poètes, ou encore dire tout ensemble des choses qui puissent à la fois avoir de l'agrément et servir à la vie. [...] Les centuries d'anciens rejettent les œuvres qui n'apportent aucun profit ; devant les poèmes sérieux, les jeunes chevaliers passent avec une hauteur dédaigneuse ; mais il enlève tous les suffrages, celui qui mêle l'agréable à l'utile, sachant à la fois charmer le lecteur et l'instruire.[1]

L'expression « *miscere utile dulci* » qu'emploie ici Horace est assez ambiguë. Le poète est invité à *mêler l'agréable à l'utile*, au sens où, selon la formule en usage, on *coupe* le vin d'eau. Mais quant à savoir lequel des deux tempère l'autre, lequel est subordonné à l'autre, cela est indécidable. Selon que *dulci* est un ablatif ou un datif, on peut comprendre *tempérer l'utile par l'agréable* (tour *miscere vinum aqua*), ou *joindre l'utile à l'agréable* (si *dulci* est un datif). La suite tend à confirmer cette deuxième interprétation car les saines doctrines dont Horace propose au poète d'orner ses écrits n'a d'autre objectif, comme le souligne Corneille, que de gagner l'approbation des vétérans. Joindre l'utile à l'agréable, c'est très précisément plaire à tous, lecteurs de tout âge et de tout tempérament. Ainsi se voit discrètement subordonné, dans la poétique d'Horace, le *docere* au *placere*, subordination inverse à celle des rhétoriques latines. Surtout, la confrontation (ou l'alliance) entre ces deux fonctions *écrase la tripartition rhétorique, laissant dans l'ombre la fonction reine du* movere : celle-ci se trouve implicitement annexée au *plaire*, dont elle figure dès lors une modalité. C'est bien ce que souligne Corneille, rappelant non sans malice que c'est pour « plaire à tout le monde » qu'Horace s'avise de mêler l'utile à l'agréable : « *Centuriae seniorum agitant expertia frugis*. [...] l'utile n'y entre que sous la forme du délectable »[2]. De fait, la victoire des partisans du plaisir « contre » l'utile (dans une querelle qui, là encore, réduit les trois genres rhétoriques à ces deux seules catégories) est scellée sous le règne de Louis XIV.

---

[1] Horace, *Épître aux Pisons*, v. 333-346, trad. François Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 1955, p. 219-220.
[2] Corneille, ouvr. cité, p. 119.

Quelle leçon la tradition littéraire a-t-elle retenue en France : la leçon rhétorique, privilégiant l'effet pathétique ou la tradition poéticienne d'Aristote et d'Horace ? Pour Gisèle Mathieu Castellani, et d'autres, c'est la première qui aurait prévalu dans les Lettres et en poésie même : « la théorie littéraire des siècles classiques, et d'abord celle de la Renaissance, *calque* fort exactement l'analyse rhétorique des visées et des moyens de l'*oratio* antique pour décrire et évaluer les pouvoirs et les effets de la poésie sur le lecteur, et considérer la capacité à émouvoir les passions comme le critère décisif du "bon poète" »[1]. Nous remarquons néanmoins qu'aux XVIIe et XVIIIe siècles, les deux traditions coexistent : la leçon rhétorique, professée par les doctes, dans les collèges jésuites, et reprise dans de nombreux traités et manuels d'éducation, et cette doctrine épicurienne appliquée aux arts (que nous n'osons proprement qualifier d'horatienne en raison des lectures si divergentes dont Horace fut l'objet), qui dérive à l'évidence de la rhétorique, dont il présente une figuration simplifiée, recentrée sur le *plaire*[2]. Ce second courant, porté non seulement par l'élite cultivée, mais, comme on le verra, par les plus les plus éminents poètes et dramaturges, présente cet avantage sur l'autre, que débordant le domaine spécifiquement littéraire, il interagit sur les pratiques de la sociabilité, lesquelles, on le sait, contribuent largement à forger les règles de la doctrine « classique »[3]. (C'est ainsi que le Père Rapin attribue à Horace et « *quid deceat,*

---

[1] G. Mathieu Castellani, *La Rhétorique des passions*, Paris, PUF, 2002, p. 36. Le cas de Montaigne, se défendant, dans la préface des *Essais*, de chercher à plaire ou à instruire, est une nouvelle preuve, selon cet auteur, de la prévalence du système rhétorique : « Le topos humaniste de la bonne écriture (et de la bonne lecture), délecter et enseigner, réaménage une partie des critères de l'excellente *oratio*. L'importance du *topos* se mesure à la dénégation : lorsque Montaigne ouvre ses *Essais* sur un avis au lecteur impertinent, il renverse la topique, assurant qu'il ne veut ni plaire ni instruire, fondant ainsi un nouveau *topos* préfaciel où s'affiche encore l'emprise du modèle rhétorique, se bornant à choisir la persuasion de l'apparente dissuasion… » (ouvr. cité, p. 24).

[2] Selon plusieurs critiques (Istvan Söter, Peter France), deux tendances divergentes s'observent au sein des rhétoriques elles-mêmes : l'une *fonctionnelle*, cherchant à persuader plutôt qu'à séduire le public, et axée sur la notion de *sublime*, l'autre plus proprement *décorative*, tendant à mettre en valeur les talents de l'orateur (voir Peter France, *Racine's rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1965, p. 24).

[3] Remarquons, toutefois, que l'éloquence rhétorique n'est pas non plus sans incidence sur la vie sociale. Comme le souligne Peter France, l'art de persuader faisait partie intégrante de l'art de vivre en société, que devait acquérir tout honnête homme. (« Rhetoric [...] was [...] the most relevant part of [the] education [of the *honnête homme*] to living in society. The eloquent mal who could speak *agreeably and persuasivly* on almost any subject without being an expert in any,

quid non » (v. 308) de l'*Épître aux Pisons*, la paternité de l'éminente règle de bienséance, si intimement liée au *devoir-plaire* littéraire et social). C'est à n'en pas douter la prévalence de ce courant poéticien, plus décoratif que fonctionnel, et allié à des pratiques sociétales, qui explique la promotion du *plaire* au rang de fonction reine à partir de la deuxième moitié du XVIIe siècle.

---

was, in a society as impressed with the value of the social virtues as Louis XIV's Paris, not far from being the ideal *honnête homme*. » (Peter France, *Racine's rhetoric*, éd. cite, p. 8-9). Notons cependant la prépondérance que Peter France accorde à l'*agrément* du langage dans cette pratique sociétale de l'éloquence. L'éloquence de la chaire elle-même tend à s'adapter aux goûts d'un public délicat, « plus soigneux de son plaisir que de son salut », comme le déplore Bossuet, et qui « cherche [au prêche] de nouveaux moyens de flatter son goût raffiné » (*Sermon sur les effets de la résurrection*, cité par P. France, p. 11).

2. ESTHETIQUE DU PLAISIR, ESTHETIQUE DE LA SEDUCTION

2.1. « La grande règle, et pour ainsi dire la seule » : triomphe du *plaire* dans le second XVIIe siècle

Sous le règne de Louis XIV, le plaisir est mis au premier plan dans la production littéraire, à la faveur du développement et de l'épanouissement d'un épicurisme esthétique et moral, et le XVIIe siècle assoit avec éclat cette « esthétique du plaisir » dont Catherine Kintzler a dépeint la splendeur. À la fois intellectualiste et sensualiste, cet hédonisme repose sur une conception mécaniste des rapports du corps aux affects. C'est de l'illusion des sens, selon Descartes, par le moyen des « passions de l'âme », que naît le plaisir. Suscitées par l'art, celles-ci n'ont pas pour effet d'ébranler l'âme avec violence, comme le voudrait l'orateur antique, mais se contentent de la « chatouiller [...] en la touchant »[1], émoi léger mais suffisant à lui procurer le plaisir qu'elle recherche. Et si, dans la conscience « classique », le plaisir résultant d'une passion maîtrisée paraît plus digne d'être recherchée que l'expérience violente de la passion débridée, c'est au tour des passions, régulées, modifiées, et donc de la fonction *pathétique*, de servir d'instrument au plaisir, pris comme fin. Dans la lignée du cartésianisme, la pensée malebranchienne, qui établit un rapport de continuité du plaisir au bien et à la vérité morale, contribue, elle aussi, à la réhabilitation et à la valorisation du plaisir contre la pensée stoïcienne et une forme de piété chrétienne. À quoi se mêle l'épicurisme professé par la société des *honnêtes gens*, nourri d'Horace, mais plus largement inspiré de la conception antique du loisir lettré qui, d'Aristote aux humanistes de la Renaissance, avait survécu aux assauts des tenants de l'*utile* pour asseoir son influence dans la deuxième moitié du XVIIe siècle[2]. Ainsi, alors que les partisans d'un art à visée moralisante sont encore bien entendus dans les premières décennies du siècle, la tendance s'inverse avec Corneille, d'Urfé, d'Aubignac et d'autres, qui

[1] Descartes, *Les passions de l'âme*, seconde partie, art. 94.
[2] Voir la préface de Marc Fumaroli au *Loisir lettré à l'âge classique,* essais réunis par Marc Fumaroli, Philippe Joseph Salazar et Emmanuel Bury, Paris, Droz, 1996.

affirment la primauté du plaisir sur l'utile[1]. Quant à La Fontaine, Molière, et Boileau, théoriciens et praticiens de l'*utile dulci* dans le sens que donnait Horace à l'expression, ils achèvent d'établir le triomphe du *plaire* dans les Lettres ; nous y reviendrons. Parallèlement, les milieux dits « précieux » n'hésitent pas à libérer le discours de sa fonction pragmatique, de persuasion, pour le consacrer prioritairement à la recherche de l'agrément. La préciosité, qui assigne à la conversation et aux Belles Lettres une fonction esthétique voire ludique, contribue à cette assomption du plaisir comme fin[2].

Pour schématiser, on peut dire que l'instruction se voit éclipsée au cours du XVIIe siècle au profit du plaisir (mais aussi *annexée* à lui), dans cette relation spécifiée entre le plaire et instruire où, comme le montre Alain Viala, « plaire *est* instruire »[3]. Quant à la fonction *pathétique* qui devait couronner les deux autres, généralement interprétée non comme un au-delà du plaisir, mais comme une de ses modalités, elle se voit associée voire subordonnée au *plaire*. L'émoi qui devait tirer des larmes aux spectateurs de *Bérénice* n'est pas comparable dans sa forme et dans ses effets à l'ébranlement violent du *movere* de l'orateur antique, conçu comme une arme de persuasion. La « tristesse majestueuse » de la tragédie est tout entière au service du plaisir, qui est la fin du genre. C'est ainsi que Racine, dans la préface de *Bérénice*, associe *plaire* et *toucher* comme s'agissant d'*une seule* fonction du discours poétique :

> La *principale règle* est de *plaire et de toucher* : toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à *cette première*. [...] [Que mes détracteurs] se reposent sur nous de la fatigue d'éclaircir les difficultés de la poétique d'Aristote : qu'ils se réservent *le plaisir de pleurer et d'être attendris*.[4]

---

[1] Sur le débat portant sur les fins de la poésie qui agita le XVIIe siècle, voir René Bray, *La formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1927 ; réimpr., 1966, pp. 63-84.

[2] Voir Delphine Denis, *La Muse Galante*, [...] chap. IV « L'art de plaire : les formes de l'agrément ».

[3] Voir Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985, p. 141-142. Le XVIIe siècle établit de fait un rapport inédit entre esthétique et morale, exemplaire chez Malebranche chez qui le plaisir comporte (et signale) le bien. Cette absorption de l'utile par l'agréable ne se fit pas sans heurt : c'est précisément l'un des enjeux de la querelle du *Cid*, comme l'a montré Hélène Merlin-Kajman, que la légitimité de cette préséance accordée par Corneille au plaisir du public sur toute autre raison.

[4] Préface de *Bérénice*, *OC* Pléiade, I, p. 452 ; je souligne.

Les passions modifiées et assourdies dans la représentation d'une fiction procurent au spectateur un plaisir d'*attendrissement*[1]. Si « toucher c'est vaincre », pour Cicéron ; l'on pourrait dire qu'au XVIIe siècle, toucher *est* plaire. Le *movere*, conçu dans l'Antiquité pour emporter la conviction, n'est plus fait pour rappeler l'auditoire à une vérité politique, juridique ou morale à laquelle l'orateur, porte-parole de la raison d'État, avocat du bien public, voudrait le rendre attentif : il le renvoie désormais à une idéalité fictive (monde héroïque rêvé), à une réalité essentiellement poétique. Hélène Merlin-Kajman a ainsi mis en lumière un mouvement de *poétisation* de la rhétorique au XVIIe siècle, par lequel le public se détournant des formes (interdites par le pouvoir) de la parole efficace, politique, développe un discours littéraire, centré sur la beauté du style et l'agrément de la fiction :

> Unifié par le plaisir d'un spectacle « agréable et divertissant », le public des lecteurs, aux côtés de l'auteur, regarde, en se moquant dans son particulier, le public politique. Le public des lecteurs habite un autre temps, le temps de la vérité et du beau – de la belle représentation du monstrueux : re-présentation fictive, dans une forme stylistique délectable pour l'esprit, de ce qui est, et non plus rêve d'*informer*, d'ordonner le corps politique par le pouvoir persuasif de l'éloquence. De la rhétorique à la poétique, le discours politique a ainsi quitté le champ de l'efficacité publique pour devenir objet de connaissance partagée par une société de particuliers.
>
> *Ce mouvement de poétisation de la rhétorique peut apparaître comme un des traits constituants de l'activité des lettres au dix-septième siècle*. C'est aussi un mouvement de déplacement du discours politique vers la fiction : la gestion, grâce aux lettres, de la scission du *public* et des *particuliers*, le parcours de ses figures tout autant que la symbolisation d'une déchirure.
>
> Acceptant généralement l'interdit du débat politique, un public de particuliers a placé sa liberté et ses règles – son auto-fondation, son autonomie, dans ses pratiques langagières, par lesquelles il s'est, en fait, inventé, en jouant avec les modèles laissés disponibles, et comme vacants, par l'interdit du débat politique.[2]

---

[1] Si La Mesnardière, en 1740, identifie le plaisir de la tragédie à l'excitation violente des passions, dans une perspective toute rhétoricienne (« La gloire du poète consiste à renverser toute une âme par les mouvements invincibles que son discours excite en elle », écrit-il dans sa *Poétique* (Paris, Sommaville, 1640, p. 397)), Rapin, trente ans plus tard, tout en reprenant dans ses *Réflexions sur la poétique,* le vocabulaire de l'*ébranlement*, indique que l'émotion excitée ne fait naître le plaisir du spectateur qu'en se tempérant : « Dès que l'âme est ébranlée [...] toutes les impressions qu'elle ressent lui deviennent *agréables* : son trouble lui plaît, et ce qu'elle ressent d'émotion est pour elle *une espèce de charme qui la jette dans une douce et profonde rêverie*… » (*Réflexions sur la poétique de ce temps*, 1674, éd. E. T. Dubois, Droz, 1970, I, V, p. 17, cité par Tony Gheeraert, « La *Catharsis* impensable. La passions dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustiniens », *Études Épistemè,* 1, 2002, p. 110).

[2] Hélène Merlin, *Public et littérature au XVIIe siècle*, Paris, Belles Lettres, 1994, p. 149-150.

Croire à l'absolue gratuité du plaisir esthétique dans la deuxième moitié du XVIIe siècle serait sans doute restreindre la portée de l'écriture littéraire, oublier la part indirectement politique de la production d'une société qui, comme l'a montré Hélène Merlin-Kajman, s'invente un espace de liberté et la possibilité de se penser elle-même en dehors des limites strictes du débat public et de la parole politique interdits par le pouvoir absolutiste. Mais cet interdit posé sur la parole efficace, et partant, sur la rhétorique délibérative telle que l'Antiquité l'avait conçue, cantonnant les particuliers à un usage privé de la parole, les portent à s'assurer une forme d'autonomie dans l'exercice d'une création poétique conçue pour le plaisir.

L'éloquence chrétienne elle-même, en dépit des résistances mentionnées plus haut, ménage, à l'adresse de son public mondain, une place importante à l'agrément d'un discours que ni la vérité de l'enseignement qu'il comporte ni la grandiloquence de l'orateur ne saurait suffire, sinon, à rendre persuasif. Pascal en particulier, pour qui « l'art de persuader consiste autant en celui d'agréer qu'en celui de convaincre, tant les hommes se gouvernent plus par caprice que par raison »[1], se justifie du choix d'un style « agréable, railleur et divertissant » par le souci de se faire entendre des femmes et des gens du monde[2]. Pour cette catégorie d'écrivains dont l'éloquence reste premièrement persuasive, la prise en compte de réalités psychologiques nouvellement mises en valeur par la philosophie appelle le recours aux agréments du langage dans l'exercice même de la prédication[3]. Mais tous les prédicateurs ne revendiquent pas l'usage d'une rhétorique fonctionnelle. La plupart évoluent, comme l'a montré Sylviane Léoni, dans une culture qui conçoit la parole comme un art et une mise en

---

[1] Pascal, *De l'esprit géométrique et de l'art de persuader*, *OC* Pléiade, p. 594.

[2] On attribue à Pascal cette réflexion : « On me demande pourquoi j'ai employé un style agréable, railleur et divertissant. Je réponds que si j'avais écrit d'un style dogmatique, il n'y aurait eu que les savants qui l'auraient lu, et ceux-là n'en avaient pas besoin, en sachant autant que moi là-dessus ; ainsi j'ai cru qu'il fallait écrire d'une manière propre à me faire lire par les femmes et les gens du monde afin qu'ils connussent le danger de toutes ces maximes et de toutes ces propositions, qui se répandaient alors partout, et auxquelles on se laissait facilement persuader. » (*Pensées, fragments et lettres de Blaise Pascal*, publiés [...] par Armand Prosper Faugère, Paris, Andrieux, 1814, p. 367).

[3] Voir Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence, Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1984, chap. II, « Les styles jésuites ».

scène, plutôt que comme un dispositif illocutoire. Les sermons de Bourdaloue, de Massillon, puis, au milieu du XVIIIe siècle, du jésuite Tornielli, sont essentiellement des morceaux d'apparat devant illustrer la virtuosité de l'orateur. L'éloquence dite « théorique » (c'est-à-dire épidictique) prônée par Balthazar Gibert a ceci d'essentiellement *théorique* qu'elle ne tend pas à convaincre ni à porter à l'action (ou seulement de façon « accidentelle » et « accessoire »[1]). Dès lors, l'éloquence religieuse trouvant en elle-même sa propre fin, tendait à ne plus avoir qu'une fonction ornementale[2]. La mise en exergue du *plaire* au XVIIe siècle participe sans doute du mouvement qui, selon Patrick Dandrey, fait succéder à une logique esthétique se définissant en terme de *dominance*, une logique de la *pertinence*, d'inspiration mondaine[3]. Comment cette « pertinence » en quoi consiste, pour l'essentiel, l'art de plaire, se définit-elle ?

2.2 L'*aptum* et le « style tempéré »

> C'est la conformité qui fait qu'on se plaît ensemble, et qu'on s'aime d'une affection réciproque. De sorte qu'autant que la bienséance et la perfection le peuvent souffrir, on se doit accommoder le plus qu'on peut aux personnes qu'on veut gagner. *C'était le plus beau talent d'Alcibiade*, et qui le faisait tant souhaiter parmi toutes sortes de personnes [...].
>
> Antoine Gombaud de Méré, *De la conversation*[1]

> Quiconque aime à se répandre [...] doit être plus flexible qu'Alcibiade [...] il faut qu'à chaque visite, il quitte en entrant son âme, s'il en a une ; qu'il en prenne une autre aux couleurs de la maison, comme un laquais prend un habit de livrée
>
> Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* II, 14[1]

---

[1] B. Gibert, *La Rhétorique ou les règles de l'éloquence* (Paris 1730), p. 395.
[2] Voir à ce propos Sylviane Léoni, *Le Poison et le remède. Théâtre, morale et rhétorique en France et en Italie, 1694-1758*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1998, p. 116 et suiv.
[3] Patrick Dandrey, « Les deux esthétiques du classicisme français », *Qu'est-ce qu'un classique ?* sous la direction d'Alain Viala, *Littératures classiques,* n°19 (Automne 1993), p. 147.

Comment un écrivain peut-il plaire ? L'art de plaire, on l'a dit, est traditionnellement rattaché au genre *éthique*. Il consiste à manifester dans son discours et par sa gestuelle, un *ethos* convenable à son propre état (*quod decet*), et conforme aux goûts et aux mœurs de son destinataire, singulier ou collectif. Cela implique, d'une part, que l'on se soumette à un code de bienséance, d'autre part, que l'on rencontre, par finesse, les attentes et désirs de son interlocuteur :

> Il y a deux sortes d'étude, [écrit le chevalier de Méré dans sa *Lettre sur la conversation*] l'une qui ne cherche que l'art et les règles : l'autre qui n'y songe point du tout, et qui n'a pour but que de rencontrer par instinct et par réflexion ce qui doit plaire en tous les sujets particuliers. S'il fallait se déclarer pour l'une des deux, ce serait à mon sens pour la dernière, et sur tout lors qu'on sait par expérience ou par sentiment qu'on se connaît à ce qui sied le mieux. Mais l'autre n'est pas à négliger, pourvu qu'on se souvienne toujours que ce qui réussit vaut mieux que les règles. C'est aussi de là que les meilleures sont prises.[1]

Les deux attitudes opposées ici répondent assez bien aux deux esthétiques du classicisme français mises en valeur par Patrick Dandrey[2] : l'une, d'origine savante, fondée sur le respect du canon compris comme norme académique ; l'autre, d'inspiration mondaine, forgée dans la conversation galante des salons et de la Cour, ayant pour principe la pertinence : l'*aptum,* à quoi s'ajoutera un « je-ne-sais-quoi » qui en fera le sel. Cette qualité d'adaptation exige non seulement une connaissance générale des usages, mais également le discernement de la singularité de l'interlocuteur.

La première se manifeste par le respect des bienséances (le *decorum* latin), qui dépendent de l'opinion et des mœurs d'une nation en une époque donnée[3].

---

[1] Antoine Gombaud, chevalier de Méré, *De la conversation* (1677), p. 109.

[2] Nous pensons principalement à son article « Les deux esthétiques du classicisme français », *Qu'est-ce qu'un classique ?* sous la direction d'Alain Viala, *Littératures classiques,* 19, automne 1993, p. 145-170.

[3] La bienséance, rappelle Antoine de Courtin, est « la science qui enseigne à placer en son véritable lieu ce que nous avons à faire ou à dire », compte tenu des circonstances d'âge et de condition de l'interlocuteur, mais aussi de temps et de lieu (*Nouveau Traité de la civilité qui se pratique en France, parmi les honnêtes gens*, Paris, Helie Josset, 1671).

Car la vraisemblance et la bienséance, ces deux piliers de la doctrine « classique » souvent confondus, comme l'a montré Gérard Genette, à la faveur de l'ambiguïté sémantique du verbe *devoir* (à la fois *probabilité* et *obligation*), sont déterminées par les représentations morales, sociales et esthétiques du temps. Elles répondent l'une et l'autre à la définition que donne le P. Rapin du vraisemblable, dans ses *Réflexions sur la poétique* (1674) : *tout ce qui est conforme à l'opinion commune*. Les règles participent ainsi déjà dans l'esprit à cette recherche de l'*aptum* qui doit assurer le succès d'une œuvre, comme le signale René Rapin dans ses *Observations sur l'éloquence des bienséances*[1]. Le respect des règles, chez les partisans des Anciens et les auteurs « légalistes » du XVIIe siècle, comporte que l'on travaille à atteindre cette même fin à laquelle tendent également les Modernes : plaire (et toucher)[2]. Ce double critère, qui est celui du public, s'impose aussi aux savants, comme le souligne Méré, mais également Boileau dans la préface de ses *Œuvres complètes* (1701) : « Un bon ouvrage a beau être approuvé des connaisseurs, s'il n'est plein d'un certain agrément et d'un certain sel propre à piquer le goût général des hommes, il ne passera jamais pour un bon ouvrage »[3]. C'est « le je-ne-sais-quoi » qu'il désigne par ces termes, sans chercher à définir la notion. De façon générale, l'œuvre de bon goût nécessite cette mesure, cette *médiocrité* (dorée) (« effet de sourdine » chez Racine…) qui caractérise le style moyen[4], si tant est qu'elle sache se teinter d'une part d'invention, d'ingéniosité qui lui confère son attrait[5].

---

[1] « Cet art merveilleux des bienséances consiste principalement à ne rien souffrir qui ne soit conforme au caractère de celui qui parle, au sujet duquel il parle, à ceux à qui il parle et à la manière dont il parle, selon Quintilien », remarque le Père Rapin dans ses *Observations sur l'éloquence des bienséances* » (René Rapin, « *Observations sur l'éloquence des bienséances* », in *Du grand et du sublime dans les mœurs, et dans les différentes conditions des hommes, avec quelques observations sur l'éloquence des bienséances*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1686, p. 119).

[2] Ainsi Boileau : « Le secret est d'abord de plaire et de toucher : / Inventez des ressorts qui puissent m'attacher » (*Art poétique*, III, v. 25-26).

[3] Boileau, *Préface* pour l'édition de ses œuvres, 1701, *OC*, Pléiade, p. 1.

[4] « Il faut, écrit Méré dans son discours *De la conversation*, que les mouvements de l'âme soient modérés dans la conversation ; et comme on fait bien d'en éloigner le plus qu'on peut tout ce qui la rend triste et sombre, il me semble aussi que le rire excessif y sied mal ; et que dans la plupart des entretiens on ne doit élever ni abaisser la voix, que dans une certaine médiocrité, qui dépend du sujet et des circonstances » (ouvr. cité, p. 103-104).

[5] Notons toutefois que la notion de « sublime » est mise en valeur par les Anciens à la fin du XVIIe siècle, suite à la traduction que donne Boileau du traité de Longin (1674), les Modernes, en revanche, useront du terme de façon ironique, pour moquer leur adversaires.

L'encyclopédiste E. Mallet, dans son *Essai sur les bienséances oratoires* (lequel se réfère à l'ouvrage de René Rapin), envisage encore les différentes formes d'éloquence dans l'unique perspective de leur « convenance », de leur « conformité » aux attentes de l'interlocuteur[1]. Il définit « le génie de la persuasion » comme cette capacité à « remarquer ce qui peut plaire », à « prévenir les esprits » et « flatter les inclinations », dans les différents genres d'éloquence, publique et privée. Cette capacité requiert, outre l'application de principes généraux de politesse, une appréhension plus spécifique de l'interlocuteur, que seul rend possible l'esprit de finesse[2]. C'est cette souplesse, cette faculté d'adaptation, alors redécouverte dans les écrits des Anciens (le persuasif est persuasif *pour quelqu'un*, soulignait Aristote[3]), qu'on attend, avant toute autre qualité, du style d'un auteur. Elle se voit, de surcroît, remise en honneur par les Modernes qui, partagent avec les Messieurs de Port-Royal l'idée que la beauté d'une œuvre réside dans sa conformité au cœur humain, et invitent l'écrivain à se mettre *à la place* de son destinataire. L'habile écrivain saura, en véritable *Protée* et en « caméléon » (comme on le répète, au XVIIIe siècle, après Pellisson[4]), en diplomate de l'esprit, pour reprendre une métaphore plus récente[5], mettre sa matière aux couleurs du public.

Convenance, retenue, pudeur (correspondant à la *verecundia* latine), aménité, enjouement[6], telles sont qualités du discours plaisant. On recherche par l'élégance fleurie mais naturelle du genre moyen, ce juste milieu à la fois esthétique et éthique sur lequel Horace fondait son épicurisme. Se voit ainsi promu, dans les années 1650-1660, le style « adouci » ou « tempéré »[7], le *genre*

---

[1] Voir Alain Montandon, *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir vivre du Moyen Age à nos jours*, dir. A. Montandon, Paris, Seuil, 1995, art. « Bienséances ».
[2] Méré par le « discernement subtil » pour caractériser la pénétration nécessaire à la pratique de l'*aptum* : « ce discernement subtile [...] vient d'un esprit de grande étendue, qui pénètre en tout, et qui comprend de quelle nature sont les choses qui se présentent [...] ; ce discernement fait sentir la principale bienséance en toute rencontre » (*De la conversation*, p. 129).
[3] Aristote, *Rhétorique*, I, 1356 b.
[4] Paul Pélisson, *Discours sur les œuvres de M. Sarasin* (1656), rééd. par Alain Viala sous le titre de *L'Esthétique galante*, Toulouse, Société de Littératures classiques, 1989, p. 71.
[5] Voir Marc Fumaroli, *La diplomatie de l'esprit de Montaigne à La Fontaine*, Paris, Gallimard, 1998.
[6] « Un honnête homme ne saurait être [...] trop enjoué, pourvu qu'il soit encore plus civil et plus retenu », écrit ainsi Méré, dans son discours *De la conversation* (ouvr. cité, p. 109).
[7] Voir Patrick Dandrey, « Les deux esthétiques du classicisme français », p. 160-162.

mixte adéquat au modèle de politesse et d'honnêteté qui règle les relations sociales et mondaines. On veillera (Corneille, Bossuet, Fénelon et quelques autres, faisant peut-être à cet égard figure d'exception)[1] à ne parler ni écrire « trop bien »[2]. À la douceur de la politesse s'ajoutent ainsi le sel de l'enjouement, la « gaîté piquante » dont Mme de Staël écrira qu'elle constitue, avec la perfection du goût, l'enfant légitime du désir de plaire à l'âge « classique »[3]. La Fontaine, dans sa préface des *Fables*, oppose la « gaieté » de ses apologues, relevés de tournures plaisantes, à la « simplicité magnifique » de ceux d'Ésope, représentant du *genus humile*[4]. « C'est ce qu'on demande aujourd'hui, explique le fabuliste : on veut de la nouveauté et de la gaieté. Je n'appelle pas gaieté ce qui excite le rire ; mais un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux »[5]. Ce ton ressortit ainsi au genre moyen, le plus largement applicable ; elle est manière de rendre toute matière attrayante.

L'écrivain « classique » mesure ainsi son pouvoir de séduction à sa capacité à *répondre* aux attentes du public. Cette souplesse d'adaptation implique une soumission et instaure un déséquilibre entre le destinateur et le destinataire à l'avantage du second (à de rares exceptions près), selon un schéma proche du modèle courtisan. Cela est notamment vrai au théâtre, comme le souligne Boileau dans son *Art poétique*[6]. Mais cette exaltation (et

---

[1] Marc Fumaroli, ouvr. cité, p. xxi.

[2] « Qui que ce soit ne doit craindre de *trop bien parler* ; et je prends garde que ceux qui sont plus éloquents qu'on ne voudrait ne le sont pas comme il faudrait, constate ainsi Méré [...]. Ils usent de certaines phrases qui paraissent belles, mais [...] leurs discours n'ont point de rapport au sujet qui se présente, et d'ordinaire on ne veut rien savoir de tout ce qu'ils disent. C'est un secret bien rare de sentir toujours ce qui sied le mieux. Je connais de ces personnes qui *parlent trop bien*, qui ne disent jamais ce qu'il faudrait dire, ni de la bonne manière. » (*De la conversation*, éd. citée, p. 107).

[3] « La gaîté piquante, plus encore que la grâce polie, effaçait toutes les distances sans en détruire aucune [...] ; et la plus grande perfection du goût et de la gaîté devait naître de ce désir de plaire universel. » (Mme de Staël, *De la littérature*, p. 259).

[4] *Ibidem*.

[5] La Fontaine, *Préface* des *Fables*, éd. citée, p. 7.

[6] « Le théâtre fertile en censeurs pointilleux, / chez nous pour se produire est un champ périlleux. / Un auteur n'y fait pas de faciles conquêtes, [...] / Il faut qu'en cent façons, pour plaire, il se replie ; / Que tantôt il s'élève, et tantôt s'humilie ; / Qu'en nobles sentiments il soit partout fécond ; / Qu'il soit aisé, solide, agréable, profond » (Boileau, *Art poétique*, *OC*, p. 172).

autorisation) nouvelle(s) du public, loin de passer alors pour servile, signait pour un Corneille, pour un Molière leur affranchissement, en tant que dramaturges de la tutelle des doctes, manifestée dans leur capacité à pactiser avec le juge le plus immédiat (et partant, le plus juste) du « plaisir des entrailles ».

2.3. Stratégies de séduction : trois exemples

Trois auteurs du XVIIe siècle ont retenu l'attention de Rousseau pour leur pratique de séduction : Corneille, Molière et La Fontaine. Voyons brièvement la place qu'ils assignaient au *plaire* dans leur stratégie d'écriture.

Corneille : la quête de l'« applaudissement universel » (ou le plaire contre l'utile)

Corneille figure aux côtés de Molière parmi les auteurs incriminés dans la *Lettre à d'Alembert* :

> Quand Molière corrigea la scène comique, il attaqua des modes, des ridicules, mais il ne choqua pas pour cela le goût du public ; il le suivit ou le développa comme fit aussi Corneille de son côté.[1]

Rousseau prend la tragi-comédie du *Cid* pour exemple d'œuvre adaptée au goût français. C'est qu'en effet Corneille est l'un des rares qui, dès les années 1640, donnent pour première et unique tâche au théâtre de divertir les spectateurs, rompant spectaculairement en cela avec les lectures « moralisantes » de la *Poétique* d'Aristote et de *L'Art Poétique* d'Horace.

> Puisque nous faisons des poèmes pour être représentés, *notre premier but doit être de plaire à la Cour et au peuple*, et d'attirer un grand monde à leurs représentations. Il faut, s'il se peut, y ajouter les règles, afin de ne déplaire pas aux savants, et recevoir un *applaudissement universel*, mais surtout, gagnons la voix publique.[2]

---

[1] Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, éd. citée, p. 18.
[2] Pierre Corneille, préface de la *Suivante*, Paris, G.F., 1968, p. 307. Hélène Merlin, dans son étude sur la Querelle du Cid, signale que cette expression, l' « applaudissement universel », est

Corneille entend non seulement plaire, mais faire l'unanimité pour lui, les règles n'étant faites, comme chez Horace, que pour contenter les doctes attachés à cette convention. Alain Viala a souligné comme faisant partie de la « stratégie du succès » de certains écrivains du XVIIe siècle cette quête de l'« applaudissement universel », sans considération de l'ordre théorique des hiérarchies littéraires[1]. Cette recherche d'un consensus transcendant tous les ordres a son importance. Elle fonde pour Corneille la légitimité de sa réussite, en faisant du public qui l'entérine une unité indivisible, comme l'a montré Hélène Merlin-Kajman : « un corps mystique, unifié dans le plaisir, et revêtu de toute l'autorité que lui donne sa manifestation publique »[2]. Le public, ainsi gratifié, devra en retour exprimer le plaisir et l'admiration ressentie (pour le dramaturge comme pour ses personnages) par des ovations et des critiques louangeuses. Tel est le partage d'obligations prévu par Corneille :

> Comme [le lecteur] nous a quelque *obligation* d'avoir travaillé à le divertir, j'ose dire que *pour reconnaissance, il nous doit un peu de faveur*, et il commet une espèce d'ingratitude, s'il ne se montre plus ingénieux à nous défendre qu'à nous condamner, et s'il n'applique la subtilité de son esprit plutôt à colorer et justifier en quelque sorte nos véritables défauts, qu'à en trouver où il n'y en a point.[3]

Le divertissement du spectateur l'engage à une forme de partialité en faveur de l'auteur, qui tout à la fois sanctionne et rémunère le plaisir offert. L'échange de satisfactions réciproques qui s'opère entre le dramaturge et son public, engagés dans un commerce tacite mais contraignant, justifie l'ambivalence du mot *plaire* : le plaisir éprouvé se paie de faveur rendue.

Pour plaire à tous, Corneille élabore des stratégies de séduction dont il donne un exemple dans l'*Examen d'Œdipe*. Ayant d'abord choisi un sujet antique dans l'espoir de s'attirer les suffrages des savants, il avait rapidement jugé nécessaire de le transformer pour l'ajuster au goût du public le plus large, et en particulier à celui des femmes : « Je reconnus que ce qui avait passé pour

---

fréquente dans les éloges des œuvres dramatiques (*Public et littérature au XVIIe siècle*, Paris, Belles Lettres, 1994, p. 176).

[1] Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985, p. 218.

[2] Hélène Merlin, ouvr. cité, p. 176.

[3] Préface de la *Suivante*, p. 306.

merveille en leurs siècles pourrait sembler horrible au nôtre »[1]. Il s'était donc employé à relever l'intrigue par la représentation de personnages du beau sexe et la mise en scène de l'amour, « principaux ornements qui nous gagnent d'ordinaire la voix publique », et à la dépouiller des éléments susceptibles de heurter la délicatesse des dames, dont la défaveur aurait entraîné la censure des hommes. En conciliant public savant et public féminin, lui-même chargé de rallier le sexe fort, Corneille travaillait à réaliser cette « multiple alliance »[2] qui devait assurer le succès de la pièce. Ces modifications stratégiques avaient retenu l'attention de Rousseau, qui résume l'entreprise, dans sa *Lettre à d'Alembert,* en l'attribuant à Corneille :

> [...] un peuple galant veut de l'amour et de la politesse [...] C'était l'ancien théâtre qui commençait à choquer ce goût, parce que, dans un siècle devenu plus poli, le théâtre gardait sa première grossièreté. [...] Qui est-ce qui doute que sur nos théâtres, la meilleure pièce de Sophocle ne tombât tout à plat ? On ne saurait se mettre à la place de gens qui ne nous ressemblent pas. Tout auteur qui veut nous peindre des mœurs étrangères a pourtant grand soin d'*approprier* sa pièce aux nôtres. Sans cette précaution, l'on ne réussit jamais.[3]

C'est la pratique de l'*aptum* cornélien dans le choix de l'intrigue que Rousseau incrimine. En se démarquant comme il le fait du modèle des Anciens, Corneille proposait une nouvelle forme d'*autorisation*, fondée, non sur la régularité de l'œuvre, attestée par les connaisseurs, mais sur l'élection d'un public élargi face auquel l'auteur se présente sans médiation. En instituant le plaisir du public raison suffisante et critère légitime de la valeur de son œuvre, il rompait avec la conception, jusqu'alors dominante, de l'écrivain au *service* du bien public, telle qu'elle s'expose encore dans les écrits des opposants au *Cid*.

La Querelle du *Cid* (1637-1638) cristallisait un conflit entre deux visions antagonistes du public et du rôle de l'écrivain bien mis en lumière par Hélène Merlin-Kajman. C'est le *plaire* de Corneille, dans sa double dimension de séduction du public et d'ambition personnelle que stigmatisent Scudéry, puis Chapelain, principal rédacteur des *Sentiments de l'Académie française du la tragi-*

---

[1] Corneille, *Examen d'Œdipe*, *OC* III, p. 20.
[2] Voir Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, p. 228.
[3] *Lettre à d'Alembert*, p. 17 et 18.

comédie du Cid (1738). Considérant que c'était à la froide raison et non au « plaisir des yeux » de décider de la valeur d'une œuvre, le premier oppose à la morgue d'un écrivain *outsider*, une conception collégiale de la République des lettres où s'aiguise le jugement des savants. Déplorant l'amour-propre d'un dramaturge démagogue, flattant les spectateurs comme un tyran son peuple, Scudéry et l'Académie mettent en valeur la figure d'un écrivain *serviteur* du bien public. Si l'auteur n'a pas d'autonomie à leurs yeux, c'est que, comme le souligne Hélène Merlin-Kajman, *n'est pas auteur qui veut* : « C'est un *office* et une *dignité* de la république des lettres »[1]. C'est ainsi que pour montrer l'exemple, l'Académie se faisait fort, dans l'expression de ses *Sentiments*, de « renoncer à la complaisance » par amour de la vérité, et de consentir à déplaire pour être plus utile[2]. Ce faisant, la Compagnie donnait une leçon de désintéressement à tous les auteurs qui faisaient de l'échange « littéraire » un échange marchand. Avec Corneille, « le « don au public » n'[était] plus « désintéressé », ce n'[était] plus le signe d'une « libéralité », d'un amour pour le public : c'[était] au contraire le signe d'une « ambition » particulière dont la publication [était] l'instrument »[3].

Le combat mené par Corneille pour défendre sa position d'auteur anobli, institué voire sacré par le public, fut d'autant plus violent qu'il s'agissait d'une lutte pionnière. On peut considérer que c'est avec lui premièrement que, brisant par voie de fait une considérable résistance théorique (et morale) d'inspiration néo-platonicienne[4], le *plaire*, déclaré suffisant, assoit sa suprématie et se dégage des conditions de l'*utile* en honneur jusqu'alors. Cette prééminence acquise

---

[1] Hélène Merlin, *Public et littérature*, p. 166.

[2] « Elle s'imagine bien, écrit d'elle-même la Compagnie, qu'elle pas absolument satisfait, ni l'auteur, dont elle remarque les défauts, ni l'observateur, dont elle n'approuve pas toutes les censures, ni le peuple dont elle combat les premiers suffrages. Mais elle s'est résolue dès le début, de n'avoir point d'autre but que de satisfaire à son devoir ; elle a bien voulu *renoncer à la complaisance pour ne pas trahir la vérité, et de peur de tomber dans la faute dont elle accuse ici le poète elle a moins songé à plaire qu'à profiter* » (*Sentiments de l'Académie…*, cité par Hélène Merlin, ouvr. cité, p. 227).

[3] Hélène Merlin, ouvr. cité, p. 232.

[4] « [...] il me semble, écrit Scudéry à Balzac, que n'assignant autre fin à la comédie que celle de donner du plaisir au peuple, c'est mettre les poètes en même rang que les saltimbanques et les violons. [...] Toute l'Antiquité, que je sais que vous révérez, a eu des sentiments plus avantageux de la poésie : sa fureur selon Platon est une lumière extraordinaire de l'âme par laquelle Dieu semble l'attirer à soi » (*Réponse de monsieur de Scudéry à monsieur de Balzac*, cité par Hélène Merlin, ouvr. cité, p. 233).

dans la seconde moitié du siècle est le fruit d'une victoire remportée de haute lutte par ceux des auteurs qui, avec Corneille et après lui, voulurent s'affranchir de la censure des doctes et du carcan jugé trop étroit d'une poétique restreinte à l'observance des règles et au modèle antique. L'appel au public devait permettre à l'écrivain d'échapper à la juridiction des instances de pouvoir politiques et littéraires déjà établies. Fonder sa valeur sur sa capacité à plaire, c'était pour un auteur lutter pour la conquête de son autonomie. C'était s'instituer souverain dans son art. Aussi est-ce dans l'oubli des conditions d'émergence du *plaire* comme fonction reine que Rousseau dénoncera, un siècle plus tard, la complaisance servile des dramaturges du XVIIe siècle. Ou plutôt partageait-il les regrets de l'Académie, déplorant, avec la poétisation de l'écriture, la fin de la parole efficace, de l'éloquence politique :

> Dans cette décadence du théâtre, on se voit contraint d'y substituer aux véritables beautés éclipsées de *petits agréments capables d'en imposer à la multitude*. [...] on a renforcé l'intérêt de l'amour [...] *pour suppléer aux situations prises dans des intérêt d'État qu'on ne connaît plus* [...] Les auteurs concourent à l'envi *pour l'utilité publique* à donner une nouvelle énergie [...] à cette passion dangereuse, et, *depuis Molière et Corneille*, on ne voit plus réussir au théâtre que des romans, sous le nom de pièces dramatiques.[1]

Molière : le ridicule de la disconvenance

Molière est la principale cible de la *Lettre à d'Alembert*, qui consacre des pages fameuses à la critique du *Misanthrope*. Rousseau lui reproche, on y reviendra, de flatter la société qu'il prétend corriger, et de ne réprouver que de concert avec la voix publique. Il aurait ainsi attaqué, non pas le vice mais son simulacre social : le ridicule. « Ayant à plaire au public, il a consulté le goût le plus général de ceux qui le composent [...]. Il n'a donc point prétendu former un honnête homme, mais un homme du monde ; par conséquent il n'a point voulu corriger les vices, mais les ridicules »[2].

[1] *Lettre à d'Alembert*, p. 43.
[2] *Idem*, p. 33.

Molière, de fait, ne s'est pas caché d'avoir pour première ambition de plaire. Faisant du plaisir la raison suffisante du théâtre, il est l'un des acteurs de l'infléchissement hédoniste de la littérature au XVIIe siècle :

> [...] le même bon sens qui a fait autrefois ces observations [que sont les règles de l'art] les fait aisément tous les jours sans le secours d'Horace et d'Aristote. Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin. Veut-on que tout un public s'abuse sur ces sortes de choses, et que chacun n'y soit pas juge du plaisir qu'il prend ? [...] Laissons-nous aller de bonne foi aux choses qui nous prennent les entrailles, et ne cherchons point de raisonnement pour nous empêcher d'avoir du plaisir.[1]

Dorante, personnage porte-parole de Molière dans *La Critique de l'École des femmes* subordonne ici la prise en considération des règles, conçues comme autant de lois générales sur le plaisir, à l'effet qu'une pièce produit sur le spectateur, dans le jugement qu'on doit porter sur elle. Or cette impression immédiate ne trompe pas. C'est précisément parce que Molière se fie au bon goût et au discernement du public qu'il se donne pour loi de lui plaire. Par le rire, il entend, tout comme Corneille, fédérer publics galant et populaire, réconcilier finesse et bon sens, ne craignant que les pédants pour résister au plaisir des « entrailles ». Mais c'est à la Cour en particulier de donner le ton, « c'est son goût qu'il faut étudier pour trouver l'art de réussir »[2], elle dont le jugement est le plus éprouvé. Comme l'a montré Patrick Dandrey, Molière prend le modèle mondain et galant offert par la Cour comme étalon du bon goût. C'est à cette aune que se mesure, *a contrario*, le *ridicule* d'un propos ou d'un comportement :

> Pour connaître ce ridicule il faut connaître la raison dont il signifie le défaut, et voir en quoi elle consiste. Son caractère n'est autre, dans le fond, que la *convenance*, et sa marque sensible, la *bienséance*, c'est-à-dire le fameux *quod decet* des Anciens.[3]

Les ridicules que Molière met en scène sont des infractions à la bienséance ou à la *convenance* (au *decorum*) considérée comme l'expression de la raison elle-même. Le bienséant – défini par la société des honnêtes gens – *est*

---

[1] Molière, *Critique de l'École des femmes*, OC Pléiade, I, p. 663.
[2] *Ibidem,* cité par Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 37.
[3] Molière, *Lettre sur l'imposteur*, *OC* I, p. 1174 ; je souligne.

raisonnable, la disconvenance erreur ou folie. En cela Rousseau dit juste : Molière fonde son esthétique sur les valeurs de la société de son temps, riant, *avec elle*, de ceux qui s'en excluent. Ainsi en va-t-il, à ses yeux, de cet autre écrivain du plaisir qu'est Jean de La Fontaine.

La Fontaine ou le génie de l'*aptum*

Rousseau développe dans *L'Émile* une critique de La Fontaine similaire à celle qu'il fait de Molière dans la *Lettre à d'Alembert*. « Il est très simple, écrit-il, qu'un homme qui tire sa morale des pièces de Molière tire des fables de La Fontaine celle qu'il donne à ses enfants »[1]. Ce poète est de fait l'un des écrivains « classiques » les plus ouvertement hédonistes, l'un des grands promoteurs du *plaire*, dans une perspective essentiellement pragmatique : « on ne considère en France que ce qui plaît : c'est la grande règle et pour ainsi dire la seule »[2]. On le voit, c'est presque terme à terme, et en véritable *motto*, que la formule du plaire circule sous la plume de Corneille, La Fontaine, Molière, Racine et même Boileau. L'art de plaire constitue de fait, pour le fabuliste le souverain savoir, facteur d'excellence et de puissance[3]. Une de ses fables, *Le Pouvoir des Fables*[4], illustre excellemment le reclassement des fonctions du discours (et des styles) au profit du *plaire* auquel La Fontaine procède. L'orateur athénien qui s'y trouve mis en scène, voulant convaincre ses concitoyens de résister à l'envahisseur, commence par s'adresser à eux dans un langage simple et direct. Nul ne l'écoute : c'était « forcer les cœurs ». Il s'essaie alors au style sublime et au registre pathétique. « Personne ne s'émut » : le procédé était usé. Changeant

---

[1] Jean-Jacques Rousseau, manuscrit P. de *L'Émile*, cité en note, p. 357.
[2] Jean de La Fontaine, *Préface* des *Fables, OC* Pléiade, I, 1991, p. 9.
[3] C'est en particulier la leçon de la fable *Les dieux voulant instruire le fils de Jupiter* (*Fables*, XII, 2). Jupiter, mesurant la valeur de son jeune fils à l'ardeur de son désir de plaire (l'enfant « faisait sa principale affaire / Des doux soins d'aimer et de plaire »), décide de se l'associer dans la conduite de l'univers, après avoir parfait son éducation. Voulant qu'il sache *tout*, il entreprend de lui trouver un précepteur digne d'honorer ce programme. Chaque dieu propose son art : art de la guerre, de la lyre, art d'accéder aux honneurs par la vertu. On en vient à Cupidon, qui offre de lui montrer *tout* : « L'Amour avait raison : de quoi ne vient à bout / L'esprit joint au désir de plaire ? » (Marc Fumaroli éd., Paris, LGF, 1995, p. 641-642).
[4] *Le Pouvoir des Fables*, VIII, 4, p. 295-297.

de ton, il offre alors aux Athéniens un conte plaisant, qui suffit à éveiller l'attention et la faveur de tous. La fable se conclut sur un éloge du plaisir et de l'« amusement », seuls encore capables d'animer les esprits. Face à la faillite du *docere* et du *movere*, dans leur pouvoir de persuasion, le fabuliste affirme dans cet apologue le primat et la suprématie du *placere* sur les autres fonctions. Par ailleurs, comme l'a montré Patrick Dandrey dans son analyse de cette fable, il surimpose et substitue à la triple alliance des fonctions rhétoriques une opposition duelle entre plaisir pur et principe de réalité, dans laquelle le plaisir doit l'emporter, par sa supériorité et son antériorité, sur l'esprit de sérieux. Ainsi le motif premier du discours, la persuasion, semble oublié dans la moralité finale : « Si Peau d'âne m'était conté, / J'y prendrais un plaisir extrême. / Le monde est vieux, dit-on, je le crois ; cependant / Il le faut amuser encor comme un enfant »[1].

Pour plaire, La Fontaine en use comme Molière : il accorde ses écrits aux goûts du public. Même pratique de l'*aptum*, même volonté d'ajuster l'œuvre à ses lecteurs : « Mon principal but est toujours de plaire ; pour en venir là je considère le goût du siècle »[2]. Patrick Dandrey, Emmanuel Bury et Marc Fumaroli ont suffisamment mis en lumière, chez le fabuliste, ce génie *caméléon* de l'appropriation, poussé dans les limites de la séduction pure[3].

C'est précisément ce primat du pouvoir de séduction des fables sur leur portée didactique, cette antériorité du verbe poétique sur la vérité morale, que dénonce le pédagogue de *L'Émile* dans sa fameuse explication de la fable du *Corbeau et du Renard*. L'omnipotence de la deuxième fonction annule à ses yeux la portée didactique de la fable. Premier, le plaisir des mots en éclipse et en oblitère la leçon : « ce qu'on fait pour rendre l'instruction agréable [aux enfants]

---

[1] Ouvr. cité, p. 297.
[2] Préface aux *Amours de Psyché et de Cupidon*, *OC* II, p. 123.
[3] Voir les ouvrages de Patrick Dandrey, *La fabrique des Fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Pairs, Klincksieck, 1992 ; *La Fontaine : l'Abeille et le Papillon*, Paris, ADPF, 1995 ; *La Fontaine ou les métamorphoses d'Orphée*, Paris, Gallimard, 1995, 2002. Nouv. édition, 2008. Voir également Emmanuel Bury, *L'esthétique de La Fontaine*, Paris, Sedes, 1996, chap. 1, et Marc Fumaroli, *La Diplomatie de l'esprit de Montaigne à La Fontaine*, éd. citée ; *Le Poète et le Roi, Jean de La Fontaine et son siècle*, Paris, Le Fallois, 1997 ; et son édition des *Fables*, LGF « le livre de poche », 1995.

les empêche d'en profiter »[1]. Le plaisir du verbe se substitue à l'interprétation du sens, et le couvre d'un voile que les enfants, fascinés, ne lèvent pas[2]. Ce sacrifice de la morale au plaisir est assumé par le fabuliste, qui selon Rousseau « *achète* l'agrément aux dépens de la clarté ». Encore sa morale ne gagne-t-elle pas à être entendue, car elle exalte les puissants en même temps qu'elle les blâme, et leur épargne le ridicule qu'elle impose à leurs risibles victimes. Aussi la leçon n'est-elle pas morale dans l'absolu, mais pragmatique et sociale (ce que Rousseau appelle une morale « en actions dans la société »[3]), soumise à cette *logique du relatif* qui caractérise, selon Patrick Dandrey, un certain classicisme français inspiré du modèle galant[4].

L'art « classique », dans sa double postulation théorique d'instruire et de plaire (qui laisse quelque peu dans l'ombre une fonction pathétique annexée au plaisir) s'émancipe ainsi progressivement des hiérarchies rhétoriques (et de la gestion des intérêts d'État) pour faire de la littérature une finalité sans fin et du plaisir du public une fin en soi. Cette exaltation du plaire se faisait elle-même en réaction à la subversion patente de l'éloquence délibérative durant les Guerres de religion. Elle était manière, comme l'a montré Hélène Merlin-Kajman, de faire taire la voix forte de l'orateur, appelant aux pires exactions au nom du bien public. Elle devait contribuer à fonder une paix civile, une société harmonieuse sur un nouveau partage entre particuliers, avec tout ce que l'expérience du pur plaisir comporte de gratuité assumée. Cette majoration de la dimension poétique de la rhétorique contribuait à l'émancipation de la littérature, dont un écrivain des Lumières comme Rousseau déplorera, *a contrario*, le désengagement. Le XVIIIe siècle poursuit néanmoins dans ses

---

[1] *Émile,* II, p. 352.
[2] *Id*., p. 352.
[3] *Id*., p. 357.
[4] « Le modèle galant, élaboré dans les salons au milieu du siècle, porte en soi la promesse de bien des traits que l'on peut mettre au compte d'une logique du relatif. Si l'esthétique de l'appropriation, de la convenance, de l'harmonie tempérée y a forgé ses armes, c'est que l'on s'y appliquait à raffiner la définition, les conditions et les moyens d'un art de plaire que la poétique classique prolongea en une véritable anatomie du plaisir esthétique », Patrick Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, éd. citée, p. 115.

premières années le mouvement amorcé au siècle précédent, en faisant porter l'accent sur le sentiment de plaisir.

2.3. Subjectivisme esthétique au XVIIIe siècle : le sentiment du plaisir

Dans les premières décennies du XVIIIe siècle, la fonction pathétique, toujours indexée au *plaire*, retrouve certaines de ses prérogatives en raison de l'importance croissante accordée, en matière d'esthétique, au « sentiment ». Malebranche déjà (dont s'inspirèrent des théoriciens comme Gamaches et Du Bos), considérant que Dieu avait attaché au bien le sentiment de plaisir, avait voulu voir dans le « sentiment intérieur » un critère de vérité, et en particulier de vérité morale. Locke et Condillac, dans une perspective pourtant radicalement anticartésienne, contribueront à asseoir cette philosophie du sentiment (à la fois *sensation* et *sentiment intérieur*), devenu instrument de connaissance. Cette mutation interne de l'esthétique qui signe, selon Cassirer, la fin du règne de la doctrine « classique », se manifeste ainsi par un déplacement de l'attention portée à l'objectivité de l'œuvre sur la subjectivité de la perception esthétique. Impressions, sensations, sentiments, conscience esthétique font désormais l'objet d'une réflexion théorique qui fait plus que jamais porter l'accent sur la réception, et partant, sur le goût du public[1]. Interprété comme la manifestation d'une concordance entre l'objet d'art et la nature humaine, le plaisir dans son évidence devient l'étalon de la valeur d'une œuvre au même titre que la raison en matière scientifique. Mais si le goût du pathétique se développe en littérature, c'est moins, là encore, pour servir à la persuasion des lecteurs qu'à leur jouissance ; et dans la lignée du traité des *Passions de l'âme*, on disserte sur le plaisir des larmes et l'agrément des émotions tristes, plaisir

[1] Voir à ce propos, Ernst Cassirer, *La philosophie des Lumières* (1932), Paris, Fayard, 1990, p. 293-305 ; Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, éd. citée, p. 173-273 et p. 245 ; Emmanuel Bury, *Littérature et politesse, L'invention de l'honnête homme*, Paris, PUF, 1996, p. 216-220 : « Le sentiment, outil du savoir moral ».

provenant de l'émoi affaibli de passions défléchies et privées de dard[1]. Ainsi se trouvent fréquemment associés, dans les traités théoriques, le *placere* et du *movere* dans une commune visée de délectation. La pensée de l'abbé Du Bos, telle qu'elle se donne à lire dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), est exemplaire à cet égard :

> *Puisque le premier but de la poésie et de la peinture est de nous toucher*, les poèmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous *émeuvent* et qu'ils nous *attachent*. [...] Or *le sentiment* enseigne bien mieux si l'ouvrage touche et s'il *fait sur nous l'impression que doit faire un ouvrage* que toutes les dissertations composées par les critiques pour en expliquer le mérite et pour en calculer les perfections et les défauts. La voie de discussion et d'analyse, dont se servent ces messieurs [...] ne vaut pas celle du sentiment lorsqu'il s'agit de décider cette question. *L'ouvrage plaît-il ou ne plaît-il pas ? L'ouvrage est-il bon ou mauvais en général, c'est la même chose* ? Le raisonnement ne doit donc intervenir dans le jugement que nous portons sur un poème ou sur un tableau que pour rendre raison de la décision du sentiment et pour expliquer quelles fautes l'empêchent de *plaire*, et quels sont *les agréments qui le rendent capable d'attacher*.[2]

Du Bos, tout en rendant à la fonction pathétique la première place, lui confère un sens élargi, comprenant outre la faculté d'émouvoir celle d'*attacher* et de plaire. L'effet pathétique, conçu comme faculté d'émouvoir plutôt que d'ébranler violemment, le sublime lui-même sont conçus comme des vecteur de plaisir. Le poéticien se repose en outre sur le sentiment et l'impression du lecteur pour juger du mérite d'une œuvre, ces données subjectives étant à ses yeux les seuls critères fondés à en déterminer la valeur.

---

[1] Ainsi ce qu'écrit Fontenelle du plaisir de « chatouillement » (expression reprise à Descartes) qu'offre l'émotion triste : « Il paraît par l'exemple du chatouillement, que le mouvement du plaisir, poussé un peu loin, devient douleur, et que le mouvement de douleur, un peu modéré, devient plaisir. De là vient encore qu'il y a une tristesse douce et agréable ; c'est une douleur affaiblie et diminuée. *Le cœur aime naturellement à être remué ; ainsi les objets tristes lui conviennent*, et même les objets douloureux, pourvu que quelque chose les adoucisse. [...] On pleure [au théâtre] les malheurs d'un héros à qui l'on s'est affectionné, et dans le même temps, on s'en console parce que c'est une fiction ; et c'est justement de ce mélange de sentiments que se compose [*sic*] *une douleur agréable*, et *des larmes qui font plaisir* » (*Réflexions sur la poétique*, XXXVI, *Œuvres complètes*, III, Paris, Belin, 1818 ; je souligne).

De même, Lévesque de Pouilly, dans sa *Théorie des sentiments agréables* : « Convenons avec Aristote et ses commentateurs que l'âme plus sensible à la douleur qu'au plaisir, est bien plus profondément attendrie par l'infortune d'un héros vertueux que par sa prospérité. Son bonheur aurait fait notre joie ; et par le pouvoir enchanteur de la tragédie, ses malheurs nous font encore plus de plaisir ; ils nous affligent profondément ; et *cette affliction devient délicieuse*, quand l'art du poète a su en écarter l'indignation, et y faire dominer la bienveillance » (*Théorie des sentiments agréables*, Genève, chez Barillot et fils, 1747, p. 60-61).

[2] Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), II, Paris, P.-J. Mariette, 1733, p. 324-325.

Une telle conception subjectiviste de l'esthétique repose sur une logique des effets qui rend plus décisive que jamais la prise en compte de la réception, et érige en facteur discriminant la capacité de l'écrivain à rencontrer les goûts de son public (au sens le plus large du terme, puisque la belle œuvre ne manquera pas, à ses yeux de faire l'unanimité pour elle). Les théoriciens hédonistes du début du XVIIIe siècle adhèrent généralement à cette définition « impressionniste » de la beauté, et moins nombreux sont ceux qui se réfèrent à un beau idéal pour la récuser. Agnès Lontrade inscrit cette apologie d'une beauté consensuelle dans un mouvement de « démocratisation » de l'art qui fait de tout spectateur ou lecteur un critique en puissance, fût-il incapable de rendre raison de son plaisir ou de son déplaisir[1].

L'esthétique du premier XVIIIe siècle se fonde donc très largement sur une psychologie du sentiment esthétique, partiellement héritée du siècle précédent, qui assure le triomphe d'une conception relativiste du beau sur l'idéalisme esthétique. Répondant à l'idéologie des Modernes, Houdar de La Motte et Fontenelle, l'un et l'autre chers à Rousseau[2], mais également l'abbé Batteux, dans ses *Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), préconisent de déduire les règles de plaire l'art d'une véritable science du cœur humain, tandis que plusieurs traités théoriques, dont la *Théorie des sentiments agréables* de Lévesque de Pouilly, s'attachent à déterminer les raisons du plaisir[3]. De façon générale, les « géomètres » sous la Régence, La Motte en tête, réaffirment la primauté du plaisir du public sur l'instruction morale d'une part, et sur le

[1] Agnès Lontrade, *Le plaisir esthétique, naissance d'une notion*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 60.
[2] Le « trop doux La Motte » est célébré par Rousseau dans son *Verger de Mme de Warens* (*OC* II, p.1129), tandis que l'« heureux Fontenelle » que Rousseau rencontra à Paris, ne cessa, selon le récit des *Confessions* de lui marquer son amitié jusqu'à sa mort, lui prodiguant de judicieux conseils dans leurs tête-à-tête (*OC* I, p. 277).
[3] « [...] il se pourrait bien faire, écrit Fontenelle dans ses *Réflexions sur la poétique*, que tout ce qu'il y a d'important pour le théâtre, ne fût point réduit en règles, ou du moins ne fût pas fort connu. Ces règles, qui ne sont pas encore faites, ou que tout le monde ne sait pas, *voilà apparemment l'art de plaire, voilà en quoi consiste la magie*. Pour trouver les règles du théâtre, il faudrait remonter jusqu'aux premières sources du beau, découvrir quelles sont les choses dont la vue peut plaire aux hommes, c'est-à-dire leur occuper l'esprit ou leur remuer le cœur agréablement » (*Réflexions sur la poétique*, II, *OC* III, Première partie, p. 1).

jugement des savants de l'autre[1]. Fontenelle, qui ne dédaignait pas d'être utile, ne voyait d'autre moyen de l'être que de divertir ou de séduire le public, soit de saisir les hommes dans toute leur humanité déraisonnable et sensible[2], ouvrant ainsi la voie à toute une littérature de vulgarisation scientifique qui fondait sur l'agrément du style et le charme de la fiction son succès pédagogique. Le Maître de Claville, que Rousseau célèbre dans son poème du *Verger de Madame de Warens*[3], et qui s'était rendu célèbre en son temps par son *Traité du vrai mérite de l'homme* (grand succès de libraire réédité une vingtaine de fois entre 1734 et 1760), est l'un des professeurs de cet hédonisme didactique. Défendant un épicurisme modéré, sensualiste et chrétien, l'auteur du *Traité du vrai mérite* se donne pour objectif d'enseigner aux jeunes gens le chemin de la vertu dans des pages qu'il voudrait piquantes et distrayantes[4]. (C'est à cette réconciliation entre plaisirs et religion que Corrado Rosso attribue la fortune « tout à fait excessive » d'un traité dont Vauvenargues et Diderot ont déploré la

---

[1] « Je sais, écrit La Motte, que les grands hommes ont supposé à presque tous les genres de poésie des vues plus hautes et plus solides ; il sont cru que le but du poème épique était de convaincre l'esprit d'une vérité importante, que la fin de la tragédie étoit de purger les passions, et celle de la comédie de corriger les mœurs. *Je crois cependant, avec le respect que nous devons à nos maîtres, que le but de tous ces ouvrages n'a été que de plaire par l'imitation*. » (*Odes de M. D*** avec un discours sur la Poésie en général, & sur l'Ode en particulier*, à Paris, chez Grégoire Dupuis, 1707, p. XXIIJ).

[2] Fontenelle, considérant que « l'esprit humain et le faux sympathisent extrêmement », affirme qu'il n'est d'autre moyen de faire passer les vérités scientifiques ou morales qu'en les parant des voiles d'une fiction plaisante. Participant d'une folie généralisée, et aimant le plaisir plus que tout, le public ne recherche pas naturellement la vérité. C'est donc par ruse, et soigneusement enrobée que celle-ci doit lui être présentée. L'instruction se fera uniquement par le plaisir. Les *Entretiens sur la pluralité des mondes* sont exemplaires à cet égard : « je me suis mis dans la tête, déclare le philosophe à la marquise, que chaque étoile pourrait bien être un monde. Je ne jurerais pourtant pas que cela fût vrai, mais *je le tiens pour vrai, parce qu'il me fait plaisir à croire.* C'est une idée qui me réjouit, et qui s'est placée dans mon esprit d'une manière riante. *Selon moi, il n'y a pas jusqu'aux vérités à qui l'agrément ne soit nécessaire.* - Eh bien, reprit-elle puisque votre folie est si réjouissante, donnez-la moi, je croirai sur les étoiles tout ce qu'il vous plaira *pourvu que j'y trouve du plaisir* » (*Entretien sur la pluralité des mondes*, Premier soir, Paris, M. Guérout, 1687, p. 11-12).

[3] « Dans mes loisirs aussi vous trouvez votre place : / Claville, Saint-Aubin, Plutarque, Mézeray » (Rousseau, *Le Verger de Mme de Warens*, p. 1129).

[4] Claville préconise en particulier « une diction légère et amusante » pour piquer la curiosité des jeunes gens et les persuader ; il dépouille sa morale d'une sévérité qui pourrait rebuter son lecteur et « le flatte par les plaisirs innocents pour le ramener plus sûrement à ses vrais intérêts ». (Le Maître de Claville, *Traité du vrai mérite de l'homme considéré dans tous les âges et dans toutes les conditions, avec des principes d'éducation propres à former les jeunes gens à la vertu* [1734], Paris, Saugrain, 1736, p. 7 ; 31).

médiocrité[1]). Claville rend donc toute sa légitimité au divertissement, tant dans les conseils qu'il prodigue au public sur l'exercice de ses plaisirs, que dans le soin explicite qu'il prend à lui épargner l'ennui d'une lecture fastidieuse. Mais le traité de Claville n'est qu'un des représentants d'une prolifique littérature de vulgarisation divertissante. Forts de la conviction que l'homme se gouverne plus par le sentiment que par la raison, ouvrages scientifiques, pédagogiques et traités de morale déploient les grâces fleuries d'une rhétorique ornementale, tout en sollicitant d'abord l'imagination et les sens du lecteur. Plus rédhibitoire que son déplaisir esthétique, l'ennui du lecteur sanctionne la faillite de l'écrivain.

La récurrence du thème de l'ennui dans les préfaces où le péritexte des œuvres du premier XVIIIe siècle manifeste l'ardeur des auteurs à combattre ce pire ennemi du *plaire*. Claville s'excuse de n'avoir pas su toujours en préserver son lecteur. Montesquieu dans ses *Lettres persanes*, Crébillon dans *Le Sopha* (1742) s'en défendent (ou s'en excusent) dans leurs introductions, et ce dernier file le motif dans des têtes de chapitres qui expriment ironiquement l'attente d'un lectorat en quête de divertissement (« Le moins ennuyeux du livre » ; « Qui ne plaira pas à tout le monde », « Meilleur à passer qu'à lire » ; « Pas plus extraordinaire qu'amusant », « Qui contient une dissertation qui ne sera pas goûtée de tout le monde », « Nécessaire quoique ennuyeux »). Même procédé chez La Morlière, dans *Angola* (1746), qui s'ouvre sur une « introduction plus nécessaire qu'amusante », se poursuit sur un chapitre « qu'on a sûrement prévu », constate au troisième qu'« on ne peut pas contenter tout le monde », *etc*. Un ouvrage a d'autant moins d'excuse à être « languissant » que son sujet est plus frivole : s'il est commun, égal ou diffus, il *tombera des mains* comme tombe une pièce à la Comédie.

Loin d'être ce don gracieux de l'orateur à son public que Cicéron voyait dans le *plaire*, celui-ci est n'est plus ni facultatif ni gratuit : il se donne, dans les premières décennies du XVIIIe siècle comme l'obligation d'auteurs dont

[1] Corrado Rosso, *Les Tambours de Santerre, Essais sur quelques éclipses des Lumières au XVIIIe siècle*, Pise / Paris, 1986, p. 66.

l'établissement dépend désormais du suffrage d'un public institué, on y reviendra, arbitre en matière de goût. « En 1730, écrit Raymond Naves, le désir de plaire au public contemporain, qui chez les grands classiques se mêlait harmonieusement à d'autres besoins humains et artistiques, semble s'être libéré de toute contrainte et s'affirme comme source d'inspiration »[1]. À cela près que la poétique du plaire qui s'offrait à Corneille comme une liberté nouvelle, et la possibilité d'acquérir un statut et une reconnaissance sanctionnés par la faveur publique, s'impose à l'écrivain du premier XVIIIe siècle comme un devoir guère moins contraignant que le carcan des règles. Cette contrainte a partie liée avec le fonctionnement de la société de Cour ; elle correspond assez exactement à celle qui régit les règles de la sociabilité et de l'honnêteté.

[1] Raymond Naves, *Le goût de Voltaire*, Paris, Garnier Frères, p. 69.

3. LITTERATURE ET POLITESSE : L'ART DE PLAIRE

> [...] et l'on commença à sentir le principal avantage du commerce des muses, celui de rendre les hommes plus sociables en leur inspirant le désir de se plaire les uns les autres par des ouvrages dignes de leur approbation mutuelle.
>
> Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*[1]

> Plaire ou déplaire était la véritable source des punitions et des récompenses qui n'étaient point infligées par les lois.
>
> Mme de Staël, *De la littérature*[2]

« Pour savoir si j'ai raison d'attribuer la politesse à la culture des Lettres, écrit Rousseau dans ses *Observations* sur la réponse faite à son *Discours sur les Sciences et les Arts* par le roi de Pologne, il ne faut pas chercher si un savant ou un autre sont des gens polis ; mais il faut examiner les *rapports qui peuvent être entre la littérature et la politesse* »[3]. Emmanuel Bury, dans son ouvrage *Littérature et politesse*[4], s'est proposé d'examiner ces rapports, en remontant aux origines de l'idée selon laquelle l'éducation littéraire, celle des *studia humanitatis*, est aussi une forme d'apprentissage de la vie civile, tandis que réciproquement, la littérature hérite de la *paideia*, se nourrissant des modèles esthétiques et éthiques en usage dans la société.

L'art de plaire est le point de rencontre entre la société et les Lettres, les échanges mondains et les pratiques d'écriture, au sens où au XVIIe siècle, les précieux, avec d'autres, entendent *civiliser* la noblesse française par cet art de

---

[1] Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, *OC* IV, p. 6.
[2] Germaine de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Flammarion, 1991, p. 256.
[3] *Observations de Jean-Jacques Rousseau sur la réponse qui a été faite à son Discours sur les sciences et les arts*, *OC* III, p. 53 ; je souligne.
[4] Emmanuel Bury, *Littérature et politesse*, Paris, Puf, 1996.

société unissant maîtrise littéraire et savoir-vivre mondain. L'honnête homme « excellant en tout ce qui regarde les agréments et les bienséances de la vie »[1] est l'incarnation de ce savoir plaire élevé au rang d'art. Mais il est d'abord le fruit d'une configuration politique et sociale qui rendait cet art nécessaire.

3.1 Honnêteté et mondanité

3.1.1. La société de Cour

> la grâce française n'étoit que l'effet immédiat et nécessaire des institutions et des mœurs monarchiques, telles qu'elles existaient en France depuis plusieurs siècles.
>
> Mme de Staël, *De la littérature*[2]

Norbert Elias, dans son fameux ouvrage sur la *Société de Cour*, explique le succès et l'influence de Rousseau dans son siècle par la réaction qu'il incarne contre cette « rationalité de Cour » dont le sociologue analyse le fonctionnement, et qu'il définit comme la « planification calculée du comportement de chacun en vue de s'assurer, dans la compétition et sous une pression permanente, des chances de statut et de prestige par un *comportement approprié* »[3]. Cette *appropriation* nécessaire de chaque attitude à l'attente de ceux dont on dépend est l'exact pendant, ou peut-être plus justement, le fondement

---

[1] Antoine Gombaud, chevalier de Méré, *De la vraie honnêteté*, in *Œuvres*, éd. Ch.-H. Boudhors, 1930, t. III, p. 70.

[2] Germaine de Staël, ouvr. cité, p. 263.

[3] Norbert Elias, *La Société de Cour* (1969), Paris, Flammarion, 1985, p. 82. Emmanuel Bury nuance et corrige les propositions de N. Elias, qui fait dépendre l'honnêteté du fonctionnement d'une société de Cour, en mettant en valeur un décalage chronologique entre l'élaboration théorique et littéraire de l'honnêteté, qu'il date des années 1630-1640, et la mise en place du système de Cour louis-quatorzien, établi à Versailles à partir de 1682. « La tendance globale des historiens est de perdre de vue ce décalage profond entre l'idéal de l'homme « classique » (comme pour la littérature et les arts) et l'affirmation d'une structure sociale intimement liée à la monarchie absolue, même si, comme le rappelle François Bluche, la cour n'est pas une invention *ex nihilo* de 1682. Tout peut se poser en termes de « génération » : l'honnête homme n'est pas essentiellement lié à l'idéal curial de l'absolutisme, il conserve au contraire des traits épars d'un idéal curial de la Renaissance, lié aux valeurs de l'ultime cour des Valois, et enrichi d'une synthèse qui doit beaucoup aux salons aristocratiques de la ville. » (*Littérature et politesse*, p. 177-178).

de la qualité d'*aptum* recherchée par les écrivains du XVIIe siècle. Elle implique un art du « maniement » des hommes fondé sur l'observation[1]. Mais, comme le souligne Elias, la distinction que l'homme de Cour cherche à s'acquérir est corrélative à la complaisance docile à laquelle il consent (soumission à l'autre, au supérieur en particulier, et à l'étiquette en général). Celui qui observe et anticipe les réactions de ses pairs ou de ses supérieurs n'obtient d'eux ce qu'il espère (en termes d'influence, de charges, de considération) qu'en se soumettant à eux[2]. La société de Cour en France aux XVIIe et XVIIIe siècles génère, par sa forme et son fonctionnement, des liens d'interdépendance dont il n'appartient pas à l'individu de se dégager. Chacun dépend *structurellement* de l'opinion d'autrui, puisque, comme l'écrit Elias, « c'est la reconnaissance par les autres de la qualité de membre de la société qui décidait de cette qualité même ». Ainsi « aucun membre ne pouvait échapper à la pression de l'opinion sans compromettre en même temps sa qualité de membre, son identité en tant que représentant de l'élite, raison principale de sa fierté personnelle et de son honneur »[3]. La distinction se fonde, paradoxalement, sur la dépendance (par l'entremise de l'étiquette, à laquelle le roi lui-même n'échappe pas), et le prestige de la supériorité sociale implique une soumission politique et symbolique. Dans ce réseau d'interdépendances, la contrainte n'est pas extérieure ; elle est intériorisée par chacun des membres ; elle devient *autocontrainte*.

L'interdépendance que Norbert Elias met en lumière est une interdépendance des *jugements de valeur*. La société impose ses valeurs à ses membres sans que le regard critique de chaque particulier ne vienne ébranler des pratiques instituées. « Cette interdépendance constitutive des jugements de valeur rend difficile sinon impossible à chacun de rechercher l'accomplissement

---

[1] « Il faut observer tout ce qui se passe dans le cœur et dans l'esprit des personnes qu'on entretient, et s'accoutumer de bonne heure à connaître les sentiments et les pensées, par des signes presque imperceptibles. » (Antoine Gombaud de Méré, *De la conversation* (1677), *Œuvres complètes*, éd. Ch.-H. Boudhors, Paris, Fernand Roches, 1930, p. 107).

[2] N. Elias donne un exemple probant de cette forme de maîtrise et de domination « servile » dans la manière dont Saint-Simon sut infléchir la pensée du Dauphin sans jamais paraître affirmer la sienne.

[3] *Id.*, p. 87.

de ses ambitions dans des actes qui n'ont aucune chance de lui rapporter dans le présent ou le futur une récompense sous forme d'estime, de reconnaissance, d'affection, d'admiration – bref la confirmation ou l'accroissement de sa valeur aux yeux des autres. Cette interdépendance des valeurs rend improbable le développement d'un individu qui n'assimile pas les jugements de valeur de la société dans laquelle il grandit »[1]. La société de Cour exige de ses membres, ambitieux ou simplement soucieux de conserver le crédit qui fonde dans ce contexte leur identité personnelle, de plaire à tous, et en particulier aux femmes (qui sont les arbitres du goût, de la justesse de la langue et du naturel) et au roi. Voilà ce qu'expriment en termes très clairs les théoriciens de la vie de Cour ou les auteurs de manuels d'honnêteté (Baldassare Castiglione, Antoine de Méré, Balthasar Gracian, Antoine de Courtin et bien d'autres).

3.1.2. L'honnêteté : idéal social, moral, esthétique

> La grâce et l'élégance des manières passaient des habitudes de la cour dans les écrits des hommes de lettres.
>
> Mme de Staël, *De la littérature*[2]

> Lorsque le Courtisan italien, après avoir joué son rôle de maître et de guide, avait pris sa retraite, l'Honnête homme lui avait succédé. [...] Il était fait de contrastes, mais si habilement ajustés qu'il finissait par présenter une harmonie parfaite. [...] Il enseignait la politesse, vertu difficile, qui consiste à plaire aux autres pour se plaire à soi-même ; il disait qu'il fallait fuir les excès, même dans le bien, et ne jamais se piquer de rien, sauf d'honneur. Il se formait par une constante discipline ; c'est une entrepris difficile d'empêcher le Moi de déborder [...]. Une telle obligation demande un héroïsme discret.
>
> Paul Hazard, *La crise de la pensée européenne 1680-1715*[3]

[1] *Id*., p. 60.
[2] Germaine de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, p. 257.
[3] Paul Hazard, *La crise de la pensée européenne 1680-1715*, Paris, Fayard, 1961, p. 303.

L'honnêteté est un accomplissement à la fois esthétique, social et moral. Roger Chartier fait de la conception de la civilité qui s'élabore à la Renaissance avec Érasme le socle de la forme d'*urbanitas* française qui sera ensuite représentée par l'idéal d'honnêteté. Les règles de la civilité érasmienne (*La civilité puérile*, 1530) devaient permettre aux hommes de toute condition d'« acquérir la bienveillance d'un chacun »[1]. Elles se veulent universelles, à la différence de l'essentiel des manuels de politesse, de bienséance et d'honnêteté (celui de Nicolas Faret et d'Antoine de Courtin faisant exception[2]) qui, au XVIIe siècle, circonscrivent, avec chacun leur spécificité (veine galante ou précieuse, *etc.*), les comportements de l'homme de Cour et du mondain. Le chevalier de Méré, pour qui l'honnêteté est liée à la condition, Ortigue de la Vaumorière, avec son *Art de plaire dans la conversation* (1688), ou Morvan de Bellegarde dont les *Réflexions sur le ridicule et sur les moyens de l'éviter* (1696) obtiennent un large succès, contribuent à diffuser le modèle d'honnêteté dans sa version plus spécifiquement mondaine.

Mais c'est aussi dans les romans, selon Maurice Magendie, que l'aristocratie apprend les bonnes manières[3]. Pierre-Daniel Huet, qui théorise, dans son *Traité de l'origine des romans* (1670), les rapports entre fiction romanesque et art de plaire, conçoit le roman comme une arme de séduction originellement forgée par les hommes pour vaincre la résistance des femmes. Il attribue l'essor du genre à la façon dont il sut se plier aux règles de la galanterie et de la politesse. En contrepartie, le roman devient à son tour laboratoire des mœurs. Art d'écrire et art de vivre se rencontrent dans la commune visée du *plaire*. La littérature se plie aux règles de la sociabilité qui, de son côté, se ressource en elle. Les écrivains (en particulier les héritiers des puristes)

---

[1] Érasme, *La civilité morale des enfants*, trad. Claude Hardy, Paris, J. Sara, 1613, p. 7.

[2] C'était à la strate élargie du public intermédiaire (composé de nobles mais aussi de bourgeois) que s'adressait Nicolas Faret dans son *Honnête Homme, ou l'art de plaire à la cour* (1630), qui fait de l'honnêteté le fruit de l'art et de l'éducation plutôt qu'une qualité liée à la condition. Il en va de même du *Nouveau Traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens* (1671) d'Antoine de Courtin, très largement diffusé de 1671 à 1730.

[3] Maurice Magendie, *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVIIe siècle*, Paris, Puf, 1925, p. 165.

participent d'ailleurs à la promotion et à la diffusion de l'idéal d'honnêteté. Transposé à l'écrivain, ce modèle devient celui du « bel esprit » exalté par Bouhours dans les *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671). Comme l'écrit Alain Viala, « la même valeur, l'urbanité, transcende et réunit le modèle mondain et le modèle littéraire »[1].

Or, cet accomplissement esthétique et social qu'est l'honnêteté ne va pas sans son pendant moral. On voudrait croire, comme le faisait Érasme, à une correspondance entre extériorité et intériorité. Le chevalier de Méré, en particulier, tout en invitant l'honnête homme à maîtriser son comportement comme un rôle de théâtre, ne l'incite pas à la dissimulation. Comme l'écrit Emmanuel Bury, « la conscience lucide d'avoir affaire au théâtre du monde ne conduit pas pour autant à la duplicité volontaire et cynique »[2]. Méré se persuade ainsi que pour paraître habile homme, « il faut l'être en effet ; car les apparences du dehors ne sont que les images des actions intérieures »[3] ; tandis que de son côté Molière, considère que « la bienséance est à l'égard de la convenance ce que les platoniciens disent que la beauté est à l'égard de la bonté, c'est-à-dire qu'elle en est la fleur, le dehors, le corps et l'apparence extérieure »[4]. Politesse et galanterie reflètent idéalement la noblesse morale ; au besoin, ils y suppléent : Mlle de Scudéry vante « cette honnête complaisance qui plaît, qui ne nuit à personne, qui pare l'esprit, qui rend l'humeur agréable, qui *augmente* l'amitié, qui redouble l'amour, et qui *s'accommode* avec la justice et la générosité »[5]. L'honnête homme, conscient d'être en représentation, n'en est pas pour autant un être double ou duplice. Son désir de plaire est fondé, puisqu'il s'attache, selon la définition que donne Méré de l'honnêteté, « à vivre et à se communiquer d'une manière humaine et raisonnable »[6]. C'est ainsi qu'à se plaire, l'on participe à la meilleure économie des rapports humains, au bon fonctionnement d'une société fondée sur des échanges réciproques. Dans la

---

[1] Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, éd. cit., p. 150.
[2] Emmanuel Bury, *Littérature et politesse*, p. 181.
[3] Antoine de Méré, *Le commerce du monde*, in *Œuvres,* éd. Ch. H. Boudhors, 1930, t. III, p. 115.
[4] Molière, *Lettre sur la comédie de l'Imposteur*, p. 1174.
[5] *Clélie* (1654-1660), Genève, Slatkine Reprint, 1973, III, 2, p. 745, cité par E. Bury, *Littérature et politesse*, p. 104.
[6] Antoine de Méré, *De la vraie honnêteté*, p. 72.

pensée classique, écrit Jean Starobinski, « celui qui s'exposait à un jugement devient presque instantanément juge à son tour : il reconnaît comme un mérite la perspicacité du jugement qu'on a porté sur lui. Les rôles s'échangent : une égalité s'établit »[1].

Cette égalité n'est concevable que pour qui considère que le mérite en honneur est universel et en ce sens rationalisable. Cela suppose, d'une part, que l'honnêteté puisse se reconnaître chez un sauvage absolument ignorant des mœurs de la Cour, comme le suppose le chevalier de Méré, en idéaliste invétéré, mais aussi (et c'est l'idée qui sous tend les arts de plaire, comme l'a montré Jean Starobinski), que le public (mondain en particulier) sache le discerner. C'est à cette condition que l'honnêteté conserve sa valeur morale en même temps qu'esthétique. Nous ne dirons pas, comme Starobinski, qu'une égalité s'établit : la société de Cour reste fortement hiérarchisée. Mais la distinction est essentielle, et donc justifiable.

Cette confiance en une heureuse conjugaison de l'être et du paraître n'est pourtant pas sans faille. L'honnêteté exaltée au XVIIe siècle fait dans le même temps l'objet d'une critique qui pointe l'absence de rapport nécessaire entre manifestation extérieure et intention réelle, vérité et simulacre. On le sait, comme le souligne Alain Faudemay, « l'honnêteté comme civilité peut nuire à l'honnêteté comme probité et la contredire »[2]. La revendication d'Alceste, clamée à la Comédie (« Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur, on ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur »[3]), n'est pas si incongrue qu'on n'en trouve des échos dans les écrits du temps. Le modèle de civilité mondaine est en particulier la cible de penseurs chrétiens qui lui opposent les lois du Royaume (Les Évangiles et les épîtres pauliniennes invitent les croyants à plaire

[1] Jean Starobinski, *Le remède dans le mal, Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, « Sur la flatterie », p. 63.
[2] Voir Alain Faudemay, *La distinction à l'âge classique, Émules et Enjeux*, Paris, Champion, 1992, p. 413.
[3] Molière, *Le Misanthrope*, I, 1. Voir à ce propos l'article de Jean Mesnard, « Le Misanthrope, mise en question de l'art de plaire » (1962), *La culture du XVIIe siècle, enquêtes et synthèse*, Paris, PUF, 1992.

à Dieu plutôt qu'aux hommes[1]). De façon générale, les moralistes s'accordent à dénoncer les ruses de l'amour-propre derrière les pratiques de la civilité. La mise en lumière, par La Rochefoucault, de ce principal ressort des actions humaines fait de toute son œuvre une réfutation implicite mais vigoureuse de la doctrine de l'honnêteté[2]. Pierre Nicole, de même, réduit la civilité à un commerce d'amour propre, où l'on se paie de démonstrations extérieures. La leçon des théologiens de Port-Royal reste pourtant nuancée. En distinguant les « grandeurs d'établissement », de pure convention, des « grandeurs naturelles » consistant dans des qualités « réelles et effectives de l'âme ou du corps », Pascal précise aussi, et différencie, les égards dus à chacune : « cérémonies extérieures »[3] pour les premières, estime véritable pour les secondes. Le respect des grandeurs sociales s'adresse à la personne publique et à l'ordre qu'elle représente, non à la personnalité privée. L'écart entre le geste public et le sentiment intérieur n'est pas d'hypocrisie : il garantit au contraire la liberté morale de l'homme social, volontairement soumis aux autorités hiérarchiques[4]. De manière semblable, Pierre Nicole, invite à la pratique d'une civilité *chrétienne* qui, à la différence de la civilité *mondaine*, soit l'expression d'une charité véritable sinon parfaitement désintéressée[5]. Dénonçant l'illusion misanthrope

---

[1] Voir, entre autres passages, la première épître aux *Thessaloniciens*, ch. 2. v. 4, l'épître aux *Galates*, ch. 1. v. 10, aux *Ephésiens*, ch. 6. v. 6.

[2] Voir Corrado Rosso, *Les Tambours de Santerre, Essais sur quelques éclipses des Lumières au XVIIIe siècle,* éd. citée, chap. 1 : « Crise et enterrement de l'honnête homme : de la Renaissance aux Lumières », p. 30-31.

[3] « Aux grandeurs d'établissement, nous leur devons des *respects d'établissement*, c'est-à-dire *certaines cérémonies extérieures* qui doivent être néanmoins accompagnées, selon la raison, d'une *reconnaissance intérieure de la justice de cet ordre*, mais qui ne nous font pas concevoir quelque qualité réelle en ceux que nous honorons de cette sorte. » (*Second Discours sur la condition des grands*, *OC*, Pléiade, II, p. 197 ; discours cité par Pierre Nicole dans *De l'éducation d'un Prince* (1670)).

[4] « [...] si vous étiez duc sans être honnête homme, [...] en vous rendant les devoirs extérieurs que l'ordre des hommes a attachés à votre naissance, *je ne manquerais pas d'avoir pour vous le mépris intérieur que mériterait la bassesse de votre esprit* » (*ibidem*).

[5] Voir ses *Essais de morale* : « Des moyens de conserver la paix avec les hommes » et « De la civilité chrétienne ». La civilité chrétienne n'est pas désintéressée dans la mesure où sa faiblesse rend l'homme dépendant de l'approbation et de l'amour d'autrui : « Nous désirons d'être aimés pour nous aimer encore davantage. L'amour des autres envers nous fait que nous jugeons plus dignes d'amour, et que notre idée se présente à nous d'une manière plus aimable [...]. Mais l'amour des autres envers nous n'est pas seulement l'objet de notre vanité, et la nourriture de notre amour-propre ; c'est aussi le lit de notre faiblesse. *Notre âme est si languissante et si faible,*

selon laquelle la retraite suffirait à guérir du désir de plaire, de sorte qu'« en nous séparant des créatures, on se prive de la vue de leurs jugements, de la vaine complaisance dans leur estime, et la mauvaise recherche de leur affection »[1], le théologien soutient que l'amour chrétien offre le même résultat, porte aux mêmes égards, que la civilité, dont il ne se distingue que par l'« intention ». Ainsi la charité comporte une « civilité intérieure »[2] dont l'« effusion toute naturelle »[3] rend les manières amènes. Nicole justifie ainsi l'existence d'une civilité qui, par religion, fît concorder la pratique et le sentiment. Fondamentalement, il n'appartient qu'à la charité d'être civile, puisqu'elle seule peut l'être sincèrement. Et quand bien même les marques d'attention et de bienveillance ne découleraient pas d'emblée d'une affection réelle, « ils ne sont point faux et trompeurs, puisqu'ils sont conformes à notre désir et à notre inclination »[4]. Ainsi se trouvent réconciliés paraître et être, unis par la vertu d'une bonne volonté chez les théologiens chrétiens eux-mêmes. *A fortiori* les auteurs des manuels de civilité, sans éluder la difficulté que pose l'extériorité du modèle, parviennent à sauver la *vraie* honnêteté en la distinguant de ses avatars hypocrites ou serviles[5]. (La gradation par types, qui chez Méré, La Bruyère, Goussault et bien d'autres, distingue la pratique superficielle du *galant homme* de la vertu plus intérieure de l'*honnête homme*, de l'*homme de mérite* ou de l'*homme de bien* établit un rapport de continuité et non d'opposition entre mondanité et humanisme chrétien). De cette manière, l'honnêteté véritable peut faire figure d'idéal moral autant que social. Méré en particulier, récuse dans ses discours de 1677 toute objection théologique au modèle qu'il promeut, n'hésitant pas à faire de l'art d'agréer un devoir pieux. Ainsi, ce sera pécher que déplaire :

---

qu'elle ne saurait se soutenir, si elle n'est comme portée par l'approbation et l'amour des hommes. » (Pierre Nicole, *Essais de morale*, vol. II, Paris, G. Desprez, 1671, p. 126).

[1] *Id*., p. 131.

[2] *Id*., p. 140.

[3] *Id*., p. 138.

[4] *Id*., p. 137.

[5] Voir à ce propos Roger Chartier, *Lecture et lecteur dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1982, chap. II, « Distinction et divulgation : la civilité et les livres », p. 57-61.

> Je crois [...] que *c'est un péché de déplaire quand on s'en peut empêcher, quoi qu'on ne fasse point de mal* ; et le scandale que le Sauveur défend sous des peines si rigoureuses, qu'a-t-il de mauvais que de déplaire ou d'apporter de l'ennui ? Il ne faut pas douter que *celui qui pourrait ne pas être désagréable, et qui demeure comme il est*, ne commette un grand *péché de paresse* quand ce ne serait qu'il rend bien difficile à son égard un des principaux commandements d'aimer notre prochain comme nous-mêmes. *Car il me semble qu'il est presque impossible d'aimer ce qui déplaît. Le sentiment l'emporte sur la raison, et le devoir n'en est pas le maître*.[1]

Méré, s'autorisant du Christ, assimile le défaut d'agrément à un manquement doublement répréhensible : comme un péché de paresse d'une part ; comme un objet de scandale et une occasion de chute d'autre part, susceptible de faire obstacle à l'amour du prochain. En somme, raison et sentiment, religion et société, tout *oblige* l'homme « classique » à plaire. Encore Méré promeut-il un modèle galant plus mondain que moral. Mais à la fin du siècle, quand paraissent ses derniers ouvrages, les traités de civilité partis de la plume d'auteurs chrétiens s'écartent du modèle galant pour promouvoir une honnêteté sans masque, authentique et chrétienne. L'honnête homme de l'abbé Jean Pic, auteur dramatique et librettiste de Lully, n'est pas mu par le désir de plaire, mais seulement par celui de bien faire (*Les devoirs de la vie civile*, 1681). Celui de l'abbé Armand de Gérard (*Le caractère de l'honneste homme*, 1682) se caractérise par ses vertus morales, quand celui de Jacques Goussault (*Portrait d'un honnête homme*, 1691) tend à se confondre avec l'homme de bien[2]. La dénonciation de l'amour-propre et des faux-semblants dans les pratiques de Cour ne fait pas déchoir l'art de plaire de son statut d'idéal de société. Mais elles font apparaître des exigences nouvelles : sincérité, authenticité, conformité de l'être au paraître dont hérite le XVIIIe siècle. Formellement, néanmoins, l'art de plaire conserve ses caractéristiques. Voyons à présent brièvement quelles en sont les règles.

---

[1] Antoine de Méré, *De la conversation*, éd. citée, p. 29.
[2] Voir à ce propos Emmanuel Bury, *Littérature et politesse*, p. 183-194.

3.1.3. L'art de plaire réduit en principes

> Aujourd'hui que des recherches plus subtiles et un goût plus fin ont réduit l'art de plaire en principes…
>
> Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*[1]

Comment plaire dans le monde ? Telle est la question que tentent de résoudre les innombrables arts de plaire et manuels de civilité qui fleurissent périodiquement sur les étals des libraires depuis le XVIe siècle, et dont on observe une recrudescence au XVIIe siècle et dans la première moitié du XVIIIe siècle[2]. Ces techniques du plaire ont été largement répertoriées et commentées[3] : nous ne les mentionnons que dans la mesure où Rousseau les isolera, lui aussi, pour les stigmatiser.

De façon générale, l'art de plaire requiert en société la même aptitude d'*aptum* que dans les Lettres[4]. La conversation en est le lieu d'exercice privilégié[5]. Trois critères la définissent, selon Delphine Denis : sa finalité

---

[1] *Discours sur les sciences et les arts*, *OC* III, p. 8.

[2] Voir, outre les ouvrage cités ci-dessus (mais la liste n'est pas exhaustive) *Le Livre du Courtisan* (1580), de Baldassare Castiglione, *L'Honnête homme ou l'art de plaire à la cour* (1630) de Nicolas Faret, les *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671) du Père Bouhours, le *Nouveau Traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens* (1671) d'Antoine de Courtin, les discours *Des agréments, De l'Esprit, De la conversation* (1677) du Chevalier de Méré, *L'Homme de Cour* (1684), de Balthasar Gracian, *Réflexions sur ce qui peut plaire ou déplaire dans le commerce du monde* (1787) de Jean-Baptiste Morvan de Bellegarde, *L'Art de plaire dans la conversation* (1688) de Pierre Ortigue de Vaumorière, *Le portrait d'un honnête homme* (1692) de l'abbé Goussault, le *Traité du vrai mérite de l'homme* (1734), bien connu de Rousseau, de Le Maître de Claville, les *Essais* de l'abbé Trublet (1735), les *Essais sur la nécessité et sur les moyens de plaire* (1738), de F.-A. Paradis de Moncrif, Les *Lettres* de Lord Chesterfield à son fils (1751).

[3] Voir Delphine Denis, *La Muse galantes, Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 1997, chap. IV, « L'art de plaire : les formes de l'agrément » ; voir plus généralement le *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre du Moyen Âge à nos jours*, éd. Alain Montandon, Paris, Seuil, 1995.

[4] Voir *infra*, p. 46 et suiv.

[5] Le chevalier de Méré qui donne de la conversation un sens large, en fait une des pratiques les plus répandues de la vie sociale : « J'appelle conversation tous les entretiens qu'ont toutes sortes de gens qui se communiquent les uns aux autres, soit qu'on se rencontre par hasard, et qu'on n'ait que deux ou trois mots à se dire ; soit qu'on se promène ou qu'on voyage avec ses amis, ou même avec des personnes qu'on ne connaît pas ; soit qu'on se trouve à table avec des gens de bonne compagnie, soit qu'on aille voir des personnes qu'on aime, et c'est où l'on se communique le plus agréablement ; soit enfin qu'on se rendre en quelque lieu d'assemblée, où l'on ne pense qu'à se divertir, comme en effet, c'est le principal but des entretiens » (*De la conversation*, éd. citée, p. 102-103) ; « Rien n'est plus important pour le commerce de la vie que

purement ludique, attachée à la seule recherche du plaisir, son déroulement libre, et son ton familier, naïf sans trivialité[1]. L'on y cherche les qualités de vivacité, d'enjouement, de brillant, mais également de douceur et d'affabilité ; la louange doit être délicate et l'éloge subtil, s'adressant en particulier aux femmes, qui sont les arbitres et les principaux bénéficiaires de la civilité, car c'est dans la relation galante que la conversation déploie toutes ses virtualités de séduction. L'homme aimable est facile d'humeur ; gai et non esprit chagrin ; mais il sait changer de ton, et adopter, le cas échéant, le sérieux convenable à son propos. La variété, l'inventivité, l'improvisation sont requises des devisants dans la pratique de la conversation. Mais le succès de celle-ci, comme le relève Jean-Paul Sermain dans la pensée de Moncrif, n'est garanti par aucun art de plaire : « Ce qui plaît aujourd'hui déplaît demain. Telle est notre inconstance »[2]. La rhétorique de l'homme aimable se doit d'être choisie ; son discours, s'agrémente de pointes, de saillies et de plaisanteries qui agrémentent la conversation et font honneur à l'inventeur. Car les bons mots ont « éminemment cela de particulier, écrit Nicolas Faret dans son *Art de plaire à la Cour* (1630), qu'ils ne plaisent pas seulement à ceux qui les écoutent, comme font toutes les choses bonnes, mais encore font regarder celui qui les dit avec une extraordinaire *admiration* »[3]. La belle conversation distingue, et c'est de cela qu'il s'agit, mais il convient de le faire avec naturel, et comme sans y penser. L'*honnête homme* ne se pique de rien : il conserve, comme l'écrivain, cette apparente *médiocrité*, « véritable amnésie maîtrisée » selon Emmanuel Bury[4], qui ménageant les susceptibilités des moins brillants, constitue l'un des traits caractéristiques du modèle français. « Ce n'est pas, écrit Méré, qu'on puisse avoir trop d'art ni trop d'artifice en quoi que ce soit [...] ; mais il ne faut pas que

---

de plaire par la conversation, et si les hommes sont nés pour la société, on peut dire que c'est l'entretien qui fait leur plus ordinaire liaison , insiste à son tour Pierre d'Ortigue de Vaumorière, académicien proche des cercles précieux, et auteur d'un *Art de plaire dans la conversation* (1688) » (*L'Art de plaire dans la conversation*, Paris, J. Guignard, 1688, p. 126).

[1] Voir Delphine Denis, *La Muse galante*, p. 20-24.

[2] Voir Jean-Paul Sermain, « La conversation au XVIIIe siècle », ouvr. cité, p. 113.

[3] Nicolas Faret, *L'Honnête Homme ou L'Art de plaire à la Cour* (1630), p. 201, cité par Mercedes Blanco, *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre*, éd. citée p. 341. Je souligne.

[4] Emmanuel Bury, *Littérature et politesse*, p. 65.

l'un ni l'autre se montre »[1]. La grâce du courtisan dépend de cette désinvolture, qui tout à la fois dissimule et multiplie la séduction.

C'est ainsi que le *plaire*, ressort essentiel d'une rhétorique sociale autant que littéraire, tire de cette double nécessité son pouvoir modélisateur sur les esprits au XVIIe siècle. L'omniprésence de ce motif dans les traités comme au sein des fictions permet de mesurer la force contraignante d'un idéal esthétique constitué en étalon de l'homme et de son œuvre. Ainsi en va-t-il encore au XVIIIe siècle, qui fait du désir de plaire le fondement d'une sociabilité refondée sur les exigences de la sensibilité.

3.2 Désir de plaire et sociabilité au XVIIIe siècle

> [L'honneur] permet la galanterie lorsqu'elle est unie à l'idée du sentiment du cœur ou à l'idée de conquête
>
> Montesquieu, *L'esprit des lois*[2]

3.2.1. Besoin de plaire, besoin d'être aimé

Les représentations de la sociabilité ne changent pas fondamentalement dans les premières décennies du XVIIIe siècle, malgré l'émergence progressive de nouveaux modèles (celui du « philosophe » en particulier). Les manuels de civilité qui paraissent alors reprennent le canon déjà établi, et l'étayent en lui donnant une assise psychologique : le désir de plaire fait désormais partie intégrante de cette quête du bonheur qui est, comme on sait, la grande affaire du siècle[3]. Ainsi quoique similaire dans ses pratiques à celle du siècle précédent, la sociabilité change de *sens* au XVIIIe siècle, pour devenir selon Robert Mauzi, « infiniment plus chaleureuse » que l'honnêteté « classique » :

---

[1] Antoine de Méré, *De la conversation*, éd. citée, p. 109.
[2] Montesquieu, *De l'Esprit des lois* (1748), IV, II, Paris, GF, 1979, p. 156.
[3] Voir Robert Mauzi, *L'idée de bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Paris, A. Colin, 1960, réed. Albin Michel, 1994.

> C'est que l'art de plaire y répond désormais à une exigence de la sensibilité, que l'on chercherait en vain dans la morale de « l'honnête homme ». Celui-ci n'avait pas besoin des autres pour être lui-même. Il restait le fruit solitaire d'une culture, d'un minutieux apprentissage et d'une élaboration de soi toujours possible dans la retraite. [...] En outre, il savait que tous les prestiges du monde ne compteraient pour rien le jour du suprême tête-à-tête avec son seul Juge. [...] Désormais, l'ardeur à poursuivre le « souverain bien d'ici-bas » rend inévitable le croisement des destins. Le monde n'est plus un lieu accidentel de rencontres, ni la scène où se joue le jeu social : il devient ce carrefour enfiévré où les êtres se cherchent, se charment, s'entr'aident les uns les autres, font provision de bonheur.[1]

Plus « chaleureux » mais non moins impérieux depuis qu'on le pense « vital », l'art de plaire n'est plus simple manière de se distinguer, façon de travailler à son personnage ou divertissement d'un cœur qui se devrait d'abord à Dieu : devenu nécessaire, il est art de vivre, impérieuse et vitale expression d'une sensibilité. Comme l'écrit Paradis de Moncrif, écrivain, homme du monde et courtisan accompli, dans ses *Essais sur la nécessité et sur les moyens de plaire* (1738) :

> Le désir de plaire renferme [...] le désir d'être aimé. C'est à cette marque en effet qu'on peut le reconnaître [...] ; combien de personnes, contentes de se voir considérées ou applaudies, ne consultent jamais si on les aime ! Cette indifférence n'est pas moins, ce me semble un égarement de l'esprit, qu'une malheureuse insensibilité de l'âme sur le prix qu'on doit attendre de ce qu'on fait pour la société ; le don de plaire, examiné avec les yeux de la raison, loin d'être regardé comme un succès satisfaisant, ne doit paraître qu'un moyen flatteur d'obtenir la plus douce de toutes les récompenses, le plaisir d'inspirer de l'amitié.[2]

L'homme du XVIIIe siècle sait qu'il ne saurait être heureux seul et que son bonheur dépend de son intégration dans une communauté. Il cherchera, dans cette perspective, à s'intéresser, à participer au bien d'autrui pour bénéficier en retour de la même sollicitude, comme l'enseignent la marquise de Lambert à ses enfants (dans les *Avis* qu'elle leur donne[3]), Buffier, dans un traité éloquemment titré *Traité de la Société civile et du moyen de se rendre heureux en*

---

[1] Robert Mauzi, *L'idée de bonheur*, p. 583-584.

[2] Paradis de Moncrif, *Essais sur la nécessité et les moyens de plaire* (1738), Paris, Payot Rivages, 2002, p. 43.

[3] « Si vous voulez être heureux tout seul, écrit la marquise de Lambert, vous ne le serez jamais ; tout le monde vous contestera votre bonheur. Si vous voulez que tout le monde le soit avec vous, tout vous aidera » (*Avis d'une mère à son fils et à sa fille,* Paris, chez Etienne Ganeau, 1728, p. 52).

contribuant au bonheur des personnes avec qui on vit, et bien d'autres[1]. Mais si le jeu social manifeste la faiblesse de l'individu isolé, s'il cache une gravité anxieuse, exprime une requête d'amour, si enfin c'est à une intersubjectivité véritable que tendent les procédés de la civilité, ceux-ci ne sauraient se réduire à un tissu de formalités – car il ne suffit pas d'être poli pour être aimant ni aimé, ni même aimable – et la question de l'*intention*, c'est-à-dire du rapport entre intériorité et extériorité se pose de façon accrue. Le partage sensible que l'on espère de la pratique de l'art de plaire excède ainsi les présupposés des modèles d'honnêteté du XVIIe siècle. Tandis que l'honnête homme tendait vers un idéal de perfection esthétique et éthique devant ultimement signer sa supériorité, l'homme sociable de la première moitié du XVIIIe siècle déclare sa faiblesse et sa dépendance d'autrui : « J'ai *besoin* de votre approbation, vous avez besoin de la mienne »[2]. L'art de plaire devient constitutionnellement nécessaire non seulement à l'homme, non seulement en tant qu'il est soumis aux exigences d'une société de Cour, mais aussi plus essentiellement, en tant qu'il est un animal politique. Il s'agit moins d'une passion sociale que d'un besoin naturel, moins d'une forme d'amour-propre que d'un aveu d'insuffisance. Par ailleurs, l'attention portée au *sentiment* est majorée par rapport au XVIIe siècle, ou le rapport entre intériorité et extériorité sociale était évalué en termes moraux.

Cela est particulièrement visible dans les *Essais sur la nécessité et sur les moyens de plaire* (1738) de Paradis de Moncrif, selon lequel l'homme animé d'un « *vrai désir de plaire* » est celui qui, bien « persuadé que les vertus sociales sont la source du véritable bonheur », « se regarde comme membre d'une république que des égard mutuels entretiennent, et que l'amour propre mal entendu cherche à détruire »[3]. Comme chez Nicole et plusieurs moralistes du XVIIe siècle mais de façon cette fois toute profane, le désir de plaire tire sa force de l'*intention* bienveillante qui l'anime et « donne leur âme » au savoir-vivre et à la politesse (lesquels ne sont intrinsèquement que des « assujettissements de la

[1] C'est en particulier la pensée que les abbés Trublet et Dupuys, Mme de Puisieux ou Marin exposent dans des traités dont R. Mauzi (ouvr. cité), et E. Bury (dans *Littérature et politesse*) examinent les principaux arguments.
[2] Mme Lambert, ouvr. cité, p. 54.
[3] *Essais sur la nécessité et les moyens de plaire*, p. 31; je souligne.

société »[1]). Car c'est au cœur qu'en veut Moncrif : ni l'honnêteté stricte, fondée sur des pratiques extérieures, ni la politesse formelle, ne suffisent si elles n'expriment « un sentiment que nous inspire la raison, et qui tient le milieu entre l'indifférence et l'amitié, une sensibilité aux dispositions que nos faisons naître dans les cœurs, un mobile qui nous porte à remplir avec complaisance les devoirs de la société »[2]. De là naît une relation réciproque qui honore les deux parties : celui qui cherche à plaire comme dont il recherche l'estime[3]. L'homme indifférent, en revanche, se méconnaît par suffisance, et tels sont les dévots que leur détachement manifeste leur orgueil : « vous êtes tentés de croire que le droit de vous mépriser est une récompense qu'ils s'attribuent pour la peine qu'ils se donnent de fuir les vices »[4]. L'humanisme souriant de Moncrif est représentatif de la restauration d'un plaire sanctifié par la sensibilité. Le modèle de l'honnêteté, dont Paul Hazard a écrit qu'il tendait à se désagréger à la fin du XVIIe siècle (miné par la fracture entre honnêteté et probité)[5] ne disparaît pas, mais il se moralise et se sentimentalise. Le critère de l'homme de bien chez Moncrif se situe dans la « sincérité de la sociabilité », comme l'écrit Emmanuel Bury, (« on plaît autant pour autrui que pour soi »[6]), et non dans un rapport à une transcendance. Si l'amour-propre, comme chez Nicole ou La Bruyère, demeure un critère dirimant, chez Moncrif, « cela ne regarde pas les théologiens »[7]. C'est dans cette perspective qu'à nouveau l'attention se porte sur les motivations de l'homme social : ce sont elles qui distinguent l'honnêteté

---

[1] *Id*., p. 41. Moncrif insiste sur l'*intention* comme critère de l'authenticité du désir de plaire : c'est l'*intention* de plaire qui distingue le désir légitime (être aimé) de la vanité narcissique et de ses avatars : l'*affectation*, *l'esprit caustique*, *la fade complaisance et la flatterie*, la *coquetterie*. Point de commune mesure, donc, entre l'homme qui veut plaire pour être aimé et celui qui « concentré sur son amour propre », transforme les objets qui *l'entourent en autant de « miroirs, où il n'aperçoit que lui-même ! »* (*id*., p. 29).

[2] *Id*., p. 42.

[3] « Si vous recherchez la cause des impressions heureuses qu'il a faites sur vous, écrit Moncrif au sujet de l'homme qui cherche à plaire, vous connaîtrez qu'elles naissent d'un *empressement* qui était en lui de vous occuper, non par la vanité d'être écouté, mais par un *désir d'attirer votre attention, et votre suffrage, qui suppose le cas qu'il faisait de votre estime.* » (ouvr. cité, p. 41 ; je souligne).

[4] *Id*., p. 29.

[5] Voir Paul Hazard, *La crise de la conscience européenne 1680-1715*, chapitre VII : « Vers un nouveau modèle d'humanité », p. 231. L'honnêteté avait subi en particulier une critique morale et religieuse, dans les vingt dernières années du XVIIe siècle.

[6] Emmanuel Bury, *Littérature et politesse*, p. 197.

[7] *Ibidem*.

véritable de ses avatars hypocrites ou narcissiques (la coquetterie, l'affectation, la flatterie…[1]). Ainsi Le Maître de Claville, chez qui cette mise à l'épreuve de l'authenticité du mérite passe par une distinction attentive de ses degrés (de l'habileté à la vertu), mais qui tend encore à identifier homme de bien et parfait chrétien, est selon Corrado Rosso l'un des derniers tenants d'un modèle d'honnêteté qui le cède progressivement à celui, plus dynamique et plus « utile » à la société civile, du philosophe[2]. Le succès de son traité témoigne cependant, comme le souligne Emmanuel Bury, de la prégnance de la *doxa* qu'il véhicule[3].

3.2.2. La vertu du plaire : honnêteté moralisée et cynisme mondain

La question du rapport entre être et paraître demeure posée dans le premier XVIIIe siècle, mais elle trouve une réponse toute prête dans cette intériorisation du mérite, dans cette moralisation du plaire alléguée également par les mondains comme par les chrétiens. Ainsi Le Maître de Claville signe la bonne entente entre honnêteté et religion en reliant d'un trait continu l'agrément des manières et la grandeur du sentiment[4]. Et si elle ne vaut pas la sublime alliance entre l'un et l'autre que réalise le *virtuosus*, la simple politesse du galant homme n'est pas dépréciée pour autant. Car « de la probité délicate à

---

[1] Ainsi chez Moncrif c'est l'*intention* de plaire qui marque la différence entre le désir légitime d'être aimé et la vanité narcissique sous ses différentes formes : *affectation*, *esprit caustique*, *fade complaisance et flatterie,* et *coquetterie*. Point de commune mesure, à ses yeux, entre l'homme qui veut plaire pour être aimé et celui qui « concentré sur son amour propre », transforme les objets qui l'entourent en autant de « miroirs, où il n'aperçoit que lui-même » (*Essais sur la nécessité et les moyens de plaire*, p. 29).

[2] Corrado Rosso, *Les Tambours de Santerre*, éd. citée, chap. IV : « L'honnête homme et les lumières : une occasion perdue », p. 66-78.

[3] Emmanuel Bury, ouvr. cité, p. 199.

[4] Le moraliste ordonne son *Traité du vrai mérite* en fonction de la traditionnelle gradation qui, du galant homme à l'homme de bien (en passant par l'honnête homme et l'homme de mérite), figure le *cursus honorum* de celui qui tend à la perfection. Le galant homme se distingue par sa politesse et l'agrément de son commerce. L'honnête homme peut lui céder sur l'extérieur, mais non en beauté morale ni sur les qualités de cœur. L'homme de mérité surpasse les deux premiers à la fois par le brillant des apparences et l'excellence de son être intérieur : ayant « plus d'ornements et plus de profondeur », il allie l'humilité du chrétien à l'éclat du courtisan. L'homme de bien seul s'éloigne de façon plus décisive du modèle de Méré, qui, en homme pieux et vertueux, ne s'en réfère, pour chacune de ses actions, qu'au « témoignage *intérieur* » du devoir accompli.

la loi sainte, le chemin n'est pas long »[1]. Chez Claville, les apparences ne sont pas discréditées mais elles doivent être *approfondies* (terme récurrent sous sa plume) et comme creusées de l'intérieur. Certes, l'illusion reste possible, et l'on peut être pris au piège d'une extériorité trompeuse : « Combien de gens nous éblouissent par des dehors brillants, [...] et souvent par de fausses vertus qui nous feraient pitié, si [...] nous voulions bien nous donner la peine de les *approfondir* et de les examiner par les mœurs, par le cœur, par l'esprit ! »[2]. Mais l'ambition du moraliste est bien de résorber l'opposition entre religion et savoir-vivre mondain par un hédonisme chrétien transcendant les dualités traditionnelles (corps et âme, sensualité et moralité, brillant et profondeur…).

L'Encyclopédie entérine cette exigence d'approfondissement du mérite, en enracinant la véritable honnêteté dans une « loi naturelle » (d'ailleurs nettement distincte de la vertu chrétienne) :

> Je conviens qu'elle demande la régularité des actions extérieures, *mais elle est surtout fondée sur les sentiments intérieurs* de l'âme. Si le jet des draperies dans la peinture, produit un des grands ornements du tableau, on fait que leur principal mérite est de *laisser entrevoir le nu* [...]. Ainsi l'honnêteté consiste 1° à ne rien faire qui ne porte avec foi un caractère de bonté, de droiture et de sincérité ; c'est là le point principal 2° à ne faire même ce que la loi naturelle permet ou ordonne, que de la manière et avec les réserves prescrites par la décence.[3]

Définir l'honnêteté comme concordance entre l'extériorité du comportement et l'intimité du sentiment, c'est tendre à combler (ou à couvrir) l'écart entre le geste public et le for intérieur qui cristallise une angoisse de la duplicité. L'incertitude de la nature de l'être sous les masques du paraître qui fragilisait le modèle au XVIIe siècle n'est pas levée : la problématique « baroque » est relayée par une interrogation sur la possibilité de faire des rapports de civilité une preuve d'amour sincère ou d'estime *véritable*.

Cet idéalisme sentimental n'est cependant pas professé par tous les mondains, loin s'en faut. Comme le souligne Corrado Rosso, c'est le costume

---

[1] Charles François Le Maître de Claville, *Traité du vrai mérite de l'homme considéré dans tous les âges et dans toutes les conditions, avec des principes d'éducation propres à former les jeunes gens à la vertu* (1734), 2e éd., Paris, Saugrain, 1736, p. 32.
[2] *Id*., p. 73.
[3] Article « Honnêteté » de l'*Encyclopédie*, vol. VIII, p. 288.

d'un honnête homme déjà à demi mort, que Claville retaille : « L'allure pédagogique [de l'écrivain] a fait la plus grande impression en son siècle, mais réussit-elle vraiment à cacher un vide essentiel, le vide de l'honnête homme ? Cette pédagogie si militante et parfois si séduisante n'est-elle pas en réalité une exhumation ? »[1]. Tous ne tentent pas d'en relever le fantôme. Les libertins, qui s'inscrivent dans la tradition cynique de la dissimulation, ne se soucient pas de sincérité ; l'art de plaire reste à leurs yeux l'instrument d'une réussite personnelle. Mais outre cette catégorie restreinte, certains mondains résistent à la pression *sentimentalisante*. Un exemple de récupération dés-idéalisée, pragmatique, du plaire nous est aussi offert par Lord Chesterfield, homme politique anglais (il fut nommé vice-roi d'Irlande) et aristocrate francophile, qui possédait une solide connaissance de la société mondaine parisienne. Cet homme du monde s'était notamment lié avec plusieurs écrivains célèbres, dont Voltaire et Montesquieu[2]. Les lettres qu'il écrivit de Paris (où il séjourna entre 1750 et 1753), à son fils resté en Angleterre, témoignent remarquablement de l'intégration des modèles d'éducation proposés par les manuels de civilité dans l'univers mental du premier XVIIIe siècle. L'épistolier s'y emploie à transmettre à son héritier fraîchement sorti de l'école les finesses d'un art de plaire qu'il place au-dessus de tout savoir et de toute science, comme d'ailleurs de toute moralité[3]. Animé d'une passion de plaire dont il se vante et fait grand cas, il s'efforce patiemment, dans chacune de ses lettres d'éveiller un semblable désir chez son fils et de lui enseigner le ton et l'air susceptible de se faire bien voir en société. C'est à quoi, selon lui, les qualités du cœur et de l'esprit ne sauraient

[1] Corrado Rosso, *Les Tambours de Santerre*, éd. citée, p. 73.

[2] Lord Chesterfield est l'auteur de plusieurs ouvrages. Mais sa correspondance, la seule qui fût encore lue, fut publiée de façon posthume. « Ce qu'il y a de sûr, en écrit Jean Chrétien De Hoefer, c'est qu'il n'eut jamais l'idée de mettre la postérité en tiers dans ces confidences paternelles, de l'introduire dans cet espèce de cabinet de toilette où il costumait à si grands frais le fils qu'il voulait faire l'héritier de son rôle et de son succès » (*Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter*, Firmin Didot frères, 1854, p. 247).

[3] « Cet heureux talent, cet art de plaire [...] vaut mieux que tout votre savoir et toute votre science. La science ne vous portera jamais bien haut sans l'art de plaire : mais ce dernier, fût-il seul, vous fera un grand chemin comme à mille autres ». (Philip Stanhope, comte de Chesterfield, *Lettres à son fils, à Paris, 1750-1752*, trad. Amédée Renée, Paris, Payot et Rivages, 1993, p. 213).

suffire, et il convient de ne pas négliger les « oripeaux brillants » des belles manières pour se faire valoir[1]. Contrairement à Moncrif, Chesterfield ne se soucie pas de donner à sa « passion de plaire » (« mélange d'une bonne nature et d'une vanité qui n'a rien de blâmable »[2]) un fondement altruiste. C'est pour soi-même que l'on plaît, pour la satisfaction d'un amour-propre revendiqué autant que par intérêt bien entendu. On est loin de la pensée des moralistes : « Appelez, si vous voulez, ce désir *ambition* ou *vanité* ; c'était une émulation louable, qui ne faisait tort à personne, et qui m'engageait à développer mes talents »[3]. L'amour-propre trouve ici une fonction psychologique et pratique. Par sa conception machiavélienne du plaire, où la nécessité de briller se déduit d'un désir ouvertement égotiste et intéressé, Lord Chesterfield dissone dans le concert des arts de plaire sensibles et moralisés de la première moitié du siècle, mais il s'inscrit dans la veine d'un Crébillon dont il recommande la lecture à son fils.

Si donc on tend, au XVIIIe siècle, à faire du désir de plaire une marque de la sensibilité, l'on n'ignore pas que la civilité mondaine n'est pas premièrement philanthropique. Mais à n'être pas indexé sur une éthique individuelle, l'art de plaire trouvera, dans tous les cas, sa nécessité et sa vertu à l'échelle de la société : son intérêt est politique.

3.2.3. Le *lien de la société* : politesse et intérêt général

En matière de galanterie, remarque Dorante dans *Les prisonniers de guerre*, pièce que Rousseau composa dans ce début des années 1740 où l'on disserte

---

[1] « Mais dira-t-on, on peut plaire par les bonnes qualités du cœur, le mérite de la tête, sans cet air, cette dextérité et toutes ces manières qui ne sont rien que des oripeaux brillants. Je le nie. Un homme peut être estimé et respecté ; mais sans ces qualités, je le défie de se faire aimer. De plus, à votre âge, je n'aurais pas voulu me contenter seulement de plaire, je souhaitais de briller et de me distinguer dans el monde, comme homme de fashion et de galanterie, aussi bien que comme homme d'affaires » (ouvr. cité, p. 233-234) ; « Je le répète et le répète encore, insiste l'aristocrate : l'air, les manières, les grâces, le style, l'élégance et tous ces ornements doivent être actuellement les seuls objets de votre étude. [...] Écartez toute autre considération ; faites-en votre principale affaire. Les qualités solides sont certainement préférables ; mais si j'en étais réduit à opter, je choisirais les dernières sans hésiter » (p. 160).

[2] *Id.*, p. 233.

[3] *Id.*, p. 234-235.

encore si généreusement sur les pratiques de la civilité, les procédés courtois tiennent lieu de sentiment :

> N'est-il pas convenu que ce commerce galant et poli qui jette tant d'agrément dans la société n'est point de l'amour ? Il n'est que le supplément. Le nombre des cœurs vraiment faits pour aimer est si petit, et parmi ceux-là il y en a si peu qui se rencontrent, que tout languirait bientôt si l'esprit et la volupté ne tenaient quelque fois la place du cœur et du sentiment. Les femmes ne sont point les dupes des aimables folies que les hommes font autour d'elles. Nous en sommes de même par rapport à leurs coquetteries, elles ne séduisent que nos sens. C'est un commerce fidèle, où l'on ne se donne réciproquement que pour ce qu'on est.[1]

La galanterie n'est pas, chez Rousseau, indexée à l'amour. Le jeune écrivain présente, par la bouche de Dorante, la séparation de la pratique et du sentiment comme une convention tacite par laquelle la société compense son manque à être (en l'occurrence : à aimer) en produisant des simulacres paradoxalement sincères. Comme le remarque Michèle Mat-Hasquin, dans les *Prisonniers de guerre* (1743-1744), « les manœuvres de séductions [...] sont le ressort dramatique qui assure la réussite de l'intrigue amoureuse. Passe-temps agréable qui compense la rareté de la grande passion, mais sans aucune tromperie de part et d'autre, le libertinage n'a pas encore [dans l'œuvre de Rousseau], cette action corrosive qui réduit l'amour à la satisfaction de la vanité. »[2] La simulation galante n'est pas hypocrisie : admise par tous, elle console pour ainsi dire les membres de la société d'une incapacité affective qui glacerait sinon les rapports humains. L'amour est le plus dignement *représenté* par le geste qui le mime. Politesse et galanterie, attaquées sous l'angle d'une critique du simulacre, se trouvent (un peu ironiquement chez Rousseau) justifiées dans l'économie des rapports humains dont elle tisse le lien[3]. À leur pouvoir cohésif s'ajoute, dans les écrits de ses contemporains, un avantage moral : celui de *suppléer* à la vertu, voire d'en enseigner le chemin par l'imitation. La marquise de Lambert signale l'incidence politique de la quête de

---

[1] *Les prisonniers de guerre*, *OC* II, p. 859-860.
[2] « Théâtre de J.-J. Rousseau : la genèse d'une vision du monde », p. 89.
[3] Voir Carole Dornier, « Morale de l'utile et Lumières françaises, *Considérations sur les mœurs de ce siècle (1751*) », *Studies on Voltaire*, The Voltaire Foundation, 98, vol. 362, p. 169-188.

l'estime d'autrui, laquelle jugule les égoïsmes[1]. Moncrif, dans les mêmes termes, souligne la nécessité sociale du désir de plaire, qui « ôt[ant] à l'amour-propre ce qui le rend haïssable », « supplée » aux qualités défaillantes[2]. Voltaire à son tour, vantera les avantages de la civilité, tenant lieu de vertu et en imprimant l'image dans l'âme[3]. La politesse, qui est la forme la plus impersonnelle de l'honnêteté, peut se concevoir quand elle est bien entendue comme « une espèce de préparation à la charité »[4], selon l'article de l'*Encyclopédie* qui lui est consacré. Dans le pire des cas, elle présente l'intérêt de brider les passions haineuses. L'article « gouverneur » de l'*Encyclopédie* isole deux pratiques distinctes de la politesse :

> [...] la politesse considérée dans son principe, n'est que l'*expression* des vertus sociales. Indépendamment de cette *politesse primitive* qui annonce la modestie, la douceur, la complaisance, même l'estime et l'amitié : il en est une autre, qui paraît plus superficielle, mais qui n'est pas moins importante ; c'est celle qui dépend de la connaissance des usages et du sentiment de convenance : c'est celle-là qui doit distinguer votre élève ; *mais il n'en saisira les finesses qu'autant qu'il aura le désir de plaire*.
>
> Désirer de plaire est un moyen pour y réussir ; ce mérite n'est pas le premier de tous, mais c'est l'unique qui ne soit jamais infructueux ; *il fait supposer les qualités qu'on n'a pas*, il met dans tout leur jour celles qu'on peut avoir, il leur donne des partisans, il désarme l'envie. C'est par les grands talents qu'on se rend capable des grandes places ; c'est par les petits talents qu'on y parvient.[5]

À la différence de la politesse dite *primitive* qui résulte de vertus intérieures et les exprime, la politesse née du désir de plaire n'exprime rien : elle produit, elle représente, elle remplace aussi le sentiment par la connaissance de l'usage, mais n'en est pas moins nécessaire à la vie en société. Comme manifestation du désir de plaire, c'est une vertu sociale avant que d'être une

---

[1] « L'amour de l'estime est [...] l'âme de la société ; [...] en s'éloignant des hommes, on s'éloigne des vertus nécessaires à la société [...] le monde vous force à vous observer » (*Avis d'une mère à son fils*, p. 54).

[2] Paradis de Moncrif, *Essais sur la nécessité et les moyens de plaire*, p. 35.

[3] « [...] soyez aimable, commande la comtesse de Givry à un fils qui se déclare « naturel ». / Cette pure nature est fort insupportable. / Vos pareils sont polis : pourquoi ? c'est qu'ils ont eu / Cette éducation qui tient lieu de vertu ; / Leur âme en est empreinte : et si cet avantage / N'est pas la vertu même, il est sa propre image. » (*Charlot ou La comtesse de Givry* (1767), *Œuvres* de M. de Voltaire, t. IX, nouv. éd. rev., Dresde, George Conrad Walther, 1770, p. 209-210).

[4] *Encyclopédie*, vol. XII, p. 916 ; Madame de Lambert use de la même formule : « La politesse est une envie de plaire [...]. Je crois qu'elle est un des plus grands liens de la société plus grands liens de la société, puisqu'elle contribue le plus à la paix ; elle est une préparation à la charité, une imitation même de l'humanité » (*Avis d'une mère à sa fille*, p. 197).

[5] Art. « Gouverneur », *Encyclopédie*, vol. VII, p. 796 ; je souligne.

qualité humaine : elle vaut pour ce qu'elle est et non (seulement) pour ce qu'elle exprime. C'est ainsi l'affaire de tout homme raisonnable que la pratique d'un savoir-vivre qui recherche le plaisir général. Le « philosophe » prend, à la suite de l'honnête homme, sa place dans la cité en participant à cet échange de bons procédés qui constitue le savoir-vivre mondain : « il veut trouver du plaisir avec les autres, signale l'*Encyclopédie*. Et *pour en trouver, il en faut faire* : ainsi il cherche à convenir à ceux avec qui le hasard ou son choix le font vivre. Et il trouve en même temps ce qui lui convient : c'est un honnête homme qui veut plaire et se rendre utile »[1].

L'art de plaire au XVIIIe siècle (qui s'expose dans tous les genres : ouvrages didactiques, romanesques, poétiques) ne saurait donc se résumer en une refonte moralisée ou fondée en sentiment, du modèle de civilité du XVIIe siècle. La pensée de l'intérêt général, l'utilitarisme, et, dans un autre registre, l'esprit libertin, laissent également une large place au calcul stratégique voire à un cynisme machiavélien que l'honnête homme tente traditionnellement de conjurer. Or cette idéologie rénovée du plaire se reflète, là encore, assez exactement dans la relation que l'auteur entretient avec un public (élargi) qu'il tente de se concilier.

3.2.4. « Un auteur à genoux dans une humble préface… »

L'écrivain de la première moitié du XVIIIe siècle, en délaissant assez généralement les grands genres pour se consacrer à des genres mineurs, se montre d'autant plus déférent à l'égard du public que son ouvrage est moins autorisé par une tradition. Les auteurs de traités de civilité lui donnent l'exemple d'une soumission parfaite, car ceux-ci réglent ponctuellement les rapports qu'ils entretiennent avec leur lectoriat sur le modèle qu'il promeuvent :

[1] Art. « Philosophe », *Encyclopédie*, vol. XII, p. 510.

> Comment prétendrais-je donner des leçons aux gens du monde dans un traité qui ne peut être digne de leurs suffrages qu'autant qu'il leur représente leurs propres idées ? demande Moncrif ? Je le sais, c'est presque toujours d'eux-mêmes qu'il faut emprunter ce qui mérite de leur plaire. [...] Je sens aussi vivement que je le dois, avec quelle justice on déferre aux décisions des personnes qui m'ont condamné. Je serais bien plus flatté de pouvoir penser toujours comme elles, que de paraître même avoir raison contre leur sentiment[1].

Comme Cicéron préférait se tromper avec Platon qu'avoir raison sans lui, Moncrif se range aveuglément à l'avis des lecteurs mondains, dont il se veut moins le pédagogue que le *représentant*. Même posture d'humble déférence et d'abnégation chez Le Maître de Claville, qui se rend sans coup férir à l'avis de ses censeurs : « [Le sentiment du public] est un arrêt pour moi, et *ma soumission est à son égard* une preuve de ma reconnaissance. Tous les hommes n'ont pas la même façon de parler. Mais tous doivent être dociles ; à plus forte raison un écrivain. *Je fais une loi de la docilité, j'en dois donner l'exemple* »[2]. On verra que la suite de cette déclaration d'inféodation, beaucoup plus ambiguë, est de nature à mettre en cause l'aveugle consentement accordé d'emblée aux avis du public. Dans les grandes lignes, cependant, l'écrivain de cette période se réfère à un public en surplomb, qui le domine par son statut de juge et de censeur. Sa volonté de *plaire* autant ou avant que d'instruire le force à *consentir* à un verdict qui tient autant des effets mystérieux et irrécusables du sentiment de (dé)plaisir que du jugement raisonnable.

Ainsi, lorsque Rousseau entre dans la carrière des Lettres, *plaire* est non tant le privilège que le devoir de l'écrivain en tant que l'écriture est une forme de sociabilité. Fonction subsidiaire dans la rhétorique antique, elle devient première au cours du XVIIe siècle, où son indétermination essentielle (la codification du plaire en art ne saurait dissoudre ce « noyau de nuit » qui est au secret de la relation intersubjective) offre à l'écrivain une latitude plus grande que la stricte obédience académique. Mais cette liberté nouvelle recèle une nouvelle contrainte : la société d'honnêtes gens à laquelle l'auteur s'adresse lui

[1] *Idem*, p. 82 ; je souligne.
[2] *Le Traité du vrai mérite*, éd. citée, p. 6- 10.

impose un ton et un style codifiés (« fleuri » ou « médiocre ») et un système de pensée (celui de la société civile) qui font à leur tour figure de normes. En outre, le cadre, purement formel, des règles de l'art de plaire, tout en s'imposant *de l'extérieur* à l'écrivain l'engage *personnellement*, en tant qu'interlocuteur du public, ce que l'observance de la doctrine ne requérait pas de lui. Cette mise en valeur de la personne (et de la personnalité) de l'auteur le contraint à donner de lui-même une représentation conforme à l'horizon d'attente (réel ou fictif) du public en matière *éthique* : celle d'un homme, déférent, aimable, complaisant. Car là encore, rhétorique et éthique ont partie liée. Or la sincérité promue par la morale du sentiment mène à la critique d'une posture auctoriale construite. Cet autoportrait de l'auteur en honnête homme ne pouvait tenir à la lumière d'une exigence nouvelle d'authenticité qui ne s'imposait pas à l'écrivain de la Renaissance, ni même à celui du XVIIe siècle qui avait entériné la séparation de la personne publique et du for intérieur. Lever cette séparation, la rendre illégitime, c'était placer l'écrivain et le mondain dans une situation de porte-à-faux où il lui fallait, où prétendre sentir ce qu'il exprimait, ou assumer, avec humour ou cynisme, l'artifice de sa position. Dans tous les cas, l'illusion de la liberté de l'écriture *à plaisir* se dissipe : l'heure est aux comptes et au calcul des coûts.

CHAPITRE II

PLAIRE : UN COMMERCE ÉQUITABLE ?

> il [ne] pourra souffrir le commerce ordinaire où il faut fournir un perpétuel tribut de gentillesses qu'il se sent hors d'état de payer.
>
> *Rousseau juge de Jean-Jacques*[1]

L'excellence dans l'art de plaire est coûteuse ; les manuels d'honnêteté ne le cachent pas : rien n'est plus mortifiant pour l'amour-propre que de s'effacer devant autrui et le faire valoir. Mais ce sacrifice qui doit susciter faveur et reconnaissance y est présenté comme un investissement judicieux, et la satisfaction de plaire comme un avantage inestimable. L'honnêteté se conçoit traditionnellement comme un partage harmonieux car réciproque, sinon désintéressé. « La courtoisie ne donne pas, elle engage », écrivait Baltasar Gracian, elle est « dette »[2]. Dans cette perspective, écrit David Bensoussan, plaire c'est induire l'autre à « s'endetter moralement sans qu'il s'en rende compte, jusqu'à ce que la banqueroute le réduise à merci »[3]. Peut-être… À moins que la réciproque ne soit plus vraie encore. Plaire, c'est se mettre en frais premièrement, et payer de sa personne sans avoir de garantie certaine de rentrer dans ses fonds : « La complaisance est une condescendance honnête, par laquelle *nous sacrifions* notre volonté à celle des autres », écrit Daubenton dans l'article de l'*Encyclopédie* consacré à ce terme[4]. Or sacrifice n'est pas gage, ni prêt à intérêts. En un siècle où d'autres modèles entrent en concurrence avec celui de l'honnêteté, voilà qu'on se prend à recalculer le prix de la complaisance, pour vérifier si l'on ne sacrifie pas sur l'autel du plaire plus que l'idole ne pourra

---

[1] *Rousseau juge de Jean-Jacques*, II, p. 821.
[2] Baltasar Gracian, *L'Homme de Cour*, maximes 272 et 191.
[3] *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre du Moyen-Âge à nos jours*, art. « plaire », éd. cit., p. 695.
[4] *Encyclopédie*, « complaisance », éd. citée, vol. 3, p. 764.

jamais accorder. Car qui aime à se savoir débiteur, et que ne doit-on attendre de l'ingratitude humaine ? L'obligé ne préférera-t-il pas s'aveugler que de penser rien devoir à celui qui l'oblige ? Est-ce un véritable partage, enfin, ou un placement à perte que la relation de complaisance ?

1. DONNER ET RECEVOIR : « LE PLUS HONNETE Y MET DAVANTAGE »

Sans remettre en cause la valeur et l'utilité de l'abnégation que suppose l'art de plaire, une représentante de la conception « classique » de l'honnêteté telle que la marquise de Lambert insiste néanmoins sur le coût du succès mondain. La salonnière, qui conçoit la vie civile comme « un *commerce* d'offices mutuels », traite explicitement des rapports humains en termes d'échange et de transaction. Or, loin de juger ce négoce équitable, elle le déclare essentiellement inégal : « le plus honnête y met davantage »[1]. L'honnêteté est « une préférence des autres à soi »[2] ; elle consiste *à* « *se dépouiller* de ses droits » pour favoriser ceux des autres. « Les règles pour plaire sont de *s'oublier soi-même*, de ramener les autres à ce qui les intéresse, de les rendre contents d'eux-mêmes, de les faire valoir, et de leur passer les qualités qui leur sont contestées »[3]. Il n'est donc pas d'honnêteté sans renoncement : comme figure ou « imitation » de la charité, celle-ci fonctionne à perte : elle « prend toujours sur vous et tourne au profit des autres »[4]. Quant à la politesse, un peu plus soucieuse de ménager le moi, c'est « l'art de concilier avec agrément ce que l'on doit aux autres et ce que l'on se doit à soi-même »[5]. L'abnégation que préconise la marquise avec la plupart des promoteurs du *plaire* « honnête » prend les couleurs de la charité et de l'humilité chrétiennes, ce qui constitue en soi un encouragement à ne pas calculer la dépense. L'honnête homme tel que le conçoit la salonnière est

[1] *Avis d'une mère à sa fille*, p. 179.
[2] *Avis d'une mère à son fils,* p. 51-52.
[3] *Id.*, p. 48 ; je souligne.
[4] *Id.*, p. 184.
[5] *Id.*, p. 198.

prodigue non tant par calcul que par vertu. Mais l'usage d'un lexique chrétien ne doit pas nous leurrer : le plus souvent, il recèle une intelligence économique des intérêts du sujet complaisant. Le sacrifice prescrit perdrait de son impérieuse nécessité s'il n'avait aussi sa raison d'être dans la perspective mondaine d'un Chesterfield. Ce dernier, quoique peu préoccupé de religion ou de morale, ne laisse pas d'inviter son fils en termes très chrétiens, au renoncement :

> [...] souvent plier pour avoir le dessus ; on doit s'humilier afin d'être exalté ; on doit, comme saint Paul, se faire tout à tous, afin d'en gagner quelques-uns ; et l'on prend les hommes, *mutatis mutandis*, par les même moyens qu'on gagne les femmes, par la gentillesse, l'insinuation, la soumission. Ces vers de Dryden peuvent s'appliquer à un ministre aussi bien qu'à une maîtresse :
>
> *The prostrate lover, when he lowest lies,*
> *But stoops to conquer, and but kneels to rise*.[1]

L'art de plaire de l'aristocrate francophile est un art de la complaisance servile. Les « qualités du caméléon » qu'il revendique pour lui-même le portent à toutes les métamorphoses, et aux concessions les plus mortifiantes : escamoter son érudition, couvrir ses lumières, applaudir sans approuver et « céder [...] sans être convaincu »[2]. Dans cette perspective, plaire consiste à *faire crédit*, en pariant sur un bénéfice ultérieur suffisant. Mais qui saura objectivement tenir la balance entre le crédit et la dépense ? Si Chesterfield prise infiniment la rémunération de l'effort, d'autres considérant son perpétuel recommencement, démentent les calculs d'intérêt sur lesquels se fondait la stratégie des arts de plaire.

[1] Lord Chesterfield, *Lettres à son fils*, éd. citée, p. 164.
[2] Voir en particulier sa lettre du 28 février 1751, ouvr. cité, p. 163.

2. L'ABNEGATION LIBERTINE

> Devenus esclaves pour être tyrans
> ils ont fini par prescrire en leur propre nom
> les lois que [leurs maîtres] leur avaient dictées
>
> *Rousseau juge de Jean-Jacques*[1]

Comme l'a montré Claude Reichler, le libertin au XVIIIe siècle démarque l'honnête homme[2]. Quoique retaillé aux mesures de la sociabilité nouvelle qui se développe alors dans les salons, ce dernier, modéré, effacé, « fait pour cadrer avec les paysages de l'Ile de France, discrets, doux et gris »[3], pour reprendre le mot de Paul Hazard, offre peu de relief en comparaison de cette figure brillante et conquérante. Le *plaire* libertin se distingue par son désir d'exceptionnalité, de conception « classique » de la sociabilité où chacun se reconnaît dépendant de tous et où l'individu se fond dans la communauté. Elena Russo voit dans le libertinage galant au XVIIIe siècle une réaction à l'ordre identitaire classique, l'affirmation d'un moi triomphant et non assimilé à la société mondaine, quoique partiellement greffé sur elle »[4]. Comme l'écrit Michel Delon :

> Le libertin du XVIIIe siècle fait craquer les coutures de cette tenue du courtisan, si soigneusement dessinée par Castiglione et retaillée par ses successeurs. Il se risque jusqu'à l'indécence et au ridicule, pourtant bannis strictement de la mondanité classique. Il abandonne les bienséances qui le gênent dans son rêve de séduction hégémonique. Il brade le sens de la discrétion et le goût de l'amitié pour s'imposer et briller au détriment d'autrui.[5]

Le plaire libertin n'est pas celui de l'effacement mais celui de la violence. Il arrache la faveur en dépit des formes. À la discrétion il substitue l'éclat, aux

---

[1] *OC* I, p. 891.
[2] Voir Claude Reichler, *L'âge libertin*, Paris, Minuit, 1987, p. 41.
[3] Paul Hazard, *La crise de conscience européenne*, p. 306.
[4] Voir Elena Russo, *La cour et la ville de la littérature classique aux Lumières*, Paris, PUF, 2002, p. 125-126.
[5] Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette, 2000, p. 70.

bienséances l'aisance, à l'attention[1], à l'empressement, le dédain affiché, ce détachement et cette désinvolture que Castiglione nommait *sprezzatura*[2]. Cette attitude qui *signifie* à autrui le peu de souci que l'on a de lui plaire, participe d'une stratégie de séduction par le prestige, consistant, non à agréer mais à dominer. Celle-ci trouve sa plus parfaite expression dans la bouche du libertin Versac dans les *Égarements du cœur de l'esprit* (1736-1738)[3].

Dans cet anti-roman d'éducation, Crébillon fils pose avec lucidité les termes du choix qui s'offre -du dilemme qui se pose- au mondain. Il y campe en Versac un séducteur irrésistible, impérieux, auquel il délègue longuement la parole, en un discours fameux donné, place de l'Étoile, à un narrateur naïf, fraîchement entré dans le monde. C'est l'occasion d'une leçon de mondanité cynique et démystificatrice. Dans la perspective systématique des manuels de civilité, le libertin livre à son émule, Meilcour, les clefs de son succès, persuadé que « l'on peut réduire l'art de plaire aujourd'hui à quelques préceptes assez peu étendus et dont la pratique ne souffre aucune difficulté »[4]. Le modèle qu'il propose, quoique fondé sur les principes traditionnels de la civilité, est opposé à celui de l'honnête homme : plutôt qu'à faire preuve de modération et de discrétion, le jeune homme est invité à se vanter ouvertement, à relever sa *singularité* et marquer sa supériorité[5]. Art de la captation et non de la

---

[1] « La civilité, écrit Morvan de Bellegarde dans ses *Réflexions sur la politesse des mœurs* (1696), exige qu'on ait de l'attention à ce qu'on nous dit : et que nous ne rêvions pas à d'autres choses quand on nous fait l'honneur de nous parler ».

[2] Gabriel Chappuis traduisait en 1537 ce terme, qui signifie littéralement « mépris », par « un certain mépris et nonchalance », l'abbé Duhamel par la « négligence », et Alain Pons aujourd'hui par la « désinvolture ».

[3] Cet enseignement dispensé par Versac place de l'Étoile au jeune novice Meilcour a donné lieu à d'abondants commentaires. Mentionnons entre autres, Jean Garagnon, « Le maître à penser Versac ou les égarement philosophiques », in *Les paradoxes du romancier*, Grenoble, PUG, 1975, p. 129-149 ; Pierre Hartmann, « Éducation et aliénation in *Les Égarements du cœur et de l'esprit* », *RHLF*, XCVI, 1996, p. 71-97 ; Carole Dornier, « Le traité de mondanité d'un mentor libertin : la leçon de l'Étoile » in *L'honnête homme et le dandy*, Tübingen, Günter Narr, 1993 p. 107-122 ; *Le discours de maîtrise du libertin*, Paris, Klincksieck, 1994, « La « "leçon" » des *Égarements* » in *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, édit. Jean Sgard, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 1996, Elena Russo, in *La cour et la ville*, éd. cit., p. 129-149.

[4] *Les Égarements du cœur et de l'esprit* (1738) in *Œuvres complètes,* Paris, Classiques Garnier, 2000, éd. J. Sgard, p. 211. Le premier de ces préceptes est de « paraître n'avoir dans tout ce qu'on fait que les femmes en vue. Mais il s'agit aussi d'étudier le ton du monde, de posséder les ridicules qui sont en crédit… ».

[5] « Surtout, parlons toujours et en bien de nous-mêmes : ne craignons point de dire et de répéter que nous avons un mérite supérieur. » (ouvr. cité, p. 213).

complaisance, l'art de plaire selon Versac repose sur l'idée que qui s'abaisse ne sera pas élevé, et qu'on est prisé qu'autant qu'on se loue et se crédite soi-même :

> [...] *il est plus sûr de subjuguer les autres que de leur immoler sans cesse les intérêts de notre amour-propre*. Le trop grand désir de leur plaire suppose le besoin qu'on en a. Ils ne sont jamais plus portés à nous juger avec sévérité que lorsqu'ils nous voient chercher servilement à nous les rendre favorables. C'est avouer que nous croyons qu'un homme nous est supérieur que d'être timide devant lui. Cette crainte de lui déplaire, même en le flattant, ne nous le gagne pas.[1]

Dans la pensée de Versac, bien distincte sur ce point de celle d'un Moncrif ou d'une marquise de Lambert, plaire ne doit jamais passer pour un besoin : cet aveu de faiblesse attire le mépris. Il faut donc en dissimuler le désir. La séduction du libertin suppose un désengagement de sa personne ; elle se conçoit sur un modèle guerrier et non marchand, comme une conquête et non comme un échange, une prise et non un don libéral. Pourtant, l'abnégation du libertin est non moindre ce celle à laquelle l'honnête homme doit consentir. Car le masque que décrit Versac ronge le visage. Le personnage que le séducteur se forge, non seulement ne lui ressemble pas, mais il le contraint et le tourmente : c'est au prix d'un effort considérable et d'une « peine extrême » qu'il s'est « gât[é] l'esprit »[2]. Aussi le résultat ne brille qu'aux yeux d'autrui : le libertin, n'y voit en définitive qu'une mascarade assez grotesque : « voyez ce que je deviens quand je veux plaire : que d'affectations, de grâces forcées, d'idées frivoles ! dans quels travers enfin ne donné-je pas ? ». Le personnage traite de sa propre (dé)formation en termes d'auto-mutilation : Versac est le Gwynnplaine des salons, à cela près que le rictus qui balafre son visage est taillé de sa propre main, car c'est en « se défigurant sans cesse»[3] qu'il parvient à se distinguer. Certes, ce n'est pas sans réflexion que le libertin s'est condamné à ce « tourment » :

---

[1] *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, p. 213.
[2] *Id*., p. 214.
[3] C'est le terme de Versac, parlant du monde : « tout y est mode et affectation. Les vertus, les agréments, les talents y sont purement arbitraires, et l'on n'y peut réussir qu'en se défigurant sans cesse » (*id.*, p. 210).

> Entré de bonne heure dans le monde, j'y saisis aisément le faux. J'y vis les qualités réelles proscrites ou du moins ridiculisées. J'y vis les femmes, seuls juges de notre mérite, ne nous en trouver qu'autant que nous nous formions sur leurs idées. Sûr que je ne pourrais, sans me perdre, vouloir résister au torrent, je le suivis. Je sacrifiait tout au frivole ; je devins étourdi pour paraître plus brillant, enfin je me créai les vices dont j'avais besoin pour plaire : une conduite si ménagée me réussit.[1]

C'est ici en moraliste autant qu'en homme du monde que Versac parle : sorti, le temps d'une leçon et d'une confidence, de la sophistique des apparences, le libertin affirme son estime pour des qualités jugées *réelles* par opposition à qu'il qualifie ailleurs de « ridicules en crédit ». L'alternative qui se présentait à lui, à son entrée dans le monde, était inexorable : il devait « se perdre », soit socialement, soit moralement. Sa réussite sociale sanctionne sa mort morale. Mais loin de s'affranchir par ce choix, le libertin se pliait, là encore, à une contrainte extérieure : « Ce n'est qu'en paraissant soumis à tout ce [que] veulent [les femmes], qu'on parvient à les dominer »[2]. Soumission du maître à l'esclave ou aux modes que peut-être il aura lui-même lancées, d'après son appréciation visionnaire de l'état des mœurs[3]. Aussi doit-il étouffer sa faculté de jugement et ravaler sa fierté d'homme réfléchi, qui nuirait à son brillant social. Le rapport de domination n'est donc pas univoque. Il suppose une dialectique qui le rend réversible. Le modèle de la transaction honnête n'est pas entièrement subverti, et l'on retrouve, transposé au modèle libertin, le récurrent paradoxe d'une séduction « dont le séducteur n'est plus maître »[4]. Cet aveu, teinté de dégoût et même de nostalgie, tempère, dans le discours du libertin, la fierté du triomphe. Comme l'a justement montré Pierre Hartmann[5], c'est le miroir même de la civilité qui se fêle. Par delà l'opposition entre les valeurs de la religion et celle du monde, le doute s'installe sur la possibilité d'une conciliation entre les valeurs « réelles » qui fondent l'exigence

---

[1] *Id.*, p. 214.
[2] *Id.*, p. 211.
[3] « Moi par exemple qui suis l'inventeur de presque tous les travers qui réussissent, ou du moins qui les perfectionne, pensez-vous que je les choisisse, les entretienne et les varie, uniquement par caprice, et sans que la connaissance que j'ai du monde règle et conduise mes idées là-dessus ? » (*id.*, p. 210).
[4] Robert Mauzi, *L'idée du bonheur*, p. 584.
[5] Pierre Hartmann, « Éducation et aliénation dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit* », *RHLF*, XCVI, p. 71-97.

d'universalité de la civilité « classique » et celles qui découlent des exigences d'une caste : « bientôt l'éducation mondaine n'apparaîtra plus comme formation de la personne, mais comme aliénation de la personnalité »[1]. C'est ce que théorisera Montesquieu dans les chapitres de l'*Esprit des Lois* consacrés à l'éducation sous régime monarchique, avant que Rousseau ne s'avance au front.

Le libertin Versac, dont l'art de plaire est l'effet de sa volonté de puissance, s'est engagé à pertes et profits dans des guerres de conquête qu'il sait non moins onéreuses que le commerce des honnêtes gens. C'est en quoi il annonce, paradoxalement, cet artiste raté, également serf volontaire, auto-défiguré, qu'est le neveu de Rameau selon Diderot, commis à l'amusement de ces patrons[2]. L'abnégation libertine quoique opposée dans la forme à celle de l'honnêteté, implique semblables contraintes ; comme s'y apparente la plasticité dépersonnalisante de l'artiste gueusant. Elles sont toutes trois désir de l'autre devenu désir *selon* l'autre. Cette dépense n'avait sans doute jamais été calculée avec autant de précision, pensée avec autant d'acuité qu'alors, dans cette crise du plaire qui s'engage au cours du siècle.

---

[1] Pierre Hartmann, art. cité, p. 86.

[2] Tout sépare l'artiste raté, qui ne trouve chez ses maîtres qu'une indulgence dédaigneuse, du libertin triomphant. Mais le discours du parasite rencontre, à bien des égards, celui de Versac. Ce que le libertin nommait « ridicules en crédit », le neveu de Rameau le nommera « idiotismes moraux » (« c'est une espèce de crédit. Ce n'est rien en soi, mais cela vaut par l'opinion »), qu'à son tour il adopte. Ses vices « cadrent » avec les mœurs de son temps, forgés selon le goût de ses protecteurs. Comme Versac, Rameau endosse son rôle, s'adonne à l'irréflexion pour être plaisant, se métamorphose « par système » en ce qu'on souhaite qu'il soit : « On m'a voulu ridicule, et je me le suis fait ». Cette plasticité est précisément celle que Diderot admire chez l'acteur dans son *Paradoxe sur le comédien*. Mais le comédien qui se prête à tout s'annihile lui-même : « Celui qui dans la société se propose et a le malheureux talent de plaire à tous, n'est rien, n'a rien qui lui appartienne, qui le distingue [...] c'est un grand comédien. » (*Paradoxe sur le comédien*, Paris, Pocket, 1995, p. 105). Rameau peut se féliciter d'une stratégie parfaitement étudiée, mais, comme le libertin, il méprise son public et souffre de son avilissement : « le mépris de soi ; il est insupportable ».

Plaire : une aptitude, un désir, un devoir, bientôt une religion pour l'homme de lettres comme pour l'homme civil. Car l'écrivain, acteur de la vie sociale, préposé au service (de glorification, de divertissement ou d'instruction) de son destinataire, commis au service du souverain, d'un patron ou d'un mécène, est installé *de facto* dans une position subalterne ; et quand même, comme Corneille, il vise un public plus large, c'est pour en obtenir faveur et autorisation. L'*éthos* de l'écrivain « classique » se définit par des qualités de convenance et d'aménité conciliante qui justifient, du point de vue rhétorique, la promotion du *plaire* (*placere, conciliare*), traditionnellement subsidiaire dans le discours persuasif. Cet impératif éthique le sépare de l'orateur antique, comme aussi l'interdit de la parole politique. De cette majoration de la dimension poétique du discours, et de la promotion d'une littérature de pur plaisir, hérite le XVIIIe siècle, perpétue la tradition *conciliante*. S'il mesure mieux que jamais les implications et le *coût* de la pratique de l'*aptum*, il la refonde généralement en lui donnant un sens à la fois anthropologique et psychologique (les besoins de la sensibilité), moral et politique. C'est en héritier indirect de cette éthique et de cette esthétique que Rousseau se voit involontairement établi, lorsqu'au tournant des années 1740-1750, il s'aventure, en explorateur, dans la République des Lettres françaises.

DEUXIÈME PARTIE

LA TENTATION DU RÉBARBATIF : ROUSSEAU DANS SON SIÈCLE

CHAPITRE III

NAISSANCE DE L'ÉCRIVAIN : LES MIGNARDISES DU PREMIER ROUSSEAU

À quoi doit-on la « naissance de l'écrivain »[1] Rousseau ? Ce n'est pas l'amour de la vérité et le zèle citoyen qui lui dictèrent ses premiers écrits. La formation de l'écrivain passe par la découverte et l'apprentissage, volontaire mais douloureux, d'un art de plaire qui lui est d'abord (mais aussi irrémédiablement) étranger. Le déplacement du jeune homme de la République calviniste de Genève au Royaume de France lui donne l'occassion d'une initiation à la séduction mondaine qui, tout à la fois, motive la ferveur et explique la fragilité de la « réforme » des annes 1750, par laquelle l'écrivain renonçait à plaire. Ce premier apprentissage est fondamental pour comprendre le choix de la maturité.

1. JEUNESSE DE ROUSSEAU : DE L'INDEPENDANCE REPUBLICAINE A LA SOCIABILITE MONARCHIQUE

1.1. Genève-Lyon : de l'austérité à la société mondaine

Élevé dans les principes de sobriété de la république protestante de Genève, Rousseau grandit hors du système de sociabilité monarchique et mondain, qu'il n'entrevoit qu'indirectement par la lecture précoce d'auteurs classiques dont les ouvrages se trouvaient dans la bibliothèque de son père (Molière, Fontenelle…).

[1] L'expression renvoie à l'ouvrage, déjà cité, d'Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*.

Son caractère, néanmoins, le porte à la complaisance : particulièrement anxieux du jugement d'autrui, il se décrit dans les *Confessions* comme très sensible à la honte[1]. Timide, d'un « naturel très aimant, toujours troublé par la crainte de déplaire »[2], Rousseau insiste sur la constance de cette inquiétude[3] (à laquelle il échappe remarquablement en présence de Mme de Warens, dès leur première rencontre[4]). Il décrit, au livre VI des *Confessions*, les effets inhibiteurs de sa peur du ridicule, et les embarras qu'elle lui valut à plusieurs reprises[5]. Cette crainte est d'autant plus vive que le désir de communion intersubjective qui anime le jeune homme le porte à constamment solliciter le jugement qu'il redoute. La volonté ultérieurement manifestée par Rousseau de s'affranchir de la nécessité de plaire n'est sans doute pas sans rapport avec cette configuration psychique, qui étaie de raisons affectives une prise de position intellectuelle. Par ailleurs, les principes d'austérité et d'indépendance forgés par la primo-éducation genevoise de Rousseau et sa lecture des auteurs antiques (en particulier Plutarque et Sénèque) se trouvent contrecarrés chez lui par un goût précoce pour la « délicatesse » des êtres et des choses, sinon pour leur « raffinement », prédilection confirmée lors des séjours du jeune homme en Savoie et à Lyon :

> [...] des couturières, des filles de chambre ; de petites marchandes ne me tentaient guère. Il me fallait des demoiselles. [...] je ne pense pas comme Horace sur ce point-là. Ce n'est pourtant pas la vanité de l'état et du rang qui m'attire ; c'est [...] une parure plus gracieuse, un air de délicatesse et de propreté sur toute la personne. [...] des rubans, de la dentelle, des cheveux mieux ajustés. Je préférerais toujours la moins jolie ayant plus

[1] « [...] j'étais plus fâché de déplaire que d'être puni, et le signe du mécontentement m'était plus cruel que la peine afflictive » (*Confessions*, I, *OC* I , p. 14).
[2] *Id*., p. 48.
[3] *Id*., p. 75. Voir en particulier le rôle que joue cette « peur de déplaire » dans son aventure avec Madame de Larnage (livre VI, p. 251).
[4] « Comment, s'étonne-t-il dans les *Confessions*, en approchant pour la première fois d'une femme aimable, polie, éblouissante [...] me trouvai-je à l'instant aussi libre, aussi à mon aise, que si j'eusse été parfaitement sûr de lui plaire ? Comment n'eus-je pas un moment d'embarras, de timidité, de gêne ? Naturellement honteux, décontenancé, n'ayant jamais vu le monde, comment pris-je avec celle du premier jour, du premier instant les manières faciles, le langage tendre, le ton familier que j'avais dix ans après, lorsque la plus grande intimité l'eut rendu naturel ? » (livre I, p. 52).
[5] Voir en particulier le rôle que joue cette « peur de déplaire » dans son aventure avec Madame de Larnage (livre VI, p. 251).

> de tout cela. Je trouve moi-même cette préférence très ridicule ; mais mon cœur la donne malgré moi.[1]

Jean-Jacques trouve son plaisir dans les ouvrages de l'art et les ornements de parure plutôt que dans le spectacle d'une beauté négligée. Ses années de formation lui permettent de s'initier au monde, d'y apprécier l'entretien des « honnêtes gens », selon le terme en usage qu'il reprend, et de goûter le sel de leur conversation. Il profite d'abord de celle de Mme de Warens et de certains de ses convives, comme le P. Caton, cordelier que Rousseau décrit comme un « homme à mode », assuré mais sans morgue, qui « s'honor[ait] lui-même et se sent[ait] toujours à sa place parmi les honnêtes gens »[2]. Après avoir voulu traiter son protégé *en homme*, sa protectrice avait par ailleurs tenté de le rendre « aimable », en recourant aux services de professeurs d'escrime et de danse ; et le jeune homme avait fréquenté, par engouement, des personnalités charismatiques comme le musicien de charme Venture de Villeneuve, badin et beau parleur. Son goût croissant pour la littérature française l'attachant « aux livres français, aux auteurs de ces livres et au pays de ces auteurs »[3], il sut se lier à certains parfaits représentants de l'esprit de Cour français, comme Jauffecourt, remarquable par son entregent[4]. Quels que fussent les acquis de cette première initiation au monde, Rousseau ne cessera jusqu'à la fin de se désoler de sa maladresse, de son peu de vivacité en conversation et de son inaptitude aux qualités d'improvisation et de répartie qu'elle requiert, impéritie que même une longue pratique (celle des salons en particulier), ne corrigera pas à son gré : « J'aimerais la société comme un autre si je n'étais sûr de m'y montrer non seulement à mon désavantage, mais tout autre que je ne suis, marque-t-il dans les *Confessions*. Le parti que j'ai pris d'écrire et de me cacher est précisément

[1] *Id.*, III, p. 134.
[2] *Id.*, V, p. 185.
[3] *Id.*, V, p. 183.
[4] Dans les *Confessions*, Rousseau décrit Jauffecourt comme « officieux avec peu de choix, servant ses amis avec zèle, ou plutôt se faisant l'ami des gens qu'il pouvait servir, et sachant faire très adroitement ses propres affaires en faisant très chaudement celles d'autrui » (livre V, p. 212).

celui qui me convenait »[1]. Encore ne désespérait-il pas de plaire, fût-ce par sa seule plume.

1.2. Accéder au « titre d'auteur »

> Ils connaissaient *son dédain pour le métier d'Auteur*, combien il déplorait le court temps de sa vie qu'il perdit à *ce triste métier*.[2]
>
> Ils ne purent lui pardonner de [...] montrer tout franchement l'abus des lettres
> et *la forfanterie du métier d'auteur*.[3]

Faire de l'écriture un métier : cette possibilité nouvelle (au sens où l'on peut désormais, comme le fait Lesage, vivre de sa plume) n'est pas tant perçue par Rousseau comme une donnée pragmatique, que comme une installation symbolique liée à la dotation d'une titulature. S'il la dédaigne à l'époque des *Dialogues*, ce mépris n'est pas celui que professe le jeune échappé de Genève, en quête de reconnaissance. Les premiers écrits (non publiés) de Rousseau étaient précisément faits pour lui permettre d'accéder à ce qu'il considère alors non pas tant comme un métier, que comme un statut, un office, une dignité.

Les *Confessions* ne font pratiquement pas mention des premiers écrits de Rousseau, utiles pour comprendre la naissance (ou du moins la gestation) de cet écrivain. Elles attribuent à la lecture de Voltaire (en particulier sa correspondance avec le roi de Prusse), la croissance du « germe de littérature et de philosophie qui commençait à fermenter » en lui : « Le goût que je pris à ces lectures, écrit-il, m'inspira le désir d'apprendre à *écrire avec élégance*, et de tâcher d'*imiter le beau coloris* de cet auteur dont j'étais enchanté »[4]. Rousseau fait ici remonter à l'époque des Charmettes sa vocation littéraire. Mais avant même cette année 1735 où il se plonge dans l'œuvre de Voltaire, avant qu'il eût vingt ans, Jean-Jacques rêve d'être *auteur*. Loin d'être l'effet d'un appel du destin, la

---

[1] *Id.*, III, p. 116.
[2] *Rousseau juge de Jean-Jacques*, II, p. 913.
[3] *Id.*, p. 886.
[4] *Confessions*, V, p. 214.

séquelle inopinée d'une « illumination », comme l'écrivain tendra à le faire croire, ses premières œuvres publiées sont les fruits peu précoces d'un désir invétéré de s'illustrer. À l'heure où paraît le premier *Discours*, qui lui vaut un début de notoriété, cela fait vingt ans qu'il fatigue sa plume à versifier des épîtres louangeuses et des pièces de circonstance. Non que l'inspiration l'aiguillonne, durant ces vingt années, mais il espère tirer parti de ses talents pour forcer les frontières d'un univers cloisonné par la naissance et la fortune. On ne saurait, à cet égard, se fier totalement au récit des *Confessions* qui nous représente un Jean-Jacques étourdi, baignant dans l'insouciance et dépourvu d'ambition. À dix-neuf ans, il se constitue un petit portefeuille, qu'il nourrit de son mieux et tente d'ouvrir à quelques lecteurs : « Comme j'ai beaucoup travaillé depuis mon départ d'auprès de vous, écrit-il à Esther Giraud, jeune lingère de sa connaissance, si vous agréez pour vous désennuyer que je vous envoie une de mes pièces, je le ferai avec joie, toutefois sous le sceau du secret, car je n'ai pas encore assez de vanité pour pouvoir porter le nom d'auteur, *il faut auparavant que je sois parvenu à un degré qui puisse me faire soutenir ce titre avec honneur* »[1]. Si Rousseau produit des pièces d'agrément, c'est pour accéder à un statut qui est aussi pour lui un rang : celui d'auteur. Il s'agit de se faire un nom. Ce nom est tout trouvé : la même année 1731, le voyage que fait Rousseau à travers l'Europe (à la suite de l'archimandrite de Jérusalem) le conduit à Soleure, où on lui offre une chambre qu'avait occupée avant lui l'illustre Jean-Baptiste Rousseau. De là naît l'idée (sur une suggestion faite) de « remplacer [ce poète] de toutes manières » pour se faire appeler un jour « Rousseau second »[2]. De cette émulation serait née la cantate que Jean-Jacques composa alors à la louange de Mme de Bonac, femme de l'ambassadeur ; et le jeune homme continue à commettre pièces légères et morceaux sans sujet (une « turquerie », la *Lettre de Corchut à l'empereur Sélim*, quelques poèmes bucoliques, des morceaux tendres en style précieux, une épître en ancien français de cuisine inspirée de ses lectures chevaleresques…)[3]. Le séjour de Rousseau aux

[1] *CC* I, p. 8.
[2] *Confessions*, IV, p. 157.
[3] *OC* II, p. 1120.

Charmettes (1735-1739) confirme son goût pour la littérature et son désir de plaire, mais aussi son incertitude sur les moyens d'y parvenir. Il offre à son entourage la lecture de ses productions[1], encouragé par ceux qui contribuent à « foment[er] [son] émulation »[2], et projette d'illustrer par un livre les femmes qui surent « décorer » la République des Lettres par des ouvrages « pleins de délicatesse »[3]. Il entame un essai *Sur les évènements importants dont les femmes ont été la cause secrète*[4], sujet qu'il croit propre à fournir la matière d'un livre « séduisant pour tout lecteur qui n'est pas un sot », mais se décourage de le traiter, faute de se croire capable d'en relever suffisamment les agréments[5]. Il délègue donc sa matière à tout « homme d'esprit » susceptible de mieux la traiter[6]. Au-delà des prétéritions préfacières, ces propositions rendent compte du regard que le jeune homme porte sur ce qu'il pense être son inaptitude à plaire. D'emblée, l'écrivain se déclare impropre à la littérature d'agrément, à laquelle il s'essaie ; « orner » est à ses yeux l'affaire des *plumes délicate*s et des *gens d'esprit*, au nombre desquels il ne croit pas devoir se compter ; la « matière », l'« idée », en revanche, voilà l'assise qu'il se donne (et il est vrai que les productions des vingt premières années qui précèdent le *Discours sur les sciences et les arts* ont presque entièrement sombré dans l'oubli). Or, la matière ne demande qu'à être mise en forme pour plaire : « Quand on entreprend d'écrire un ouvrage, notera plus tard Rousseau, on a déjà trouvé le sujet et une partie au moins de la matière, *ainsi il n'est question que de l'amplifier et de lui*

---

[1] Ce fut dans cette maison, écrit le comte des Charmettes, Monsieur de Conzié, que [Jean-Jacques] commença à barbouiller du papier, soit en vers, soit en prose dont il me faisait la lecture plutôt je crois comme à son voisin, que pour se décider par mes lumières » (François-Joseph de Conzié au comte François-Louis d'Escherny, [fin 1786-début 1787], *CC* I, Appendice 17, p. 294).

[2] « Je passai deux ou trois ans de cette façon [...] voyant des gens de lettres, entendant parler de littérature, me mêlant quelquefois d'en parler moi-même, et prenant plutôt le jargon des livres que la connaissance de leur contenu. [...] mon bon ami Simon [...] fomentait beaucoup mon émulation naissante par des nouvelles toutes fraîches de la République des Lettres tirées de Baillet ou de Colomiés. » (*Confessions*, V, p. 218).

[3] *OC* II, p. 1255.

[4] *Id.*, p. 1257- 1259.

[5] « Quand à moi j'avoue franchement que je n'ai justement de génie que ce qu'il en faut pour sentir parfaitement tous les agréments que ma matière fournirait entre les mains d'un homme d'esprit » (*ibidem*).

[6] « Je ferai naître l'idée. Ce sera la faute des particuliers, peut-être celle du public, si personne n'entreprend de l'exécuter » (*id.*, p. 1258).

donner l'arrangement le plus propre à convaincre et à plaire »[1]. En réalité, l'idée manque encore. L'écrivain persévère néanmoins dans le style fleuri, qui lui réussit d'ailleurs mieux que le genre sérieux. C'est ainsi que le *Mercure de France* finit par publier, en juin 1737, une chanson au titre suavement frivole (*Un papillon caressait une rose*), tandis qu'il refuse, l'année suivante, un *Traité élémentaire de sphère* que le jeune écrivain avait assorti d'une lettre amphigourique adressée au rédacteur du journal, véritable chef-d'œuvre de flagornerie. Par ailleurs, Rousseau se plonge dans la lecture des maîtres de l'art de plaire : Cicéron, Horace, Le Maître de Claville, La Motte, Voltaire, dont l'*Alzire* portée au théâtre lui cause des palpitations. Il les célèbre dans son *Verger de Mme de Warens*, long poème d'inspiration épicurienne composé entre 1737 et 1738, imprimé en 1739 (prétendument à Londres, par coquetterie), qu'il s'efforcera de diffuser[2]. Rousseau, on l'a dit, passera sous silence ces premières tentatives d'écriture. On ne trouve dans les *Confessions*, outre les circonstances de rédaction burlesques de la satire du colonel Godard, qu'une brève mention, proleptique, de la composition de la comédie de *Narcisse* (à laquelle Rousseau travailla de 1732 à 1740). Cet autre « enfant illégitime »[3], comme l'écrivain désignera plus tard ses productions de jeunesse, se voulait lui-même un morceau de bravoure fait pour en remontrer à un parent de Mme de Warens, M. d'Aubonne, qui l'avait pris Rousseau pour un sot. Ces premiers exercices de style, essentiellement rhétoriques, ne répondent donc pas tant à la conception « classique » de l'honnêteté officieuse qu'ils ne s'inscrivent dans la perspective conquérante d'un écrivain en mal de légitimité et en quête de lecteur.

Et pourtant, on voit pointer, dans les écrits de la fin des années 1730, une interrogation sur les conditions de cette quête, que l'on ne saurait mieux désigner qu'en renvoyant à la fable lafontainienne du chien et du loup. Les vers que Rousseau compose en 1737 *À la louange des religieux de la Grande Chartreuse* mettent en balance l'indépendance qu'il envie aux Chartreux, et une ambition

---

[1] *Idée de la méthode dans la composition d'un livre* (1745 ?), *OC* II, p. 1242.

[2] Voir sa lettre écrites aux alentours du 15 août 1739 à Giovan Canavazzo [?] « la cantate étant prête à partir, j'y joindrai volontiers deux ou trois exempl[aires] du Verger qui me restent encore, si vous êtes à portée d'en faire cadeau a quelque ami. » (*CC* I, p. 101).

[3] Préface de *Narcisse* (1753), *OC* II, p. 963.

dont il se déclare prisonnier[1]. Dans un court morceau sur l'éloquence composé à l'époque des Charmettes, Rousseau aborde par ailleurs un thème qui lui sera cher : celui du rapport entre la rhétorique et les mœurs. La décadence des états, l'idée n'est pas neuve, entraîne l'affaiblissement du style oratoire : « Si la discipline d'un état s'énerve et *dégénère en délices*, c'est un argument à croire que l'éloquence y contractera bientôt ce goût mol et efféminé »[2]. L'hédonisme de société au fondement de l'esthétique du plaisir « classique » se trouve ici déjà expressément incriminé, et avec elle, très logiquement, la rhétorique du plaire : l'usage d'un style « trop fleuri et trop doux » quand « il ne signifie rien et ne peut produire aucun effet que le son même des paroles »[3]. Rien n'illustre mieux la contradiction idéologique dans laquelle Rousseau se trouve déjà pris à l'époque de ses premiers écrits que ses réflexions sur la rhétorique et ses hésitations entre deux genres qu'il tend à opposer : le tempéré et le sublime.

La correspondance de Rousseau manifeste par ailleurs le caractère ambivalent du regard qu'il porte sur la société durant ces années d'apprentissage. Tout en fustigeant, dans une lettre de 1738 à un jeune inconnu « galant, aimable, poli, spirituel », les « fureurs atrabilaires des misanthropes, ennemis mortels du genre humain », il autorise son correspondant à mépriser ses semblables et à s'en séparer au besoin (le jeune homme pourra, le cas échéant, se résigner à se prendre lui-même pour seul confident et ami)[4]. Tentation du détachement contrebalancée par une philanthropie de principe : cette dualité caractéristique de ce que sera la position de Rousseau à l'égard du public paraît déjà dans ses lettres. S'y donne également à lire un désir de sincérité et un dégoût pour la flatterie dont il ne se départira pas[5].

Enfin, l'entreprise rousseauiste de conquête d'un public est dès alors entravée par l'exigence de l'*utile*. Dans l'Avertissement au *Verger*, Rousseau

---

[1] « Vous fuyez le grand monde et lui-même vous fuit ; / Mais plus je m'en éloigne, et plus il me poursuit. / L'or, l'honneur, le plaisir, tout tend à me surprendre, / Je ne sais, je ne veux ni ne peux m'en défendre » (*OC* II, p. 1121).

[2] *OC* II, p. 1241.

[3] *Ibidem*.

[4] Rousseau à [?], [été 1738 ?] (*CC* I, p. 71 et 72).

[5] « Mon amitié abhorre une basse flatterie jusqu'à tel point que j'aime mieux donner dans l'excès opposé que d'affaiblir le moins du monde la rigueur de la sincérité. » (Rousseau à Giovan Canavazzo [?], vers le 15 août 1739, *CC* I, p. 101.

présente le poème comme une infraction à la loi qu'il s'est donnée de ne plus faire de vers. Il s'en excuse en arguant n'avoir pas recherché par eux l'illustration ni « la gloire d'être un bon poète »[1], et s'abandonne à la juste vindicte du public si on le prend jamais à « faire des vers galants ou de ces sortes de belles choses qu'on appelle des jeux d'esprit »[2]. Point d'œuvre oiseuse, point de livre sans objet : l'écrivain se croit « comptable de [ses] occupations au bien de la société »[3]. Avec son portefeuille presque vide, et tandis qu'il s'obstine à se voir publier, Rousseau semble s'être déjà interdit d'écrire pour le plaisir et *a fortiori* pour la gloire ; celui qui apprend aux Charmettes à « jouir de la vie » ne travaille pas sans scrupule à un ouvrage « inutile ». De fait, le poème, d'inspiration légère, pose l'hypothèque sur la tentation de la galanterie, du brillant et même du *plaisant* en littérature :

> [...] mon goût se refuse à tout frivole écrit
> Dont l'auteur n'a pour but que de plaire à l'esprit.[4]

Or le verger constitue une allégorie du plaisir utile : *locus amoenus*, il est aussi lieu de production, espace fertile. L'épicurisme exalté du poème, où Rousseau noue ensemble les joies de la nature et les jouissances de l'apprentissage et de la lecture, semble sceller, avec l'Horace (sous le patronage duquel il se place) l'alliance de l'*utile dulci*. Rousseau la confirmera (en la modifiant) durant les années passées à Lyon, au contact des tenants d'un hédonisme utilitariste et des apologistes du luxe.

1.3. Lyon : l'initiation au monde et le temps de la fascination

Les années lyonnaises (1740-1742) sont celles de l'initiation de Rousseau au monde. Dans cette ville prospère, brillante et cultivée, il prend goût aux plaisirs de la société et sur le conseil de quelques amis, adopte assez

---

[1] *Le Verger de Mme de Warens, OC* II, p. 1123.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*.
[4] *Id*., p. 1129.

généralement les maximes du *Mondain*. Il tente même de faire l'aimable, et le bel esprit. Plus soucieux que jamais de son *honneur*, il espère le voir mieux reconnu en tant que précepteur des enfants de M. de Mably, et se déclare suffisamment payé quand on voudra « suppléer par des égards à la médiocrité des appointements »[1]. Mme de Mably s'efforce de lui donner le ton de la bonne société, mais c'est moins à ses leçons qu'à la fréquentation de libres penseurs comme Charles Bordes que Rousseau doit sa conversion aux plaisirs mondains ; il est sensible en particulier à l'apologie du luxe et à la célébration des bienfaits de la civilisation et des arts qu'il trouve, non seulement chez Voltaire, mais encore dans le *Parallèle des Romains et des Français* de l'abbé de Mably, frère cadet de son employeur. Le mémoire qu'il présente à ce dernier *Sur l'éducation de monsieur son fils* porte l'influence de ces écrits. Par ailleurs, le climat se prêtant à la galanterie, Rousseau tourne des vers coquets à l'adresse d'une chanteuse, un madrigal pour une dame qui lui avait trouvé l'air spirituel, produit encore quelques pièces lyriques et compose un opéra exotique ; il s'agit d'une écriture de séduction où se donne pourtant à lire, en filigrane, les premières réticences sur cet art de vivre et de plaire auquel l'écrivain s'initie.

L'opéra, en particulier : *La découverte du nouveau monde* (1740 ou 1741) présente un nouveau visage du conflit de valeurs et de références qui travailleront toute l'œuvre de Rousseau : on y voit paraître une France aimable et galante, auprès de laquelle les peuples « barbares » d'une Europe belliqueuse font figure de repoussoir. Dans les premières scènes, les Français sont invités par les dieux à asseoir leur domination sur l'univers par « les arts et les plaisirs », gage de leur gloire, et à « porter [leurs] douces mœurs dans [les] cœurs inhumains ». Donnée en exemple au reste de l'Europe, la France est célébrée dans le Prologue pour ses qualités d'*enjouement*, de *séduction*, de *légèreté*, de *galanterie*, qui scellent le triomphe du « doux art de plaire »[2]. Mais

[1] « Je suis peu sensible à l'intérêt, écrit-il alors au baron de Morancé ; mais je le suis beaucoup aux attentions qu'un honnête homme maltraité de la fortune [...] peut raisonnablement espérer, et je me tiendrai toujours dédommagé selon mon goût quand on voudra suppléer par des égards à la médiocrité des appointement » (Rousseau à Pierre de Chaponay, baron de Morancé [début de 1740], *CC* II, lettre 35, p. 117).

[2] *La découverte du Nouveau Monde*, acte I, sc. III, *OC* II, p. 818.

certains vers dissonent dans ce panégyrique. Car la galanterie suppose l'inconstance[1] et le plaisir naît de l'accumulation des conquêtes[2], mentions qui portent Michèle Mat-Hasquin à voir dans cet éloge l'ébauche d'une dénonciation de la composante aliénante du mirage français : « La volonté de séduction, écrit-elle, crée pour l'individu un état de dépendance où il puise à l'extérieur et dans l'appréciation ou la conquête d'autrui, à la fois la justification et le sentiment de sa propre existence »[3]. En outre, l'opposition entre barbarie européenne et civilisation française se complique d'une mise en contraste ambiguë entre Europe civilisée et nature sauvage. L'éloge préliminaire des mœurs policées est mitigé par le dénouement de la pièce, qui exalte le cacique de l'île de Ganahan (défait par les conquistadors, celui-ci offre un exemple de courage qui force le respect de son vainqueur, Christophe Colomb). Le sauvage défie l'Europe et son « éclat prétendu »[4] de rivaliser avec lui en héroïsme. Certes, c'est plutôt à l'ardeur guerrière des nations européennes qu'à la douceur française que la leçon est donnée, mais déjà se surimposent à la célébration du modèle d'honnêteté à la française certaines critiques que développeront les *Discours*.

Les deux épîtres que Rousseau écrivit à Lyon, adressée, l'une à Charles Bordes, bel esprit libertin et anti-religieux d'un an son aîné, l'autre à Gabriel Parisot, membre de l'Académie de Lyon, quoiqu'elles paraissent refléter assez fidèlement l'épicurisme mondain de leurs dédicataires, sont aussi le théâtre d'une hésitation entre sociabilité et indépendance. À Bordes, qui l'avait encouragé à courir la carrière des Lettres, Rousseau confie les craintes qui le retiennent de partir à la conquête des lauriers :

> Quand mes faibles talents trouveraient *l'art de plaire* :
> Quand, des sifflets publics par hasard préservés,
> Mes vers des gens de goût pourraient être approuvés,

---

[1] « L'inconstance fixe nos coeurs/ Et l'on voit finir nos hommages / Ou commencent les faveurs » (*ibidem*).
[2] « Par le nombre de nos conquêtes / Nous assurons mieux nos plaisirs » (*ibidem*).
[3] Michèle Mat-Hasquin, « Théâtre de J.-J. Rousseau : la genèse d'une vision du monde », éd. citée.
[4] *Id*., acte III, sc 4, p. 839.

Dis-moi sur quel sujet s'exercera ma muse.[1]

La manière et le sujet lui font également défaut. La manière, car peu au fait des usages de France, l'écrivain répugne à « faire jurer en vers une muse helvétique ». Quant au sujet, l'épître toute entière est consacrée à sa recherche. L'apprenti poète commence par se refuser successivement aux genre du panégyrique et de la satire, par fidélité à la vérité à laquelle il déclare son allégeance[2] et par fierté républicaine : « Du riche impertinent, je dédaigne l'appui, / S'il le faut mendier en rampant devant lui »[3]. Après avoir dédaigné de vanter la vertu des gens simples, « illustres malheureux » (*sic*) vivant dans des chaumières, le poète choisit de consacrer son talent à louer les bienfaits de l'industrie, qui nourrit les plaisirs et, « par la route du luxe, apaise les besoins »[4]. Voilà Rousseau lancé dans une apologie circonstanciée des arts et du commerce lyonnais. Oubliant Sparte et Rome, c'est à Tyr et Athènes qu'il compare la ville et son « peuple de rois ». Ainsi, comme *La découverte du nouveau monde*, *L'Épître à Bordes* incarne la dualité entre deux modes de discours ressortissant à deux systèmes de valeurs : *parrhesia*, liberté de parole et indépendance républicaine d'une part, parole socialisée et interdépendance monarchique de l'autre. Deux tendances concomitantes qui se partagent alors le jeune homme.

Mais rien n'est plus révélateur de cette l'hésitation de Rousseau entre les valeurs de la société mondaines et les principes républicains de son éducation que *L'Épître à Parisot*. Dans cette épître achevée en juillet 1742, bien plus longue que celle dédiée à Bordes, l'écrivain s'adresse non plus à un jeune émule mais à un homme déjà vieux, « un ami tendre, un père », auprès duquel il justifie son choix d'aller chercher fortune à Paris. S'y exposent et opposent, d'une part, les « douceurs » de l'*urbanitas*, de la société policée et des plaisirs mondains, de l'autre, la réprobation du luxe, de l'apparat et le mépris des bienséances

[1] *OC* II, p. 1130.
[2] « Je dis la vérité sans l'abreuver de fiel / Ainsi, toujours ma plume implacable ennemie / Et de la flatterie et de la calomnie, / Ne sait point en ses vers trahir la vérité » (*id*., p. 1130-1131).
[3] *Id*., p. 1130.
[4] *Id*., p. 1132.

serviles. Rousseau opte, en dernière instance, pour l'épicurisme humaniste et souriant de Parisot, préférant Philinte à Alceste, non sans réexposer à loisir les leçons d'austérité qu'il délaisse, à l'occasion d'un long retour biographique sur ses années d'enfance qui prend, dans cette épître du « renoncement », la forme d'une vaste prétérition. L'auteur commence par y représenter la liberté dans laquelle il a grandi, et les leçons d'indépendance qui lui furent prodiguées à perte, puisqu'il se trouvait contraint, en pays étranger, de « bassement ramper auprès des Grands »[1] et de se dépenser en « respects serviles » pour ne pas perdre le bénéfice de ses talents. Mais soudain, le ton change : reniant la fierté « *burlesque* » de ses jeunes années, le poète se félicite d'avoir « abjur[é] pour toujours les maximes féroces » que lui dictait le « préjugé natal », et se déclare résolu à honorer la noblesse, non moins vertueuse qu'illustre ; vantant les avantages de l'inégalité, il renonce à jouer au « grand déclamateur », au « nouveau Don Quichotte ». Adieu « raideur sauvage », « vaines fictions » d'un bonheur trouvé dans la vertu seule : bonjour « douceur » du commerce de la société. C'est une véritable palinodie qu'entame le poète au premier tiers de son épître. Voilà le citoyen austère converti à l'*urbanité* monarchique, à l'occasion d'une pièce qui sonne comme une abjuration civile après la conversion religieuse. Le poète rend grâce à Parisot de l'avoir détourné des maximes du Portique et de la grossièreté qui le rendait intraitable pour l'initier aux joies de la politesse et de la convivialité, et aux divertissements d'*eutrapélie* :

> Des amis plus polis, un climat moins sauvage
> Des plaisirs innocents m'enseignèrent l'usage. [...]
> *Bons mots, vers élégants, conversations vives*, [...]
> Un repas égayé par d'aimables convives [...]
> En un mot les attrais d'une vie opulente
> Qu'aux yeux de l'étranger sa richesse présente.
> *Tous les plaisirs du goût, le charme des beaux arts,*
> *A mes yeux enchantés brillaient de toutes parts.*[2]

Au goût de la sociabilité s'attache celui des arts, que l'écrivain célèbre également. Une seule chose inquiète le novice en mondanités : son impéritie.

---

[1] *OC* II, p. 1137.
[2] *OC* II, p. 1141.

> Pour briller dans le monde il faut d'autres talents.
> Eh ! qu'y ferais-je moi de qui l'abord timide
> Ne sait point affecter cette audace intrépide,
> Cet air content de soi, ce ton fier et joli
> Qui du rang des badauds sauve l'homme poli ?

À l'argument pragmatique d'une inaptitude sociale si souvent invoquée par Rousseau s'ajoutent encore des raisons de principes, de tempérament et d'éducation longuement exposées dans la suite du poème, lequel se conclut par un renoncement de philosophe à l'ambition de plaire :

> Que m'importe, après tout, ce que pensent les hommes ?
> Leurs honneurs, leurs mépris font-ils ce que nous sommes,
> Et qui ne sait pas l'art de s'en faire admirer
> À la félicité ne peut-il aspirer ? [1]

Acquis aux plaisirs de la sociabilité, Rousseau en distingue le désir de plaire, qu'il exclut, même sous sa forme la mieux reçue : le désir de gloire, et la *divine ardeur* qui animait les poètes de la Renaissance[2]. Un épicurisme indépendant, voilà ce qu'il professe dans les tours et détours d'une épître qui propose plutôt les termes d'un dilemme qu'elle ne livre le fruit d'une pensée déterminée. On comprend que Rousseau ne mentionne pas deux épîtres dans les pages des *Confessions* où il évoque son séjour à Lyon, quoiqu'il consacre un paragraphe aux deux dédicataires. Il ne sera plus temps, après avoir ré-endossé avec autant d'éclat qu'il le fera les maximes républicaines, de donner des arguments à ceux qui l'accusaient d'insincérité. De fait, en dépit de ces pétitions de principes, Rousseau monte à Paris la même année, armé de lettres de recommandations, de *Narcisse* et de son projet de notation musicale, avec pour première ambition de s'illustrer. Sa « stratégie du succès » se déploiera selon trois axes successifs : la recherche de l'approbation des savants, l'appel au public, l'intégration dans les salons.

---

[1] *Id.*, p. 1143.
[2] « Non la Gloire n'est point l'idole de mon âme, / Je n'y sens point brûler cette divine flamme / Qui d'un génie heureux animant les ressorts / Le force à s'élever par de nobles efforts » (*ibidem*).

1.4. *Honnête homme* à Paris

De retour à Paris, Rousseau tente premièrement de s'acquérir la reconnaissance des doctes de l'Académie, à qui il présente son système de notation musicale. Cette tentative échoue : rebutés par ceux à qui il comptait devoir sa célébrité prochaine, le jeune homme décide alors d'en appeler au jugement du public. C'est ce qu'il fait dans une *Dissertation sur la musique moderne* (1743) qu'il publie à ses frais. La préface toutefois, manifeste sa méfiance à l'égard d'un lectorat qu'il prévoit soumis au préjugé, réfractaire à la nouveauté, et sourd au raisonnement. La *Dissertation* ayant remporté le peu de succès escompté, Rousseau cherche ailleurs le moyen de se faire un nom. « De quelque folie que je m'engouasse, écrit-il dans les *Confessions,* j'y portais toujours la même manière de raisonner. Je me disais : quiconque prime en quelque chose est toujours sûr d'être recherché. Primons donc, n'importe en quoi ; je serai recherché ; les occasions se présenteront et mon mérite fera le reste »[1]. On lui recommande la fréquentation des femmes influentes et d'utiles lectures, comme le roman de mœurs de Duclos, les *Confessions du comte de* ***, pour parachever sa connaissance du monde. Mais là encore le succès tarde à venir : il lui manque toujours le « petit jargon de Paris, [...] tout en petites allusions fines »[2] qui ouvre tant de portes. L'expérience vénitienne (de septembre 1743 à octobre 1744) et son service de secrétaire du comte de Montaigu, ambassadeur de France, contribuent à dégoûter Rousseau de la sujétion aux grandeurs d'établissement et à réveiller en lui une fierté républicaine alors largement amadouée. Ses démêlés avec l'ambassadeur, qui se soldent par son renvoi au bout d'un an, le laissent extrêmement piqué dans sa fierté d'honnête homme. S'il renonce encore une fois à chercher fortune auprès des Grands, il se tourne à nouveau résolument vers un public élargi, dont il espère, là encore, gagner la faveur. Sa correspondance reflète la redéfinition du destinataire fictif de ses efforts. Ce Suisse « un peu misanthrope qui renonce à

[1] *Confessions*, VII, p. 288.
[2] *Id*., p. 290.

toute vue d'ambition pour ne se livrer qu'au sentiment »[1], comme il se décrit lui-même dans une lettre, se soucie beaucoup de la qualité d'une réputation pourtant inexistante[2] : « Connaît-on rien de plus triste pour un honnête homme que de se voir indignement diffamé aux yeux du public », écrit-il à Du Theil, premier commis des Affaires Étrangères ; « que pensera le public » de sa mésaventure vénitienne, lui qui, « content de juger sur les apparences, se donne rarement la peine d'examiner si celui qu'on maltraite l'a mérité » ? Reste au premier commis à « réparer en cela l'injustice du public » : le « réhabiliter aux yeux du public » et « rétablir l'honneur d'un honnête homme, qui compte sa vie pour rien s'il a perdu sa réputation » …[3] C'est un véritable combat pour la faveur publique que mène Rousseau, qui entend, sur ce article, l'emporter sur son supérieur en lui prouvant « non seulement qu'[il] vaut mieux que lui, mais qu'[il est] plus *estimé* que lui »[4]. Nouvelles tentatives pour se faire bien voir, là encore peu couronnées de succès. D'échecs en humiliations, Rousseau s'achemine progressivement vers sa renonciation officielle aux honneurs. De nouvelles déconvenues, à Paris où il retourne en octobre 1744, achèveront de le déterminer.

Les pièces de théâtre et de poésie que Rousseau compose à la fin des années 1740 montrent qu'à l'évidence, il n'a pas encore trouvé le « sujet » qu'il recherchait dans l'épître à Bordes. Son théâtre, en particulier cristallise le conflit de valeurs (entre idéal aristocratique et éloge de la simplicité) qui occupe désormais sa pensée. *Les Prisonniers de guerre*[5], comédie en un acte célèbre, par l'entremise du personnage de Frédéric, le prestige de la France[6] et offre, par Dorante, un éloge convaincant des pratiques mondaines de l'art de plaire, dont

---

[1] Rousseau à [?] le 25 juillet 1744, *CC* II, p. 31.

[2] « [...] je sais d'ailleurs qu'étant entièrement inconnu, je n'ai personne qui s'intéresse pour moi », écrivait de Venise Rousseau à Jean-Gabriel Du Theil, le 6 août 1744 (*CC* II, p. 45).

[3] Lettre à Jean-Gabriel Du Theil, le 11 octobre 1744, *CC* II, p. 67-68.

[4] Lettre à Françoise-Louise-Éléonore de La Tour, baronne de Warens, le 25 février 1745, *CC* II, p. 75.

[5] *OC* II, p. 843 et suiv. La date de composition de cette comédie est incertaine. R. A. Leigh la croit de 1744 ou 1745.

[6] « Je l'ai vue de près cette heureuse et brillante nation, je l'ai vue paisible au milieu de la guerre, cultivant les sciences et les beaux-arts et livrée à cette charmante douceur de caractère qui en tous temps lui fait recevoir également bien tous les peuples du monde, et rend la France en quelque manière la patrie du genre humain. » (ouvr. cité, acte I, sc. X, p. 870).

est louée la paradoxale honnêteté : ce « commerce galant et poli qui jette tant d'agréments dans la société », pour se constituer sur un jeu d'apparences et exprimer des sentiments absents, n'en est pas pour autant un jeu de dupe. Car on n'y trompe personne : dans ce « commerce fidèle », « l'on ne se donne réciproquement que pour ce qu'on est »[1]. « Jamais le Roi ni les Français ne furent peut-être mieux loués ni de meilleur cœur que dans cette pièce, commente Rousseau dans les *Confessions*, et [...] républicain et frondeur en titre, je n'osais m'avouer panégyriste d'une nation dont toutes les maximes étaient contraires aux miennes »[2]. « Républicain et frondeur », ce titre anticipe beaucoup sur l'avenir. Pour l'heure, le dramaturge en herbe hante les salons et travaille assidûment à obtenir la faveur des gens d'influence, de la tutelle desquels il avait prétendu se dégager au retour de Venise. *Les Fêtes de Ramire*, auxquelles il met la main après Rameau et Voltaire, lui donnent l'espoir de se signaler à l'attention du second et d'en être adoubé[3]. Mais la peine est perdue ; les échecs successifs par lesquels se soldent les efforts que Rousseau déploie pour faire paraître sur scène ses compositions lyriques le rappellent bientôt à ses vœux d'humilité et de mépris du monde. Après l'insuccès des *Muses Galantes*, le compositeur déclare renoncer définitivement à la gloire, cette résolution s'inscrivant, comme on voit, dans une longue série de renoncements toujours renouvelés[4] : « Je suis si dégoûté de la société et du commerce des hommes, écrit-il à Daniel Roguin, suite à l'insuccès de ce ballet héroïque, que ce n'est que la seule loi de l'honneur qui me retient ici, et qui si jamais je parviens au comble de mes vœux, c'est-à-dire à ne devoir plus rien, on ne me verra pas à Paris vingt quatre heures après »[5]. Le jeune homme est loin de prendre le

[1] Acte I, sc. VI (*OC* II, p. 859 et 860).
[2] *Confessions*, VII, p. 343.
[3] « Il y a quinze ans que je travaille pour me rendre digne de vos regards et des soins dont vous favorisez les jeunes Muses en qui vous découvrez quelque talent », écrit Rousseau à Voltaire le 11 décembre 1745 (*CC* II, p. 192).
[4] « J'abandonnai tout projet d'avancement et de gloire, et sans plus songer à des talents vrais ou vains qui me prospéraient si peu, je consacrai mes temps et mes soins à me procurer ma subsistance [...] comme il plairait à ceux qui se chargeraient d'y pourvoir », lit-on dans les *Confessions* (livre VII, p. 342).
[5] *CC* II, p. 84-85.

chemin de l'ermitage, mais s'efforçant toujours de *faire le gentil* [1], il compose à Chenonceaux où il suit les Dupin comme secrétaire (de 1745 à 1747), quelques poésies (dont *L'Allée de Sylvie*) et deux comédies (*Arlequin amoureux malgré lui*, inachevée, et *L'Engagement téméraire*, dans lesquelles il se livre à un marivaudage à la mode du temps. Il ne laisse pas, dans son *Allée de Sylvie*, de conjurer à nouveaux frais les fantômes de l'ambition corrompant son bonheur. Michèle Mat-Hasquin signale l'évolution néanmoins perceptible au fil des pièces, de la pensée de l'écrivain, au profit d'une déconstruction progressive du mythe nobiliaire et mondain. On se reportera, à cet égard, à la belle analyse qu'elle offre de l'*Engagement téméraire* (1747) et de la comédie de *Narcisse* (dont elle postule qu'elle a été retravaillée après 1742) où se dévoilent les abîmes de l'auto-contemplation égoïste d'un « chevalier de salon »[2] et les vertiges du désir narcissique de plaire[3], tandis que l'intrigue des *Prisonniers de Guerre* reposait encore sur le succès des manœuvres de séduction décrites par le héros. Cette évolution trouverait, dans cette perspective, un aboutissement dans *La Mort de Lucrèce* (1754) signant la condamnation du modèle aristocratique : « Rousseau ne se borne [...] pas à montrer l'envers du décor d'un univers brillant, écrit Michèle Mat-Hasquin. Dans la *Mort de Lucrèce* (1754), il condamne explicitement l'immoralité profonde du jeu de la séduction qui vise uniquement la satisfaction du désir. Obsessionnelle et aliénante, la passion de Sextus est une force dégradante, une perversion née de l'exacerbation du désir de plaire »[4].

La pièce présente de fait une palette de caractères correspondant à ceux des genres rhétoriques, et des positions éthiques propres à chacun : Sextus, passionné mais d'une violence tyrannique, trouve un contre-point sublime dans l'héroïsme de Brutus ; la modération de Collatin, docile courtisan du prince, est à la fois - louée et discrètement dévaluée par son épouse Lucrèce (« Les Romains admirent dans Sextus des *qualités brillantes* qui feront un jour leur

[1] *Confessions*, VII, p. 290.
[2] Art. cité, p. 88.
[3] « La volonté de séduction, commente Michèle Mat-Hasquin, crée pour l'individu un état de dépendance où il puise à l'extérieur et dans l'appréciation ou la conquête d'autrui, à la fois la justification et le sentiment de sa propre existence » (art. cité, p. 88-89).
[4] Art. cité, p. 90.

malheur et dédaignent dans Collatin *l'humanité et les passions douces et modérées* qui d'un *courtisan vulgaire* en *auraient fait* à la place du fils de Tarquin le meilleur de tous les princes »[1] ; - disqualifiée par Brutus (« [Collatin] est ambitieux, faible et peu adroit ») et - ouvertement reprochée à l'intéressé par le père de Lucrèce comme une forme de servilité : « tu préfères l'esclavage à l'égalité, et il t'est moins dur de servir des tyrans que flatteur de commander au Peuple. »[2] Seule l'héroïne malheureuse de la pièce sait parfaitement allier la douceur éthique au sublime de la vertu, la tempérance et la force d'âme[3]. Ainsi mûrit secrètement, au cœur du théâtre de Rousseau, une réflexion à la fois esthétique et éthique sur des modes discursifs et comportementaux prédéfinis par la rhétorique.

Lorsqu'en octobre 1749 Rousseau décide de répondre à la question posée par l'Académie de Dijon, il n'a encore à son actif que des morceaux de circonstance et des exercices de style soumis à la rime et à la rhétorique fleurie du genre « médiocre ». S'y donne pourtant à lire, de pièce en pièce, le dilemme de l'auteur entre une course aux honneurs qui rendrait justice à ses talents mais dans laquelle il ne progresse pas, et une retraite philosophique plus conforme à ses premiers idéaux et peut-être plus propice au bonheur. Le temps de la fascination s'achève[4]. À la veille du discours dans lequel il dénonce, en termes forts, la tyrannie de l'opinion, Rousseau est encore partie prenante d'un

---

[1] *La mort de Lucrèce*, *OC* II, p. 1026.

[2] *Id*., p. 1040. « Ne vois-tu pas, explique le vieillard, que si le crédit des grands leur fait partager en apparence un pouvoir absolu, le poids en est réellement plus lourd pour eux que pour les petits. On ne demande au peuple que des impôts, à cela près il est libre : mais la liberté, la fortune et la vie de tous ceux qui approchent du tyran sont en péril à chaque instant. C'est principalement sur ce qui frappe ses regards que tombe la férocité de ses caprices. » (*ibidem*).

[3] Lucrèce semble réaliser en sa personne une improbable synthèse entre modération des mœurs et exaltation vertueuse : sa servante Pauline, au service du tyran, lui reproche une « réserve excessive » (p. 1026) (tempérante selon le modèle antique, Lucrèce craint de faire parler d'elle, fût-ce en bien), mais loue sincèrement sa douceur, tandis que Brutus vante sa virilité exemplaire, dont il prophétise qu'elle doit briser la servitude des Romains.

[4] Une épître composée en 1749 à l'adresse de Monsieur de l'Étang, véritable satire des mœurs parisiennes traduit le dépit de Rousseau de se voir voler la vedette par les gens à la mode. Il y fustige la « fausse politesse » des grands, « piège adroit » où tombe le sot, les mignardises des beaux esprits « vendeurs de fumée », et leur oppose un modèle d'honnêteté assez classique quoique revu et corrigé par ses soins : instruit dans l'art de plaire et y réussissant, l'homme aimable qu'il propose, franc autant que poli, ne voulant pas plus être admiré qu'ignoré, s'interdit tout bon mot et toute moquerie (*OC* II, p. 1152-53).

« commerce » de société qui, à ses yeux, fonctionne à perte. Le lien social lui est une chaîne, comme il l'écrira bien des années plus tard, à Malesherbes :

> Après avoir passé 40 ans de ma vie ainsi mécontent de moi-même et des autres, je cherchais inutilement à rompre les liens qui me tenaient attaché à cette société que j'estimais si peu, et qui m'enchaînaient aux occupations le moins de mon goût par des besoins que j'estimais ceux de la nature, et qui n'étaient que ceux de l'opinion. Tout à coup un heureux hasard vint m'éclairer sur ce que j'avais à faire pour moi-même, et à penser de mes semblables sur lesquels mon cœur était sans cesse en contradiction avec mon esprit, et que je me sentais encore porté à aimer avec tant de raison de les haïr.[1]

On a reconnu dans l'« heureux hasard » le sujet de concours auquel Rousseau doit la matière de son premier *Discours*. Ici déjà, le remède était dans le mal et le « sujet » si longtemps cherché en vain, dans la fatigue et l'indignation de cette dépense vaine.

[1] *Lettres à Malesherbes*, II, *OC*, I, p. 1135.

2. LA SECESSION (1749-1753)

Le propos du *Discours sur les sciences et les arts*, on le sait, n'est pas tout à fait neuf : il défend une thèse globalement soutenue par plusieurs générations de moralistes avant lui. Si on lui concède une originalité, c'est outre d'avoir tout « enflammé », selon le mot de Madame de Staël, outre d'avoir laïcisé le propos, de « consacrer une rupture [entre littérature et politesse], là où la tradition de la *paideia* tentait constamment d'affirmer une union essentielle »[1].

La composition de ce qui sera le *Discours sur les sciences et les arts* signe le choix de Rousseau de juguler sa fascination pour le prestige aristocratique et les pratiques de la sociabilité parisiennes, choix presque aléatoire, si l'on en croit Raymond Trousson[2], mais que la publication et la publicité du discours entérinent. Elles installent Rousseau dans la position de pourfendeur des simulacres de la mondanité comme des arts. L'« illumination » de Vincennes, à laquelle l'écrivain attribue la révélation de son « grand système » et sa conversion en « un autre homme »[3], venait ainsi mettre un terme à près de vingt ans d'incertitude. La question posée par l'Académie de Dijon, touchant au rapport entre l'art et l'éthique, était déjà au cœur des écrits lyonnais. Enfin la confrontation était ouverte, la formulation du problème explicite.

Le *Discours sur les sciences et les arts*, publié à Genève et Paris au début de l'année 1751 (après couronnement par l'Académie de Dijon en juillet 1750), s'attaque avec une véhémence inédite à l'art de plaire tant vanté dix ans plus tôt. La première difficulté qui se posait à Rousseau était de soumettre une

---

[1] Emmanuel Bury, *Littérature et politesse*, éd. citée, p. 227.

[2] « Vingt ans que ce musicien jouait faux, qu'il pratiquait –mal– l'art de plaire et négligeait l'essentiel, la vertu. Au fond, ses échecs avaient été sa chance. Si l'on avait reçu son système de notation musicale, s'il avait percé dans la carrière diplomatique, si l'on avait applaudi ses *Muses* et admiré son *Narcisse*, l'appel de Dijon n'eût plus rien éveillé. Ou alors il aurait choisi l'affirmative, laissé parler l'homme de lettres. Mais il n'avait pas réussi, malgré ses efforts pour se mettre au diapason du monde, et il allait affirmer la vertu et la pauvreté, contre le luxe. Sur cette société corrompue, gorgée, satisfaite, il lâcherait le barbare miraculeusement préservé en lui. Il va pouvoir dire sa singularité, sa différence et comme jadis son père au capitaine Gautier, crier au monde : Je suis Rousseau. » (Raymond Trousson, *Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Tallandier, 2003, p. 210).

[3] *Confessions*, VIII, p. 351.

critique des sciences et des arts à un jury d'académiciens, contrevenant ainsi à la règle élémentaire de l'*aptum* : « Il sera difficile, je le sens, d'*approprier* ce que j'ai à dire au tribunal où je comparais… »[1]. Cette difficulté ne l'arrête pas, car le dissertateur crédite ses juges d'un désintéressement qui *doit* les porter (et le verbe doit ici s'entendre dans son double sens de probabilité et d'injonction) à rendre justice à la « vérité », fût-ce à leur détriment. L'auteur du discours destiné à la publication n'en escompte pas tant du public plus large des mondains, contre lequel il se déclare, dans une préface, où il se dit résolu à prononcer une parole de vérité sans se soucier de la rendre ni plaisante ni même audible :

> Je prévois qu'on me pardonnera difficilement le parti que j'ai osé prendre. Heurtant de front tout ce qui fait aujourd'hui l'admiration des hommes, je ne puis m'attendre qu'à un blâme universel ; et ce n'est pas pour avoir été honoré de l'admiration de quelques sages, que je dois compter sur celle du public : Aussi mon parti est-il pris ; je ne me soucie de plaire ni aux beaux esprits, ni aux gens à la mode. Il y aura dans tous les temps des hommes faits pour être subjugués par les opinions de leur siècle, de leur pays, de leur société : tel fait aujourd'hui l'esprit fort et le philosophe, qui, par la même raison n'eût été qu'un fanatique au temps de la Ligue. Il ne faut point écrire pour de tels lecteurs, quand on veut vivre au-delà de son siècle.[2]

À l'« applaudissement universel » qu'envisageait Corneille dans sa dédicace de la *Suivante*, Rousseau oppose le « blâme universel » auquel il s'attend et consent. Il accepte de perdre à et pour sa cause ce qui constitue l'essentiel du lectorat et de l'opinion publique : la société mondaine. Si l'écrivain pense devoir déplaire à ses lecteurs, ou du moins à une fraction d'entre eux, c'est qu'il contrarie par ses thèses une *doxa* à laquelle il était antérieurement demeuré assez fidèle. Ce sacrifice stratégique consistant à choisir ses lecteurs devait ainsi servir, à plus ou moins long terme, l'ambition qu'il conserve de se faire un nom. Si le succès du *Discours* dément ses craintes, la polémique qui suivit mit bel et bien l'écrivain en opposition avec certains de ses proches, dont Charles Bordes.

---

[1] *OC* III, p. 5.
[2] Préface du *Discours sur les sciences et les arts*, *OC* III, p. 3.

Le discours, dans sa teneur, explique l'importance théorique de cette rupture de ban préfacière. Car c'est au désir de plaire, et plus précisément de se distinguer, que Rousseau impute le développement des sciences et des arts dont il dénonce les effets corrupteurs. Aussi prend-il pour cible la politesse et les règles des bienséances tout autant ou plus que les sciences et les arts, qui ne font eux-mêmes que nourrir « ce concours tumultueux d'hommes de tout âge et de tout état qui semblent empressés depuis le lever de l'aurore jusqu'au coucher du soleil à s'obliger réciproquement »[1], dénonçant l'inadéquation entre l'être et le paraître social[2].

Mais tout en faisant du désir de plaire et de se distinguer la source du mal social, Rousseau laisse une place à son expression en préconisant une forme d'émulation ciblée destinée à promouvoir les grands talents. L'argument est simple : ces gens, dont le génie mérite d'être valorisé, se paient de gloire plus que rien d'autre. C'est les décourager d'agir que de les priver de cette satisfaction. La vertu même du sage, « qu'un peu d'émulation aurait animée et rendue avantageuse à la société tombe en langueur et s'éteint dans la misère et l'oubli » faute d'avoir été publiquement reconnue[3]. Quant à la foule des gens médiocres, « hommes vulgaires » à laquelle Rousseau fait mine de s'associer, elle est invitée à se contenter de l'obscurité propice à son bonheur. Aussi Rousseau se range-t-il aux côtés de Montaigne, quand il prône un usage privé des lettres, loin de l'agitation du forum. Il le cite : « *J'aime,* dit Montaigne*, à contester et discourir, mais c'est avec peu d'hommes et pour moi. Car de servir de*

---

[1] *Discours sur les sciences et les arts*, p. 9.

[2] « Un habitant de quelques contrées éloignées qui chercherait à se donner une idée des mœurs européennes sur [...] la bienséances de nos spectacles, sur la politesse de nos manières, sur l'affabilité de nos discours, sur nos démonstrations perpétuelles de bienveillance, et sur ce concours tumultueux d'hommes de tout âge et de tout état qui semblent empressés depuis le lever de l'aurore jusqu'au coucher du soleil à s'obliger réciproquement ; c'est que cet Étranger dis-je, devinerait exactement de nos mœurs le contraire de ce qu'elles sont » (*ibidem*).

[3] « S'il faut permettre à quelques hommes de se livrer à l'étude des sciences et des arts, ce n'est qu'à ceux qui se sentiront la force de marcher seuls sur leurs traces, et de les devancer : c'est à ce petit nombre qu'il revient d'élever des monuments à la gloire de l'esprit humain. Mais si l'on veut que rien ne soit au-dessus de leur génie, il faut que rien ne soit au-dessus de leurs espérances [...] Que les savants du premier ordre trouvent dans leurs cours d'honorables asiles. Qu'ils y obtiennent la seule récompense digne d'eux ; celle de contribuer par leur crédit au bonheur des peuples… » (*id.*, p. 26).

spectacle aux grands et faire à l'envi parade de son caquet, je trouve que c'est un métier très méseant à un homme d'honneur »[1].

La publication de ce discours marque la naissance véritable de l'écrivain Rousseau. Pour la première fois, il n'écrit plus – ou plus seulement – « pour écrire », c'est-à-dire qu'il n'écrit plus – ou plus seulement – pour plaire. D'intransitive, son écriture est devenue transitive parce que Rousseau a désormais *quelque chose à dire*, ou inversement, de transitive elle est devenue intransitive, parce que désormais il pose un discours qui n'est plus le fruit d'une projection de l'auteur dans la conscience d'un lecteur à satisfaire. C'est précisément à ce changement de mobile de l'écriture que Rousseau attribuera son succès :

> Avais-je quelque vrai talent pour écrire ? Je ne sais. Une vive persuasion m'a toujours tenu lieu d'éloquence, et j'ai toujours écrit lâchement et mal quand je n'ai pas été fortement persuadé. Ainsi c'est peut-être un retour caché d'amour-propre qui m'a fait choisir et mériter ma devise, et m'a si passionnément attaché à la vérité ou à tout ce que j'ai pris pour elle. *Si je n'avais écrit que pour écrire, je suis convaincu qu'on ne m'aurait jamais lu*.[2]

Dans cet étonnant passage, Rousseau explique par l'intensité de son engagement et la ferveur de son idéologie l'efficacité de son écriture ; et poussant plus loin son analyse, il précise – par une boutade subtilement provocatrice qui n'écarte pas la possibilité de sa mauvaise foi – que la persuasion de l'orateur, comme donnée purement subjective, suffit à rendre le discours persuasif. Ruse de la raison ou de l'inconscient que cette persuasion qui polarisait enfin une énergie jusqu'alors désorientée ? Peut-être. Une chose est sûre : Rousseau est bien certain, à l'heure où il écrit ses *Lettres à Malesherbes*, qu'il ne pouvait plaire qu'en renonçant à plaire, et en cherchant ailleurs que dans l'œil du public la source de son inspiration. En récusant l'autorité du public, l'écrivain ne sacrifie pas nécessairement son ambition ; mais il lui fallait lâcher ce lest pour que se déploie enfin une verve susceptible de l'illustrer. C'est ce qu'ont bien perçu ses détracteurs. Dans ses réponses à l'abondant courrier

---

[1] *Discours sur les sciences et les arts*, note de Rousseau p. 9.
[2] *Lettres à Malhesherbes*, II, *OC* I, p. 1136.

des lecteurs du *Discours*, Rousseau s'efforce de conserver le ton libre et altier qui lui avait réussi. Il résiste ouvertement – quoique respectueusement – aux arguments d'une tête couronnée (le roi Stanislas, auteur d'une lettre anonyme), en se félicitant de son audace et de la dignité nouvelle qu'elle lui confère, comme l'attestent quelques mots tracés au crayon sur le manuscrit :

> Je prévois qu'un jour le ton de ce petit ouvrage excitera la curiosité des lecteurs ; quel est dira-t-[on] (déchirure) [cet adversaire] auquel on parle avec tant de respect et de fermeté, auquel on témoigne *une si grande estime* et *si peu de crainte de lui déplaire* ; après la réponse on ajoutera sans doute : le Citoyen de Genève osa lui dire la vérité …[1]

Rousseau entend rendre sa réponse au roi exemplaire, en faire un modèle du genre. Aussi s'efforce-t-il de conserver une franchise qui fût le gage de son indépendance, mais à laquelle la déférence marquée à l'interlocuteur portât le sceau de la perfection. Il se dispense donc de louer le souverain, mais lui épargne la charge directe de ses réfutations : sachant qu'un jésuite avait mis la main à la lettre du prince, il ménage le second au détriment du premier : « je me fiais à mon tact pour démêler ce qui était du Prince et ce qui était du Moine, écrira-t-il dans les *Confessions*, et tombant sans ménagement sur toutes les phrases jésuitiques, je relevai chemin faisant un anachronisme que je ne crus pouvoir venir que du révérend »[2].

Ainsi l'indifférence de Rousseau au statut de son destinataire n'est pas totale ; sa prise en compte exige une écriture virtuose sachant honorer à la fois ses nouveaux principes et la personne du roi, et pour ce faire, discerner derrière l'auteur anonyme de la lettre un interlocuteur double (Stanislas et son inspirateur) pour répondre de façon appropriée à chacun. Il s'agit bien là encore d'une certaine pratique de l'*aptum.* Mais elle donne à l'écrivain l'occasion de se venger sur la face obscure de son allocutaire (le jésuite masqué) des contraintes (et des contorsions) que lui imposait le respect dû au prince. N'avait-il pas dû, pour se dispenser de louer, garantir que ce silence appuyé valait éloge, paradoxe auquel il s'attachera, mais qui trouvait des équivalents sous la plume

---

[1] *OC* III, p. 1258.
[2] *Confessions*, VIII, p. 366.

des plus éminents auteurs de Cour du XVIIe siècle (au premier rang desquels La Fontaine) ?

Pour l'ensemble de ses contradicteurs, on le sait, Rousseau n'adoucit pas, par révérence, le mordant de sa verve polémique. En particulier, il déroge désormais assez généralement aux règles de la galanterie. Dans sa réplique au *Discours sur les avantages des sciences et des arts* de Bordes (avril 1752), réplique dont il vantera d'ailleurs la modération[1], Rousseau revendique le statut d'auteur rébarbatif : « Je n'ai nul dessein de faire ma cour aux femmes ; je consens qu'elles m'honorent de l'épithète de pédant si redoutée de tous nos galants philosophes. *Je suis grossier, maussade, impoli par principe*, et je ne veux point de prôneurs ; ainsi, je vais dire la vérité tout à mon aise »[2]. La *parrhésia* rousseauiste peut aller jusqu'à la négation violente des bienséances. Ce sont essentiellement ces sorties agressives qui retinrent l'attention du public. Sans entrer dans le détail des déclarations d'indépendance réitérées par Rousseau dans les premières années 1750, soulignons les trois coups d'éclat que constituèrent l'avertissement du *Devin du village* (et le refus de la pension royale), la préface de *Narcisse* et la *Lettre sur la musique française*.

La partition du *Devin* parut à Paris en mars 1753 précédée d'une dédicace significativement adressée à Duclos (qui avait devancé Rousseau de quelques années sur la voie du dé-plaire en joignant une injurieuse *Épître au public* à son conte *Acajou et Zirphile*[3]). L'ouvrage s'ouvre sur un avertissement où, pour se justifier de n'avoir pas tenu compte des modifications qui lui avaient été suggérées pour sa pièce, Rousseau précise son intention : « n'ayant fait cet ouvrage que pour mon amusement, son vrai succès est de me plaire : or personne ne sait mieux que moi comment il doit être fait pour me plaire le

[1] *Lettre à Lecat*, *OC* III, p. 100.
[2] *Id*., p. 74.
[3] « Votre philosophe a dédié son poème à l'auteur d'*Acajou* ; c'est sans doute la conformité des sentiments qui les réunit. Ce dernier dans la dédicace qu'il fit au public de sa féerie, il y a quelques années, le traitait aussi cavalièrement que l'autre l'a traité dans son avertissement. [Jourdan], *Seconde lettre du correcteur des bouffons à l'écolier de Prague*, 1754, in *Jean-Jacques Rousseau, Mémoire de la critique*, textes réunis par R. Trousson, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2000, p. 123.

plus »[1]. Ne pouvant se présenter en apôtre de la vérité à la tête d'une opérette champêtre faite *à plaisir*, Rousseau confisque ce plaisir au public en se proclamant destinataire premier, sinon seul destinataire de son œuvre. En même temps il transforme son exigence de vérité en manifestation de sincérité, assimilant l'œuvre et l'auteur que le public est tacitement invité à prendre tels qu'ils sont. C'est à lui désormais de se prêter au désir déjà réalisé de l'auteur. Le rejet du *plaire*, sans toujours porter atteinte au principe de plaisir, pousse ainsi Rousseau dans les retranchements d'un narcissisme auto-complaisant, dont l'agressivité ne diffère guère, pour le lecteur, de celle du premier *Discours*, pourtant soumis aux impératifs du *docere*. *Narcisse ou l'amant de lui-même*, son fils illégitime et néanmoins chéri, en est le paradoxal emblème[2].

La comédie de *Narcisse* qui paraît au début de l'année 1753 se signale par une longue préface, essentiellement apologétique (car il y a quelque inconséquence à publier une comédie après le *Discours sur les sciences et les arts*). Celle-ci présente une argumentation d'autant plus alambiquée que le préfacier se sent contraint de justifier son entreprise apologétique elle-même, car un écrivain qui ne se soucie pas de l'assentiment de son public n'a garde de répondre aux critiques. Aussi doit-il se présenter en héraut de la vérité à laquelle toute accusation contre sa personne porterait indirectement atteinte :

> [...] s'il ne m'importe guère qu'on pense bien ou mal de moi, il m'importe que personne n'ait droit d'en mal penser, et il importe à la vérité que j'ai soutenue, que son défenseur ne soit point accusé de ne lui avoir prêté son secours que par caprice ou par vanité, sans l'aimer et sans la connaître.[3]

Yannick Séité a montré que le rapport de Rousseau a la vérité est un rapport de *dépendance* réciproque :

---

[1] *Avertissement* au *Devin du village*, *OC* II, p. 1096.
[2]Sur le narcissisme dans l'œuvre de Rousseau, voir Jacques Berchtold, « Rousseau au miroir. La composante narcissique du désir dans *La Nouvelle Héloïse* », *in Miroirs - Reflets, Esthétiques de la duplicité*, sous la dir. de Peter André Bloch et Peter Schnyder, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p. 89-112.
[3] *Préface* de *Narcisse*, *OC* II, p. 959.

> [...] la vérité dépend de Rousseau pour advenir mais en réalité la tranquillité d'âme de ce dernier, son « assiette » pour reprendre un autre de ses mots, dépend de la vérité qu'il a obtenue. La vie de Rousseau est *suspendue au point fixe de cette vérité*.[1]

À la différence d'un Diderot qui jouit du caractère mobile et muable d'une vérité qui s'éprouve à chaque moment de la pensée, Rousseau s'attache, non sans crispation, à ce qu'il voudrait un pôle de certitude, un phare haut et solide dans la nuit des incertitudes. Là encore, c'est dans la personne de l'auteur que se trouve la dernière vérité de l'œuvre. Sa défense repose sur l'argument fameux du « remède dans le mal »[2], qui l'amène à reprendre et étayer l'argumentation du *Discours sur les sciences et les arts*, en insistant notamment sur le désir de plaire comme source viciée de l'écriture :

> Le goût des lettres qui naît du désir de se distinguer, produit nécessairement des maux infiniment plus dangereux que tout le bien qu'elles font n'est utile ; c'est rendre à la fin ceux qui s'y livrent très peu scrupuleux sur les moyens de réussir. [...] Quand une fois les talents ont envahi les honneurs dus à la vertu, chacun veut être un homme agréable et nul ne se soucie d'être un homme de bien. [...] Tout homme qui s'occupe des talents agréables *veut plaire, être admiré, et il veut être admiré plus qu'un autre*. Les applaudissements publics appartiennent à lui seul : je dirais qu'il fait tout pour les obtenir, s'il ne faisait encore plus pour en priver ses concurrents.[3]

En assimilant le désir de plaire à une volonté de primer engageant une rivalité meurtrière entre écrivains, Rousseau nie la possibilité d'une collaboration fructueuse entre eux et partant, l'existence même d'une République des Lettres qui, dans l'esprit de la Renaissance et selon l'idéal humaniste, est une corporéité, un espace pacifié, collégial et égalitaire. En dénonçant les moyens mis en œuvre pour monopoliser la faveur du public, Rousseau stigmatise la « stratégie du succès » de l'écrivain « classique », et l'ensemble des pratiques qui constituaient, comme l'a montré Alain Viala, l'univers littéraire en champ social, en faisant de l'écriture un moyen de consécration personnelle. Par ailleurs, l'écrivain renie dans la même préface ses

---

[1] Yannick Séité, « Sur deux rapports à la vérité », in *Diderot – Rousseau, un entretien à distance*, dir. Franck Salaün, Paris, Desjonquères, 2006, p. 84 ; je souligne.

[2] Selon cette idée, clairement exposée par Jean Starobinski, on doit chercher le principe thérapeutique d'un mal (tel que la corruption d'une société) à l'origine même de ce mal, dans le facteur qui l'a causé (voir *Le remède dans le mal*, *Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989 p. 165-206).

[3] *Id*., p. 965-968.

écrits de jeunesse, mais de manière assez embarrassée puisque cet officiel adieu accompagne la publication de l'un d'eux :

> Il y a longtemps que je ne mets plus à toutes ces choses aucune espèce de prétention ; et hasarder de les donner au public dans ces circonstances, après avoir eu la prudence de les garder si longtemps, c'est dire assez que je dédaigne également la louange et le blâme qui peuvent leur être dus ; car je ne pense plus comme l'auteur dont il sont l'ouvrage. Ce sont des enfants illégitimes que l'on caresse encore avec plaisir en rougissant d'en être le père, à qui l'on fait ses derniers dieux, et qu'on envoie chercher fortune, sans beaucoup s'embrasser de ce qu'ils deviendront.[1]

En souhaitant aux écrits qu'il désavoue de trouver une audience, Rousseau opère une scission entre le « penseur » qu'il compte désormais incarner et qui portera son nom, et l'« auteur » sujet aux affects qui n'a pas perdu toute ambition. Mais assimiler la publication à un geste audacieux autant que désintéressé, c'est se livrer, là encore, à l'une de ces acrobaties argumentatives que l'écrivain multiplie à l'époque de sa réforme. Cette préface de *Narcisse* ne sembla donc pas moins « outrée »[2] à la critique que l'avertissement déjà « fort bizarre », selon le mot de Grimm, du *Devin du village*. Mais c'est avec la très agressive *Lettre sur la musique française* (novembre 1753) que Rousseau, s'enivrant de la liberté de parole enfin conquise, rompt le plus ouvertement avec le modèle du bon goût et de la civilité. Arguant de sa « franchise ordinaire » à l'égard d'un public français qu'il ménage peu, il lui interdit dans le même temps de s'en offusquer : « il me semble même, précise-t-il en effet, que sur un pareil sujet, *toute précaution serait injurieuse* pour les lecteurs ; car j'avoue que j'aurais fort mauvaise opinion d'un peuple qui donnerait à des chansons une importance ridicule »[3]. Nouveau paradoxe, non moins déconcertant, non moins irritant que l'autre : en s'instituant lui-même juge du public, Rousseau prend soin de contrôler les réactions de l'allocutaire

---

[1] *Id*., p. 963.

[2] « M. Rousseau, écrit Grimm, a gâté son triomphe par une préface outrée qu'il a mise à la tête d'une mauvaise comédie intitulée *Narcisse, ou l'Amant de lui-même*. Cette préface, qu'il fit imprimer sans aucun sujet, n'est pas trop bonne par ailleurs [...]. Un autre avertissement fort bizarre qu'il a mis à la tête de son *Devin du Village* [...] lui a fait du tort aussi » (Grimm, *Correspondance littéraire*, M. Tourneux, Paris, Garnier, 1877-1882, 15 février 1754, II, p. 321 ; in *Mémoire de la critique*, p. 121).

[3] *OC* V, p. 289.

pour les neutraliser. Refusant à ses lecteurs l'intérêt que lui-même porte à la musique, il discrédite par avance l'indignation que la violence de son pamphlet pourrait susciter.

Les deux derniers paragraphes de l'avertissement, où l'écrivain déclare une nouvelle fois renoncer à la Muse pour se consacrer à l'utile[1], furent supprimés au cours du tirage de la première édition de la lettre. Car, ce disant, Rousseau ne laissait pas de faire répéter les *Muses Galantes*. Peut-être est-ce cette considération qui le porta à remplacer ces lignes par un paragraphe plus virulent à l'égard du public, mais qui ne l'engageait à rien :

> [...] Quoique je ne veuille et ne doive point changer de ton avec le Public, que je n'attende rien de lui, et que je me soucie tout aussi peu de ses satires que de ses éloges, je crois le respecter beaucoup plus que cette foule d'écrivains mercenaires et dangereux qui le flattent pour leur intérêt. Ce respect, il est vrai, ne consiste pas dans de vains ménagements qui marquent l'opinion qu'on a de la faiblesse de ses Lecteurs ; mais à rendre hommage à leur jugement, en appuyant par des raisons solides le sentiment qu'on leur propose, et c'est ce que je me suis toujours efforcé de faire.[2]

Au détour d'un nouvel acte de sécession, Rousseau adoucit quelque peu son refus de se soumettre à la juridiction du public en convoquant l'argument paradoxal - déjà mobilisé dans la réponse au roi Stanislas - selon lequel la franchise est une marque d'estime : elle sollicite en l'allocutaire l'homme de raison, qui n'est point soumis aux exigences tyranniques de son amour-propre. C'est aux seuls arguments logiques du *docere* que l'écrivain veut devoir l'approbation du lecteur. Mais il pose, ce faisant, les bases d'une relation à sens unique avec son public : d'une part, il se place en situation d'interlocution et produit un texte adressé (à la différence du *Devin du village*, fait pour plaire à son seul auteur) ; de l'autre, il refuse à l'allocutaire le droit de répondre à l'adresse qui lui est faite, en opposant une fin de non-recevoir à toute réaction favorable ou hostile. Il tend ainsi à neutraliser le lecteur - en particulier le

[1] « Arbitres de la musique et de l'opéra, hommes et femmes à la mode, je prends congé de vous pour jamais, et je me féliciterai tous les jours de ma vie d'avoir surmonté la tentation de vous ennuyer une seconde fois de mes amusements. Il est temps de renoncer tout de bon aux vers et à la musique, et d'employer le loisir qui peut me rester à des occupations plus utiles et plus satisfaisantes, sinon pour le Public, au moins pour moi-même » (*ibidem*).
[2] *OC* V, p. 1449.

lecteur défavorable – en le condamnant au mutisme ; non sans réclamer qu'on soit sensible à l'hommage tacite dont sa franchise interdit désormais l'expression.

Les années qui suivirent la parution du premier *Discours* signent donc la volonté de Rousseau de rompre avec le public pour se poser en homme libre, affranchi des contraintes de l'opinion et uniquement soumis à la voix de sa conscience et de la vérité. Le ton est tranchant, la rhétorique péremptoire et souvent agressive. Mais cette rupture ne rompt pas le dialogue : elle est moins retrait que reproche au sein d'un dialogue continué. La « réforme » de Rousseau à la même époque se veut, elle aussi, un geste adressé, une muette semonce, un rejet plutôt qu'un retrait du monde auquel il destine cette exemplaire leçon de chose.

La « réforme » entreprise par Rousseau était conçue comme une mesure d'ajustement de sa pratique à ses principes. Elle était surtout un acte symbolique à destination du public, une dénonciation ouverte et incarnée de l'emprise du paraître social. (Car « on parle aux yeux bien mieux qu'aux oreilles » et « le langage le plus énergique est celui où le signe a tout dit avant qu'on parle »[1]). Mais il s'agissait aussi pour l'écrivain de s'aider, par un geste décisif, symbolique et concret, à se dégager des « fers de l'opinion » dans lesquels il se sentait lui-même pris[2]. Telle fut évaluée la rançon de la liberté : renoncer définitivement à toute ambition personnelle, en s'armant de tout le mépris nécessaire pour la « tourbe vulgaire des soi-disant grands et des soi-disant sages »[3], entériner son vœu de pauvreté en délaissant son poste de caissier du receveur général des finances pour se faire copiste de musique à la page[4], son vœu d'indépendance en dédaignant la pension royale qu'aurait pu lui valoir le *Devin du village* et en défiant généralement les bienséances. Il le fait

[1] *Essai sur l'origine des langues*, *OC* V, p. 377 et 376.
[2] *Confessions*, VIII, p. 362.
[3] *Ibidem.*
[4] Il apporta aussi de visibles modifications à sa mise, en quittant bas blanc, dorure, grande perruque et épée avant de renoncer au linge fin.

de manière ostentatoire, comme le soulignent les *Confessions*, qui jettent le blâme sur son apparition « malpropre », en tenue négligée aux yeux du roi et de toute la Cour à Fontainebleau lors de la représentation de son opéra. Ces mesures devaient débrider sa plume, et lui permettre de servir de nobles causes : « Pour pouvoir, pour oser dire de grandes vérités, il ne faut pas dépendre de son succès »[1]. Il pourrait désormais « *jeter* [ses écrits] dans le public » sans se soucier de l'effet qu'ils produiraient[2]. C'est ce qu'il fera dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, qui développe l'essentiel des arguments de l'écrivain contre l'art de plaire. Voyons à présent de quoi il s'agit.

[1] *Confessions*, IX, p. 403.
[2] *Ibidem*.

CHAPITRE IV

LES RAISONS DE LA RUPTURE

Le désir de plaire fait l'objet d'une critique ancienne, qui remontant aux présocratiques, se développe avec Platon et se poursuit dans cette veine « ésotérique »[1] portée par des philosophes d'écoles diverses, comme le signalait déjà Sénèque à Lucilius :

> « Je n'ai jamais cherché à plaire au peuple : ce que je sais, il ne l'approuve pas, et ce qu'il approuve, je ne le sais pas. »
>
> « C'est de qui ? », me demandes-tu ? C'est d'Épicure. Mais tous les philosophes de toutes les écoles te le répéteront à cor et à cri, les péripatéticiens, les académiques, les stoïciens, les cyniques. *Qui peut, en effet, plaire au peuple tout en aimant la vertu* ? C'est par des moyens détestables qu'on brigue les faveurs populaires. Il faut que tu te fasses semblable à lui. Ils ne t'accepteront pas s'ils ne te reconnaissent pas comme un des leurs. *Or ce qui importe avant tout, c'est l'opinion que tu as de toi-même et non l'opinion que les autres ont de toi*. C'est par des moyens vils qu'on se fait aimer des êtres vils.[2]

La leçon de Rousseau n'est certes pas entièrement nouvelle : elle s'inspire d'arguments qui relèvent de diverses traditions de pensée tendant à dissocier le penseur (ou l'âme) éclairé(e) de la masse aveugle du peuple. Mais tout comme Sénèque, et conformément, par ailleurs, à la pensée chrétienne, l'écrivain décentre l'attention de la question de la connaissance (que privilégie l'*ésotérisme* philosophique) pour la porter sur des raisons psychologiques et morales. La critique rousseauiste du *plaire* repose ultimement sur la distinction qu'il établit entre « amour-propre » et « amour de soi ».

---

[1] Nous reprenons ici la distinction de Nicolas Veysman entre « ésotérisme » et « exotérisme » philosophique (la première tendance se refusant à vulgariser un savoir dont la profondeur échappe au vulgaire, l'autre visant à diffuser le plus largement les lumières de la philosophie) (N. Veysman, *Mise en scène de l'opinion publique dans la littérature des Lumières*, Paris, Champion, 2004).

[2] Sénèque, *Lettres à Lucilius*, 29, trad. Alain Golomb, Paris, Arléa, 2001, p. 74. L. Delaruelle, atteste l'influence de Sénèque sur le premier Discours (« Les sources de Rousseau dans son premier Discours », *RHLF*, XIX, 1912, p. 245-271), et l'intertexte sénéquien est présent dans plusieurs des écrits de Rousseau, outre la traduction libre qu'il donna de l'*Apocoloquintose du divin Claude*.

1. DES DANGEREUX EFFETS DE LA DISTINCTION

Ô fureur de se distinguer, que ne pouvez-vous point ?[1]

Dans ses premiers *Discours*, c'est dans la volonté de *marquer sa différence* que Rousseau fonde le désir de plaire. La *distinction* ainsi entendue dans son sens classique de *différentiation* par supériorité, et non comme cette élégance et cette dignité que le terme ne désigne pas encore[2], est à ses yeux un démarquage qui isole l'individu au sein de la communauté.

1.1. « Ce désir qui nous dévore tous » : origines et fondements du désir de plaire

Le désir de plaire trouve sa place dans l'anthropologie des premiers écrits de Rousseau (*Discours sur les sciences et les arts* (1751), préface de *Narcisse* (1754) et *Discours sur l'origine de l'inégalité* (1754)) comme l'une des modalités de l'*amour-propre*, dans lequel s'enracine également le sens de l'honneur. D'après la définition qu'en donne Rousseau dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité*, l'*amour-propre*, on le sait, est une passion sociale, factice, qui porte l'homme à se comparer et à se préférer à autrui ; l'*amour de soi*, en revanche, est un sentiment naturel d'auto-conservation. Le premier n'existe pas à l'état de nature, où chaque homme, « se regardant lui-même comme le seul *spectateur qui l'observe*, [...] *comme le seul juge de son propre mérite* » ne se mesure à nul autre qu'à lui-même[3]. L'homme naturel ne veut ni plaire, ni se distinguer, car « il n'est pas possible qu'un sentiment qui prend sa source dans des comparaisons qu'il n'est

[1] *Discours sur les sciences et les arts*, p. 19.
[2] Voir Alain Faudemay, *La distinction à l'âge classique, émules et enjeux*, Paris, Champion, 1991.
[3] *Discours sur l'origine de l'inégalité*, p. 219. L'homme naturel, précise ailleurs Rousseau, ignore son semblable jusqu'à ne pas le percevoir comme un individu singulier (*id.*, p. 160).

pas à portée de faire, puisse germer dans son âme »[1]. Cette définition de l'amour de soi comme auto-évaluation introduit toutefois une dissonance dans la caractérisation rousseauiste de l'état de nature. Car comment un homme incapable d'établir des comparaisons serait-il susceptible de ce retour sur soi consistant à s'observer *en spectateur*, à se juger sans référent extérieur ? En quoi cet amour de soi spéculaire diffère-t-il essentiellement de l'amour-propre, qui, comme on sait, naît de la raison et se renforce par une réflexion qui « replie l'homme sur lui-même »[2] ? L'ardeur de l'écrivain à bannir de l'état de nature la conscience du regard d'autrui (et le désir corrélatif de lui plaire) l'amène, semble-t-il, à prêter à l'homme naturel une capacité introspective peu compatible avec sa simplicité et son irréflexion. Car Rousseau marque par ailleurs l'émergence de la *conscience de soi* (qui se dégage de la comparaison que l'homme établit entre l'espèce animale et l'espèce humaine), comme une des premières étapes de la socialisation (et de la corruption qui s'ensuit) : « le premier regard [que l'homme] *porta sur lui-même* y produisit le premier mouvement d'orgueil »[3]. En tout état de cause, et en dépit d'une incertitude touchant ultimement à la question, toujours irrésolue chez Rousseau, du narcissisme, c'est la faculté de juger que Rousseau place au fondement du désir de plaire, par lequel l'homme devint *homo faber*.

Dans l'archéologie des facultés humaines des deux premiers discours, la production artistique est l'expression directe du désir de se distinguer, né de l'amour-propre. L'écriture, en particulier, trouve sa place dans une chaîne de causalité pathogène dans les causes et dans les effets.

Les causes premières sont diversement définies dans les écrits qui précèdent le *Discours sur l'origine de l'inégalité*, à mesure que la pensée de l'auteur se précise. Dans le premier *Discours*, les arts naissent des vices (ainsi l'éloquence vient « de l'ambition, de la haine, de la flatterie, du mensonge »), qu'ils alimentent en retour. Les arts et les lettres s'inscrivent dans un processus circulaire de corruption des mœurs et du goût, dans lesquels ils font à la fois

[1] *Ibidem.*
[2] *Id.*, p. 156.
[3] *Id.*, p. 166.

figure d'effet et de cause. La « fureur de se distinguer » premier d'entre les vices, participe au mouvement de dégradation générale dans lequel le luxe se joint aux arts, en répondant aux mêmes fonctions. Il en va presque de même dans la préface de *Narcisse*, où les Lettres, filles du « désir de se distinguer » qui fermente dans l'oisiveté, entretiennent cette même passion[1]. Là encore, origines et effets sont les mêmes. Ceux-ci sont pourtant analysés avec plus de détail dans leur succession : la distinction, alimentée par les Lettres, nourrit la politesse et *raffine* le goût au détriment de la morale. Parallèlement, cette première produit, sans l'entremise de la politesse, toutes formes de passions haineuses :

> Tout homme qui s'occupe des talents agréables *veut plaire, être admiré, et il veut être admiré plus qu'un autre*. Les applaudissements publics appartiennent à lui seul : je dirais qu'il fait tout pour les obtenir, s'il ne faisait encore plus pour en priver ses concurrents. *De là naissent d'un côté les raffinements du goût et de la politesse* ; vile et basse flatterie, soins séducteurs, insidieux, puériles, qui à la longue rapetissent l'âme et corrompent le cœur ; et de l'autre les jalousies, les rivalités, les haines d'artistes si renommés [...] et tout ce que le vice a de plus lâche et de plus odieux.[2]

La chaîne de corruption dans laquelle s'intègre le désir de plaire est légèrement différente dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité*, dans lequel l'origine du mal n'est plus le vice, puisque l'homme est naturellement bon, mais la propriété. Celle-ci favorise la création des « liens de la société » au sein desquels se développent amour et amour-propre. C'est de la passion amoureuse, qui crée des rapports de préférence que naît le désir de plaire, s'exprimant dans l'art :

> [...] le chant et la danse, vrais enfants de l'amour et du loisir, devinrent l'amusement ou plutôt l'occupation des hommes et des femmes oisifs et attroupés. *Chacun commença à regarder les autres et l'estime publique eut un prix*. Celui qui chantait ou dansait le mieux ; le plus beau, le plus fort, le plus adroit ou le plus éloquent devint le plus considéré, et ce fut là le premier pas vers l'inégalité, et vers le vice en même temps.[3]

La prise de conscience du regard d'autrui et la volonté de lui plaire sont donc à l'origine immédiate de l'inégalité, laquelle s'institutionnalise et se

---

[1] « Le goût des lettres [...] ne peut naître ainsi dans toute une nation que de deux mauvaises sources que l'étude entretient et grossit à son tour, savoir l'oisiveté et le désir de se distinguer » (*Préface* de *Narcisse*, *OC* II, p. 965).
[2] *Préface* de *Narcisse*, p. 967.
[3] *Discours sur l'origine de l'inégalité*, p. 169.

généralise avec l'établissement des règles de la *civilité*. Mais loin d'adoucir les mœurs comme le veut la *doxa*, celles-ci exacerbent - en même temps qu'elles la canalisent - une violence inconnue de l'homme naturel. Elles sont ainsi l'apanage *commun* des peuples civilisés *et sauvages* :

> Sitôt que les hommes eurent commencé à s'apprécier mutuellement et que l'idée de la considération fut formée dans leur esprit, chacun prétendit y avoir droit ; et il ne fut plus possible d'en manquer impunément pour personne. *De là sortirent les premiers devoirs de la civilité*, même parmi les sauvages, et de là tout tort volontaire devint un outrage, parce qu'avec le mal qui résultait de l'injure, l'offensé y voyait le mépris de sa personne souvent plus insupportable que le mal même.[1]

La civilité est pour Rousseau une violence ordinaire. La distinction par elle normalisée ne dépend plus seulement de la psychologie de l'individu, mais bien de la structure sociale : plus qu'une passion, c'est une institution[2].

Le *plaire* occupe donc une place centrale dans le système socio-politique de Rousseau. C'est une passion sociale fondamentale (« le seul bien auquel chacun aspire » dans les sociétés sauvages[3]) et universelle : elle « nous dévore tous »[4]. C'est là qu'il faut chercher le ressort caché, le moteur des actions humaines ; c'est à elle que « nous devons ce qu'il y a de meilleur et de pire parmi les hommes, nos vertus et nos vices, nos sciences et nos erreurs, nos conquérants et nos philosophes »[5]. Les effets en sont doubles. Bénéfiques – dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité* du moins – parce qu'on lui doit le développement de savoirs utiles et même de certaines vertus (celles que Rousseau définit en 1754 comme les vertus du héros, par opposition à celles du

---

[1] *Id*., p. 170.
[2] « Voilà [...] le rang et le sort de chaque homme établi, non seulement sur la quantité des biens et le pouvoir de servir ou de nuire, mais sur l'esprit, la beauté, la force ou l'adresse, sur le mérite ou les talents, et ces qualités étant les seules qui pouvaient attirer de la considération, il fallut bientôt les avoir ou les affecter » (*id*., p. 174).
[3] *Préface* de *Narcisse*, p. 969-970. On se souvient que Hobbes faisait de la vanité (*pride*) et de la crainte du mépris un sentiment moteur des actions de l'homme naturel.
[4] *Discours sur l'origine de l'inégalité*, p. 189.
[5] *Ibidem*.

sage[1]). Bénéfique également, d'un point de vue esthétique, car quoiqu'un excès de raffinement finisse par corrompre le goût, l'émulation porte à l'élaboration artistique, au travail du style :

> L'approbation publique étant le premier des travaux littéraires, il est naturel que ceux qui s'en occupent réfléchissent sur les moyens de plaire ; et ce sont ces réflexions qui à la longue forment le style, épurent le goût.[2]

On trouve déjà cet argument dans une lettre adressée par Rousseau à l'abbé Raynal pour excuser la médiocrité du contenu d'un portefeuille que le directeur du *Mercure de France* lui proposait de publier après le succès du premier *Discours* : « on est toujours indulgent à soi-même, et des écrits destinés [...] à l'obscurité, l'auteur même eût-il du talent, manqueront toujours de ce feu que donne l'émulation, et cette correction dont le seul désir de plaire peut surmonter le dégoût »[3]. Rousseau attribuera toujours à ce désir la pureté et l'élégance du style (il ne fait en cela que rendre au genre défini par la rhétorique comme « médiocre » ce qui lui appartient) ; mais le *feu*, mais la force de persuasion, c'est à la vivacité du sentiment qu'il l'imputera.

Les effets pervers du plaire font, quant à eux, l'objet de la critique toute particulière de l'auteur : *corruption des mœurs* et *aliénation* sont les deux mots d'ordre de cette dénonciation. Après avoir stigmatisé les vices qui découlent de la distinction, Rousseau en souligne les répercussions politiques.

1.2. Sur un air de concorde…

La *dis-tinction* des talents et des qualités personnelles, dans la mesure où elle interprète en terme d'inégalité la différence entre les membres d'une

---

[1] Dans son *Discours sur la vertu du héros*, répondant à une question posée en 1751 par l'Académie de Corse, Rousseau définit l'héroïsme comme « un composé de bonnes et de mauvaises qualités salutaires ou nuisibles selon les circonstances, et combinées dans un telle proportion qu'il en résulte souvent plus de fortune et de gloire pour celui qui les possède, et quelquefois même plus de bonheur pour les Peuples, que d'une vertu plus parfaite » (*OC* II, p. 1265).

[2] *Dernière Réponse* de Rousseau (à Charles Bordes) sur le *Discours sur les sciences et les arts*, *OC* III, p. 73-74.

[3] Lettre à l'abbé Guillaume-Thomas-François Raynal du 25 juillet 1750, *CC* I, p. 153.

communauté, participe selon Rousseau à sa désagrégation. La préférence accordée à ceux qui maîtrisent un savoir ou un art au détriment des autres nuit à l'État :

> Dans un état bien constitué tous les citoyens sont si bien égaux, que nul ne peut être préféré aux autres comme le plus savant ni même comme le plus habile, mais tout au plus comme le meilleur : encore cette dernière distinction est-elle souvent dangereuse ; car elle fait des fourbes et des hypocrites.[1]

La seule distinction légitime entre des citoyens égaux en droit regarderait la valeur morale de leurs actions, si l'intention pouvait en être évaluée, ce qui n'est pas le cas. Le désir de plaire, en créant de la différence, entraîne donc à terme une désintégration du corps social : il désaccorde ses membres, alors même qu'il semble tisser des liens plus étroits entre eux. Désir et discorde, *eros* et *eris* s'y rencontrent, introduisant, avec l'inégalité, « tout ce qui peut donner à la société un air de concorde apparente et y semer un germe de division réelle »[2].

Les arts occupent un rôle central dans ce processus paradoxal de resserrement et de corrosion du lien social. À la différence de la philosophie, qui « relâche tous les liens d'estime et de bienveillance qui attachent les hommes à la société »[3], les arts en resserrent la trame, comme on le répète à l'envi, mais ils créent également des dépendances subies, aliénantes et autodestructrices :

> Nos écrivains regardent tous comme le chef-d'œuvre de la politique de notre siècle les sciences, les arts, le luxe, le commerce, les lois, et les autres liens qui *resserrant entre les hommes les nœuds de la société par l'intérêt personnel*, les mettent tous dans une *dépendance mutuelle*, leur donnent des besoins réciproques, et des intérêts communs, et *obligent chacun d'eux de concourir au bonheur des autres pour pouvoir faire le sien*. Ces idées sont belles, sans doute, et présentées sous un jour favorable. Mais en les examinant avec attention et sans partialité, on trouve beaucoup à rabattre des avantages qu'elles semblent présenter d'abord.
>
> C'est donc une chose bien merveilleuse que d'avoir mis les hommes dans l'impossibilité de vivre entre eux sans se prévenir, se supplanter, se tromper, se trahir, se détruire mutuellement ! [...] pour deux hommes *dont les intérêts s'accordent, cent mille*

[1] *Préface* de *Narcisse*, p. 965.
[2] *Discours sur l'origine de l'inégalité*, p. 190.
[3] *Préface* de *Narcisse*, p. 968.

> *peut-être leur sont opposés*, et il n'y a d'autre moyen pour réussir que de tromper et de perdre tous ces gens-là.[1]

La dépendance des hommes entre eux, nouée par les arts, les règles sociales et le commerce, est fondée sur les nécessités particulières de l'intérêt personnel et non sur une libre et volontaire participation de chacun au bonheur de tous. Or, dans la mesure où, comme le veut Rousseau, les intérêts particuliers ne concordent pas mais s'opposent à l'état social, ce rapport d'interdépendance, nécessairement conflictuel, nourrit des passions haineuses masquées. Il en résulte un commerce humain duplice, boursouflé par la violence et le mensonge :

> Qu'on pénètre donc, au travers de nos frivoles démonstrations de bienveillance, ce qui se passe au fond des cœurs, et qu'on réfléchisse à ce que doit être un état de choses où tous les hommes sont *forcés de se caresser et de se détruire mutuellement*, et où ils naissent ennemis par devoir et fourbes par intérêt. Si l'on me répond que la société est tellement constituée que chaque homme gagne à servir les autres, je répliquerai que cela serait fort bien s'il ne gagnait encore plus à leur nuire.[2]

Rousseau rejette l'idée, qui sous-tend l'idéal d'honnêteté, selon laquelle le désir de plaire induit un échange de satisfactions réciproques profitable à tous et facteur d'harmonie sociale. L'idée n'est pas neuve : des générations de moralistes, il le sait, ont « déclamé » avant lui contre l'hypocrisie des convenances sociales[3]. Comme le signale justement Emmanuel Bury, « toutes les tensions et les ambiguïtés que les théoriciens, depuis Charron, Pascal, Nicole ou La Bruyère, avaient relevées, masquées, défendues ou accentuées sont présentes » chez lui ; et les arguments de ses contradicteurs, en particulier Gautier, paraissent repris de Faret, Méré et Le Maître de Claville[4]. Mais si Rousseau s'inscrit dans un débat déjà traditionnel, c'est en termes relativement neufs, que l'ancienne question de la *paideia* se trouve posée chez lui, preuve de

---

[1] *Ibidem*.
[2] *OC* III, p. 142, note IX.
[3] « Je sais que les déclamateurs ont dit cent dois tout cela, écrit Rousseau dans la préface de *Narcisse* ; mais il le disaient en déclamant, et moi je le dis sur des raisons ; ils ont aperçu le mal, et moi j'en découvre les causes, et je fais voir surtout une chose très consolante et très utile en montrant que tous les vices n'appartiennent pas tant à l'homme, qu'à l'homme mal gouverné. » (*OC* II, p. 969).
[4] *Littérature et politesse*, p. 227.

l'évolution des représentations et des enjeux : « Car Rousseau ne se trouve pas dans la situation d'un Nicole, d'un Pascal ou d'un Malebranche, il ne répond pas à Charron ou à Méré. *Il s'en prend à la synthèse moderne issue de ces pensées,* qui a fait de l'honnête homme peu à peu un philosophe attaché à l'idée de progrès et soucieux du bonheur mondain. »[1] Ainsi Rousseau récuse l'optimisme humaniste d'un Moncrif ou d'une marquise de Lambert qui fondent le désir de plaire sur un besoin d'amour plutôt que sur l'intérêt personnel. Il réfute l'utilitarisme cynique et le matérialisme qui avait pu le tenter à Lyon, à l'époque de son *Épître à Parisot*, faisant du luxe et des plaisirs particuliers l'instrument du bonheur général et s'inscrit en faux contre la « dangereuse doctrine »[2] de Mandeville, qui fait concourir les vices privés au bien public. Car l'amour-propre, sur lequel est fondée la sociabilité du plaire, conditionne à ses yeux la haine de l'autre. Cette sociabilité ne peut se développer en générosité et s'étendre en amour d'autrui, parce qu'elle repose sur une faiblesse :

> La force de l'homme est tellement proportionnée à ses besoins naturels et à son état primitif, que pour peu que cet état change et que ses besoins augmentent, l'assistance de ses semblables lui devient nécessaire [...]. Nos besoins nous rapprochent à mesure que nos passions nous divisent, et *plus nous devenons ennemis de nos semblables, moins nous pouvons nous passer d'eux*. [...] tels sont les fondements de *cette bienveillance universelle dont la nécessité reconnue semble étouffer le sentiment*, et donc chacun voudrait recueillir le fruit, sans être obligé de la cultiver.[3]

L'absence de liberté dans des rapports forcés par le besoin, rend l'amitié impossible. Au lieu d'initier à la bienveillance par imitation, comme le prétendent encore les tenants de l'honnêteté, l'aménité feinte ne peut qu'éteindre, *étouffer* le sentiment qui aurait pu naître d'une relation libre et désintéressée. Ainsi l'enseignement du savoir-vivre et des pratiques de la civilité présente selon Rousseau ce défaut essentiel qu'il se propose deux fins incompatibles entre elles : forger des hommes (pour eux-mêmes) et former des animaux politiques, des êtres sociaux. Cette double détermination met l'enfant en contradiction avec lui-même, et ne peut aboutir à former qu'un être duplice,

---

[1] *Id.*, p. 228.
[2] *Id.*, p. 966.
[3] Première version (sous forme de « brouillon » manuscrit) du *Du Contrat Social*, *OC* III, p. 281-282.

ni totalement homme, ni pleinement citoyen. Cette idée sera très clairement réexposée dans *L'Émile* :

> [...] l'éducation du monde [...] tendant à deux fins contraires, les manque toutes deux ; elle n'est propre qu'à faire des hommes doubles, *paraissant toujours rapporter tout aux autres, et ne rapportant jamais rien qu'à eux seuls*. Or ces démonstrations, étant communes à tout le monde, n'abusent personne. Ce sont autant de soins perdus.[1]

Dans la société mondaine, personne n'est dupe ; le Dorante des *Prisonniers de guerre* en disait déjà autant. Mais cette duplicité notoire n'est plus conçue comme une entente cordiale : par ce type de sociabilité, « le bonheur de l'un fait le malheur des autres » et les hommes « au lieu de tendre tous au bien général, [...] ne se rapprochent entre eux que parce que tous s'en éloignent »[2]. Le seul remède applicable à un tel état de fait serait, non de recoudre du fil blanc d'un sentiment feint le manteau de la communauté déchirée, mais de la refonder sur un pacte social raisonné, donnant lieu à une législation qui rende justice à la *volonté générale*. C'est l'idée du contrat social, acte d'association devant produire « un corps moral et collectif », une « personne publique » réunifiée[3].

On comprend que la politesse, dont le siècle est fier, ne trouve pas grâce aux yeux d'un auteur pour qui l'obligation de masquer la vérité du sentiment constitue en soi un obstacle à la transparence et à l'unité du corps social.

1.3. Impoli par principe

> Je suis grossier, maussade, impoli par principe, et je ne veux point de prôneurs. Ainsi, je vais dire la vérité tout à mon aise.[4]

« Au sens le plus bas, écrit Jean Mesnard à propos du *Misanthrope* de Molière, plaire c'est flatter, et flatter c'est réussir. [...] À un niveau plus élevé,

---

[1] *Émile*, I, p. 251.
[2] Première version (sous forme de « brouillon » manuscrit) du *Du Contrat Social*, p. 283.
[3] *Du Contrat Social*, p. 361.
[4] *Dernière Réponse* de Rousseau (à Charles Bordes) sur le *Discours sur les sciences et les arts*, p. 74.

[...] l'art de plaire se confond [...] avec les règles de la politesse. [...] La politesse [...] oblige à traiter en amis, non seulement les vrais amis, mais aussi les ennemis, comme les indifférents »[1].

Rousseau ne nie pas l'achèvement esthétique de la politesse de son siècle, dont il avait célébré la perfection dans sa *Découverte du Nouveau Monde* et ses *Prisonniers de guerre*. Dans le premier *Discours*, encore, pourtant largement consacré à son éreintement, il rend justice à l'agrément, la justesse, et la subtilité du mode de relations en usage en France :

> C'est par cette sorte de politesse, d'autant plus aimable qu'elle affecte moins de se montrer, que se distinguèrent autrefois Athènes et Rome [...] : c'est par elle, sans doute, que notre siècle et notre nation l'emporteront sur tous les temps et sur tous les peuples. Un ton philosophe sans pédanterie, des manières naturelles et pourtant prévenantes, également éloignées de la rusticité tudesque et de la pantomime ultramontaine : voilà les fruits du goût [...] perfectionné dans le commerce du monde.[2]

L'*éthique* de la politesse est parfaite, au sens où elle présente les marques d'un caractère humain achevé, à la fois généreux, altruiste et modeste. Mais cet *ethos* de personnage noble, elle ne fait que le *représenter* ; c'est un art mimétique : « Qu'il serait doux de vivre parmi nous, si la contenance extérieure était toujours l'image des dispositions du cœurs »[3]… Le tableau apaisé que cette police courtoise offre aux regards n'est qu'une image idéalisée de sentiments absents. « D'une certaine manière, écrit Jean-Paul Sermain à propos de la conversation telle que l'envisage Rousseau, toute l'entreprise pédagogique des écrivains depuis la Renaissance avait porté ses fruits, mais un vers s'était subrepticement glissé. [...] Le discours a perdu tout rapport à l'objet comme la sociabilité à la société »[4]. Certes, comme le signalait Dorante dans les *Prisonniers de guerre*, la politesse ne trompe pas ses propres acteurs : sa pratique est de pure convention. Mais elle a ceci de faux qu'elle entre en contradiction avec l'*ethos* véritable de la société. Ainsi un étranger qui jugerait des mœurs françaises sur

---

[1] Jean Mesnard, « *Le Misanthrope,* mise en question de l'art de plaire », in *La Culture du XVIIe siècle, Enquêtes et synthèses*, Paris, PUF, 1992, p. 524-525 (article d'abord publié dans la *R.H.L.F.*, 1972, p. 863-889).

[2] *Discours sur les sciences et les arts*, p. 7.

[3] *Ibidem*.

[4] Jean-Paul Sermain, « La conversation au XVIIIe siècle : un théâtre pour les Lumières ? », in *Convivialité et politesse. Du gigot, des mots et autres savoir-vivre*, éd. A. Montandon, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1993, p. 108.

ce qu'il en paraît dans les gestes et le discours s'en ferait une opinion exactement contraire de ce qu'elles sont[1]. Renversant l'argumentation de Méré, qui pour prouver l'universalité de l'idéal d'honnêteté, assurait qu'un sauvage transporté à la Cour de France y paraîtrait *honnête* en dépit de son ignorance des usages, Rousseau fait de l'homme sauvage, de l'homme « nu »[2] l'étalon et non l'objet du jugement. Ce faisant, il souligne le caractère théâtral et factice de la politesse, qui, en normalisant l'hypocrisie, constitue l'un de ces « obstacles » à la transparence des cœurs relevés par Jean Starobinski. Sont par elle opacifiés des rapports dont la sincérité, dans l'amour comme dans la haine, aurait assuré une forme de sécurité aux membres de la société[3]. « À un niveau plus élevé, écrit Jean Mesnard, l'art de plaire concerne les relations d'amitié. Il invite à les envisager sous un certain angle : plaire, c'est se faire des amis, ce qui n'est pas tout à fait synonyme de pratiquer l'amitié »[4] :

> Avant que l'art eut façonné nos manières et appris à nos passions à parler un langage apprêté, [...] les hommes *trouvaient leur sécurité dans la facilité de se pénétrer réciproquement*. [...] Aujourd'hui que des recherches plus subtiles et un goût plus fin ont réduit l'art de plaire en principes, il règne dans nos mœurs une viles et trompeuse *uniformité*, et tous les esprits semblent avoir été jetés dans un même moule : *sans cesse la politesse exige, la bienséance ordonne*, sans cesse on suit des usages, jamais son propre génie. On n'ose plus paraître ce que l'on est, et dans cette contrainte perpétuelle, les hommes qui forment ce troupeau qu'on appelle société, placés dans les mêmes circonstances, feront tous les mêmes choses si des motifs plus puissants ne les en détournent. *On ne saura donc jamais bien à qui l'on a affaire* : il faudra donc pour connaître son ami, attendre les grandes occasions, c'est-à-dire, attendre qu'il n'en soit plus temps, puisque c'est pour ces occasions mêmes qu'il a eût été essentiel de le connaître. [...] Plus d'amitiés sincères, plus d'estime réelle ; plus d'amitié sincère ; plus de confiance fondée. Les soupçons, les ombrages, les craintes, la froideur, la réserve, la haine, la trahison se cacheront sans cesse sous *ce voile uniformément perfide de politesse*, sous cette urbanité si vantée que nous devons aux lumières de notre siècle.[5]

---

[1] « [...] un habitant de quelques contrées éloignées qui chercherait à se former une idée des mœurs européennes [...] sur la politesse de nos manières, sur l'affabilité de nos discours, sur nos démonstrations perpétuelles de bienveillance, et sur ce concours tumultueux d'hommes de tout âge et de tout état qui semblent empressés depuis le lever de l'aurore jusqu'au coucher du soleil à s'obliger réciproquement [...] devinerait exactement de nos mœurs le contraire de ce qu'elles sont » (*id.*, p. 9).

[2] « L'homme de bien est un athlète qui se plaît à combattre nu » (*id.*, p. 8).

[3] « Avant que l'art eût façonné nos manières et appris à nos passions à parler un langage apprêté, [...] les hommes trouvaient leur sécurité dans la facilité de se pénétrer réciproquement » (*id.*, p. 8).

[4] Jean Mesnard, « *Le Misanthrope,* mise en question de l'art de plaire », ouvr. cité, p. 527.

[5] *Discours sur les sciences et les arts*, p. 7-8.

La dénonciation de la caresse haineuse, du baiser de Judas, est un motif filé de l'œuvre de Rousseau jusque dans ses dernières productions autobiographiques (où il se présentera lui-même comme l'objet de la persécution insidieuse d'ennemis complimenteurs[1]). Douceur formelle et méchanceté larvée se tiennent la main chez un auteur qui ne voit que lâcheté dans une bienveillance insincère[2]. Plus profondément, c'est la confusion entre art de plaire et amitié que Rousseau dénonce à la suite de l'Alceste de Molière. Si le chevalier de Méré tendait à assimiler « plaire » et « se faire aimer », Rousseau voit dans la politesse une entrave à la fondation de relations aimantes.

L'*uniformité* est une autre conséquence du strict respect des bienséances, dont l'écrivain déplore les effets stérilisants, dénonçant la docilité grégaire d'esprits formés sur le même *moule*. En se soumettant aveuglément aux règles du goût et de la bienséance, l'homme se prive de l'exercice - ou du moins de la libre expression - de son jugement et de ses talents, et prive la société de la fécondité et de l'originalité de son génie.

Cache-misère d'un corps social décomposé, la politesse présente néanmoins un avantage que signale la *Préface de Narcisse* : celui d'endiguer les passions haineuses[3]. L'argument n'est pas nouveau, mais Rousseau l'intègre à sa théorie du « remède dans le mal ». Reprenant une idée topique, l'écrivain concède à ce simulacre de vertu l'intérêt de contenir les excès de l'amour-propre et du vice, forcé de rendre hommage à la vertu évincée[4]. Rousseau ne prétend donc pas libérer l'homme social de la bride qu'il impose lui-même à ses

---

[1] Rousseau se peindra dans les *Dialogues* et les *Rêveries*, entouré d'hommes aussi affables que mal intentionnés, et le « jouet de leurs caresses traîtresses, de leurs compliments ampoulés et dérisoires, de leur mielleuse malignité. » (*Rêveries*, *OC* I, p. 1081).

[2] « [...] vous tourmentez sourdement et à l'abri ceux que vous auriez attaqués à force ouverte. Si vous êtes moins sanguinaires, ce n'est pas vertu mais faiblesse » (*Lettres morales*, *OC* I, p. 1090).

[3] Le « vernis » dont la politesse couvre les vices en retiendrait ainsi les exhalaisons nocives (*Préface* de *Narcisse*, p. 972).

[4] « Ce simulacre est une certaine douceur de mœurs qui supplée quelquefois à leur pureté, une certaine apparence d'ordre qui prévient l'horrible confusion, une certaine admiration des belles choses qui empêche les bonnes de tomber tout à fait dans l'oubli. C'est le vice qui prend le masque de la vertu, non comme l'hypocrisie pour tromper et trahir, mais pour s'ôter sous cette aimable et sacrée effigie l'horreur qu'il a de lui-même quand il se voit à découvert » (*Préface de Narcisse*, p. 972).

passions. Mais en faisant de l'homme naturel un homme inoffensif et doux, il conteste, dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité*, la nécessité anthropologique de l'*urbanitas*[1].

Cette mise en cause de la politesse résistera aux inflexions de la pensée de Rousseau sur le *plaire*. Il en fait, dans l'*Émile*, le truchement le plus habile et le plus facile de la volonté de puissance, expédient dont les enfants eux-mêmes savent faire usage. Les formules de civilité leur sont autant de sésames leur permettant de se faire obéir : « s'il vous plaît signifie dans leur bouche *il me plaît*, et [...] *je vous prie* signifie *je vous ordonne* »[2]. « Changer le sens des mots », un simple exercice de transposition, voilà à quoi se résumerait alors cette pratique purement rhétorique. Ainsi l'effet moral de ce simulacre est double : s'il *supplée* à l'intégrité des mœurs, il rend par là même leur exercice inutile : son « plus malheureux effet », comme le signale Duclos que Rousseau citera encore dans l'*Émile*, « est d'enseigner l'art de se passer des vertus qu'[il] imite »[3].

La condamnation rousseauiste de la politesse dans les années 1750 est sans appel : celle-ci ne prouve rien, elle couvre ; elle n'exprime pas, mais comprime et réprime ; elle étouffe le sentiment qu'elle représente et les vertus qu'elle remplace ; elle est une preuve, non de fermeté mais de lâcheté ; elle ne distingue pas mais nivelle ; enfin, elle est un palliatif aussi regrettable qu'utile à l'état de société.

À l'opposé de la pensée dominante du premier XVIIIe siècle, Rousseau fait du désir de plaire un désir exclusif et non cohésif. Il y voit, contre les théoriciens idéalistes de l'honnêteté, l'expression d'une passion sociale, une des formes de la *libido amandi* (dans un sens exclusivement érotique) et *dominandi*, alors même qu'il découle de la faiblesse de l'homme social. Par-dessus tout, il creuse l'écart entre l'être et le paraître qui signe l'aliénation de l'homme social.

---

[1] Contre ceux qui « se sont hâtés de conclure que l'homme est naturellement cruel, et qu'il a besoin de police pour l'adoucir », Rousseau soutient que « rien n'est si doux que lui dans son état primitif » (*Discours sur l'origine de l'inégalité*, p. 170).
[2] *Id*., p. 312.
[3] *Émile*, IV, p. 669.

2. MAITRISE ET DEPOSSESSION

La dépendance n'est pas nécessairement aliénante. Rousseau distingue deux sortes de dépendance : une dépendance *des choses*, qui est naturelle ; une dépendance *des hommes*, sociale. La première ne porte pas atteinte à la liberté ni aux mœurs, n'ayant en elle-même « aucune moralité »[1]. Elle marque les limites de la puissance humaine sans contraindre la volonté. Ainsi, pour peu que l'homme ajuste son vouloir à son pouvoir, il jouit de sa force et s'en trouve heureux[2]. Il n'en va pas de même de la dépendance sociale, que Rousseau définit comme aliénante, corruptrice, et fatale au bonheur : « c'est par elle que le maître et l'esclave se dépravent mutuellement »[3].

2.1. L'aliénation (dialectique du public et de l'auteur)

> L'essence de mon être est-elle dans leurs regards ?[4]

Le *Discours sur l'origine de l'inégalité* trace le parcours qui mène l'homme de l'autonomie à l'hétéronomie et de la liberté à la servitude :

> L'homme sauvage [...] ne respire que le repos et la liberté [...]. Au contraire, le citoyen [...] renonce à la vie pour acquérir l'immortalité, il fait sa cour aux grands qu'il hait et aux riches qu'il méprise ; il n'épargne rien pour obtenir *l'honneur de les servir* ; il *se vante orgueilleusement de sa bassesse* et de leur protection et, *fier de son esclavage*, il parle avec dédain de ceux qui n'ont pas l'honneur de le partager.[5]

Rousseau adopte un style volontairement paradoxal (*mourir pour vivre*, *honneur de servir*, *orgueil de la bassesse*, *fierté de l'esclavage*…) pour mettre en lumière le leurre constitutif des sociétés de Cour, lesquelles, changeant là

---

[1] *Id.*, II, p. 311.
[2] Rappelons que la force de l'homme se mesure, non à sa puissance prise dans l'absolu, mais au rapport d'adéquation entre sa volonté et sa force : « l'Ange rebelle qui méconnut sa nature était plus faible que l'heureux mortel qui vit en paix avec la sienne » (*Émile*, II, p. 305).
[3] *Émile*, II, p. 311.
[4] *Histoire du précédent écrit* (*Rousseau juge de Jean-Jacques*), *OC* I, p. 985.
[5] *Discours sur l'origine de l'inégalité*, p. 192-193 ; je souligne, sauf « *puissance* et *réputation* ».

encore *le sens* des mots, transforment la servitude en office et le service en honneur. Mais plus encore que cet avilissement volontaire, l'écrivain déplore le décentrement identitaire qui porte l'homme social à indexer sa dignité et son estime de soi sur l'évaluation d'autrui :

> Quel spectacle pour un Caraïbe que les travaux pénibles et enviés d'un ministre européen ! [...] Mais pour voir le but de tant de soins, il faudrait que ces mots, *puissance* et *réputation*, eussent un sens dans son esprit, qu'il apprît qu'il y a une sorte d'hommes qui comptent pour quelque chose les regards du reste de l'univers, qui savent être heureux et contents d'eux-mêmes *sur le témoignage d'autrui* plutôt que sur le leur propre. Telle est en effet, la véritable cause de toutes ces différences : le sauvage vit *en lui-même* ; l'homme sociable toujours *hors de lui-même* ne sait vivre que *dans l'opinion des autres*, et c'est, pour ainsi dire, *de leur seul jugement qu'il tire le sentiment de sa propre existence*.[1]

La projection dans la conscience d'autrui opérée par celui qui cherche à plaire est une des formes d'extériorisation aliénante dont Rousseau marque, dans son œuvre, les principales coordonnées : projection dans le *temps* (par *prévoyance*, facteur d'inquiétude comme il sera question dans l'*Émile*), dans l'*espace* (quête du bonheur dans un ailleurs *exotique*, que contredit l'expérience de Saint-Preux, dans *La Nouvelle Héloïse*), et dans la *personne* d'autrui. Cette dernière est la plus aliénante dans la mesure où la dépendance sociale est « morale », c'est-à-dire susceptible de contraindre la volonté (quand la dépendance naturelle est « sans moralité »). Elle dépossède ultimement le sujet du sentiment, non seulement de son identité, mais même de son existence, le déportant dans une forme de *non-être pour soi*. Ainsi tout flatteur, vit aux dépens, *mais également dépend* de celui qui l'écoute. L'aliénation est réciproque, car le maître tombe dans la dépendance de celui qu'il prétend dominer. L'homme social se trouve « assujetti, pour ainsi dire, [...] à ses semblables *dont il devient l'esclave en un sens, même en devenant leur maître* ; riche, il a besoin de leurs services ; pauvre, il a besoin de leurs secours »[2].

Le désir de plaire met en jeu une forme de dialectique qui annonce, chez Rousseau comme chez Diderot, celle du maître et de l'esclave. Le despote est réduit à l'état d'esclave aussi longtemps que dure sa domination, et même

---

[1] *Ibidem*.
[2] *Discours sur l'origine de l'inégalité*, p. 174-175.

lorsqu'elle est passée. Quand elle dure, parce que dépendant d'autrui pour la réalisation de ses désirs, il est tenu dans les bornes de leur complaisance. Quand elle est passée, parce que confronté aux limites de son autorité, la résistance à laquelle il se heurte finit par l'avilir. Tel est le cas de l'enfant-roi :

> C'est un despote ; c'est à la fois le plus vil des esclaves et la plus misérable des créatures. J'ai vu des enfants élevés de cette manière [...] Tout s'empressait vainement à leur complaire ; leurs désirs s'irritant par la facilité d'obtenir, ils s'obstinaient aux choses impossibles, et ne trouvaient partout que contradictions, qu'obstacles, que peines, que douleurs. [...] La faiblesse et la domination réunies n'engendrent que folie et misère. [...] que sera-ce quand ils grandiront, et que leurs relations avec les autres hommes commenceront à s'étendre et se multiplier ? Accoutumés à voir tout fléchir devant eux, quelle surprise en entrant dans le monde de sentir que tout leur résiste et de se trouver écrasés du poids de cet univers qu'ils pensaient mouvoir à leur gré ! [...] ils deviennent lâches, craintifs, rampants, et retombent autant au-dessous d'eux-mêmes qu'ils s'étaient élevés au-dessus.[1]

La jouissance du despote est illusoire et provisoire. Il est essentiellement *misérable* car son désir de toute-puissance, constamment frustré, stigmatise sa faiblesse. Il l'est encore parce que le rapport maître / esclave, essentiellement instable comme le signalera Hegel[2], tend à s'inverser. Le Versac de Crébillon en offrait déjà le meilleur exemple. Le libertin, l'homme à la mode, l'esprit fort ne sont libres que dans l'espace circonscrit par les usages et borné par les lois du ridicule. Cette idée se trouve largement développée dans l'*Émile* :

> *La domination même est servile quand elle tient à l'opinion* : car tu dépends des préjugés de ceux que tu gouvernes par les préjugés. *Pour les conduire comme il te plaît, il faut les conduire comme il leur plaît.* Ils n'ont qu'à changer de manière de penser, il faudra bien par force que tu changes de manière d'agir. [...] sitôt qu'il faut voir par les yeux des autres, il faut vouloir par leurs volontés [...] d'où il suit que le premier de tous les biens n'est pas l'autorité mais la liberté.[3]

---

[1] *Émile*, II, p. 315.

[2] On se souvient que d'après Hegel, le maître, parce qu'il lit la reconnaissance de sa supériorité dans le regard de l'esclave, est libre. Mais sa situation se retourne, parce qu'elle recèle une contradiction interne : ce n'est que par cette reconnaissance de l'esclave que le maître est maître. Il est donc, en un sens, l'esclave de son esclave. À l'inverse, l'esclave trouve une forme de liberté en développant sa conscience personnelle. On pourrait dire en termes rousseauistes que le maître perd sa liberté à vivre *hors de soi*, tandis que celui qui se replie sur lui-même, fût-il esclave, est libre.

[3] *Id*., p. 308-309.

On ne saurait mieux résumer le dilemme de Versac. La volonté de puissance s'exerce au détriment des volontés particulières de celui qui domine les consciences. Aussi Rousseau oppose-t-il la *liberté* à la *maîtrise*, définie comme une dépossession de soi. La galanterie est un bon exemple de cette double aliénation du courtisan et du courtisé : les femmes, d'une part, maintiennent, par leur séduction, les hommes enfermés dans des « prisons volontaires », où ils se voient réduit à n'être que de vulgaires pantins, « pirouett[ant] par la chambre » devant « l'idole étendue sans mouvement dans sa chaise longue »[1]. Mais, ce faisant, ils les méprisent et ne leur prodiguent que « compliments insultants et moqueurs », faits pour n'être pas crus : « On les flatte sans les aimer ; on le sert sans les honorer ; elles sont entourées d'agréables, et n'ont plus d'amant »[2]. Ainsi la galanterie place les deux sexes dans une mutuelle dépendance, qui maintient l'un dans la contrainte, et l'autre dans le mépris. *Le Misanthrope* de Molière, tant goûté de Rousseau, ne montrait pas autre chose. Comme le souligne Jean Mesnard, Célimène, la reine des salons, est à la merci de ceux qu'elle fait accourir :

> Célimène [...] flatte Clitandre pour qu'il l'aide à gagner son procès ; elle flatte Acaste pour qu'il n'en vienne pas à la diffamer. Cette peur est en quelque sorte corruptrice. Lorsque son charme n'agira plus, lorsque son salon sera déserté, Célimène sera contrainte de solliciter les hommes, allant un peu plus loin sur la voie des compromissions.[3]

Cette co-dépendance produit une circularité du désir qui porte, là encore, à la reproduction du même en matière de savoir, de pensée, de goût (on le verra à propos de la *Lettre à d'Alembert*), par anticipation des désirs de l'autre :

> Au théâtre, savantes du savoir des hommes, philosophes, grâce aux auteurs, [les femmes] écrasent notre sexe de ses propres talents et les imbéciles spectateurs vont bonnement apprendre des femmes ce qu'ils ont pris soin de leur dicter.[4]

À ce point, la société se trouve réduite à l'abrutissement tautologique, « écrasée » sous le poids de ses propres idées, devenues obligatoires. À

---

[1] *Lettre à d'Alembert*, p. 93.
[2] *Id.*, p. 95.
[3] Jean Mesnard, « *Le Misanthrope,* mise en question de l'art de plaire », ouvr. cité, p. 543.
[4] *Lettre à d'Alembert*, p. 45.

l'inverse, dans la dialectique paradoxale de Rousseau, l'indépendance est une souveraineté qui se couronne par la maîtrise de ce dont on s'est préalablement affranchi. Commentant, dans *L'Émile* sa volonté d'initier le jeune élève aux arts mécaniques, le gouverneur précise :

> Il s'agit moins d'apprendre un métier pour savoir un métier, que pour vaincre les préjugés qui le méprisent. [...] travaillez par gloire. *Abaissez-vous* à l'état d'artisan pour être au-dessus du vôtre. Pour vous soumettre la fortune et les choses, commencez par vous en rendre indépendant. *Pour régner par l'opinion, commencez par régner sur elle*.[1]

Régner sur l'opinion pour mieux la gouverner : n'est-ce pas là le principe de cette désinvolture que Castiglione nommait *sprezzatura*, et que Versac professait en méprisant le public qu'il prétendait diriger ? À cela près que Rousseau n'entend pas par *indépendance* une indifférence feinte, mais un détachement philosophique sanctionné par un abaissement volontaire, de l'ordre de cette « réforme » qu'il pratiqua lui-même pour son ascèse. La quête d'estime est une dépense et une aliénation, l'indifférence une forme de concentration et de souveraineté.

Le désir de plaire, enraciné, sous sa double forme servile et dominatrice, sur le sentiment d'une insuffisance, engage le requérant (d'estime, d'affection, de gloire ou de grâce) dans une quête de l'autre qui s'aggrave à mesure qu'il prend conscience de son incapacité à posséder -et même à rencontrer- l'objet de son désir. Car, paradoxe suprême, non seulement ce désir ne parvient pas à susciter le sentiment qu'il requiert, mais il en empêche le surgissement ou l'éteint.

2.2. Le *je* introuvable ou la sensibilité bridée

L'art de plaire empêche l'amour qu'il représente. L'« esprit général de la galanterie, lit-on dans la *Lettre à d'Alembert*, étouffe à la fois le génie et l'amour »[2]. Il y a à cela plusieurs raisons. D'abord, la politesse galante est

[1] *Émile*, III, p. 471.
[2] *Lettre à d'Alembert*, p. 95.

verbeuse, quand l'éloquence amoureuse se manifeste essentiellement par l'*actio*. En médiatisant le sentiment, le « jargon » amoureux le discrédite, mais aussi l'affaiblit[1]. En outre, le désir de plaire est inapte à servir une passion véritable parce qu'il se porte préférentiellement sur des objets prestigieux *pour autrui*. C'est un désir « triangulaire », « médiat », dans l'acception que donne à ces termes René Girard. L'auteur de la *Lettre à d'Alembert* l'exprime très clairement :

> Quand on ne vit pas en soi, mais dans les autres, ce sont leurs jugements particuliers qui règlent tout, rien ne paraît bon ni désirable aux particuliers que ce que le public a jugé tel, et le seul bonheur que la plupart des hommes connaissent est d'être estimés heureux.[2]

Chez Rousseau, un peu comme chez Stendhal, le désir médiatisé et illusoire du sujet aliéné se distingue intrinsèquement du désir autonome et spontané de l'être passionné[3]. C'est la mort du *je* sensible et du lyrisme véritable que signerait ainsi la recherche conjointe de l'agrément et du prestige. La médiatisation du sentiment, fût-ce par un médiateur collectif comme le public, dépersonnalise le sujet. Elle interdit l'expression singulière de la sensibilité. Ainsi s'expliquerait, selon Rousseau, la proscription du « je » personnel sur la scène française, au profit d'une phraséologie impersonnelle et gnomique :

> En général il y a beaucoup de discours et peu d'action sur la scène française. [...] Communément tout se passe en beaux dialogues bien agencés, bien ronflants, où l'on voit d'abord que le premier soin de chaque interlocuteur est toujours celui de *briller*. Presque tout s'énonce en *maximes générales*. Quelque agités qu'ils puissent être, *ils songent toujours plus au public qu'à eux-mêmes ; une sentence leur coûte moins qu'un sentiment* ; les pièces de Racine [et de Molière[4]] exceptées, le *je* est presque toujours aussi

---

[1] « Imaginez quelle peut être la trempe de l'âme d'un homme uniquement occupé de l'importante affaire d'amuser les femmes [...] Livrés à ces puériles habitudes, à qui pourrions-nous jamais nous élever de grand ? Nos talents, nos écrits [...] agréables, si l'on veut, mais petits et froids comme nos sentiments, [...] ont pour tout mérite ce tour facile qu'on n'a pas grand peine à donner à des riens » (*id.*, p. 94).

[2] *Lettre à d'Alembert*, p. 62.

[3] Cette remarque est à nuancer toutefois : car dans la généalogie de sentiment amoureux telle que Rousseau la présente dans l'*Essai sur l'origine des langues* comme dans le second *Discours*, l'amour-propre naît en même temps, que l'amour « moral » (amour de sentiment), où du moins lui succède immédiatement, comme sa conséquence directe.

[4] La mention de Molière a été ajoutée après coup ; elle ne figure pas dans les manuscrits Br. et C.L. En revanche, Rousseau précise en note qu'il distingue sur ce point Molière de Racine : « car le premier est, comme les autres, plein de maximes et de sentences, surtout dans ses pièces en

> scrupuleusement banni de la scène française que des écrits de Port-Royal, et les passions humaines, aussi modestes que l'humilité chrétienne, n'y parlent jamais que par *on*. Il y a encore une certaine dignité maniérée dans le geste et dans le propos, qui ne permet jamais à la passion de parler exactement son langage *ni à l'auteur de revêtir son personnage et de se transporter au lieu de la scène*, mais le tient toujours *enchaîné* sur le théâtre et *sous les yeux des spectateurs*.[1]

Ce passage de la *Nouvelle Héloïse* où Saint-Preux déplore l'impersonnalité de la dramaturgie et du jeu des acteurs semble développer une sorte d'anti-paradoxe sur le comédien. Rousseau reproche à l'acteur et à l'auteur lui-même (car c'est bien « auteur » qui figure dans le manuscrit et dans les deux éditions Rey de 1661 et 1663) une approche distanciée du personnage, tournée vers la recherche de l'effet (« briller »), écrasant la singularité du sujet représenté sous le *on* de la représentation. Tout entier adressé au public, le discours, au lieu de s'approfondir, se généralise : il devient polyvalent. Il en résulte un jeu déclamatoire, où l'acteur (et le texte lui-même) se maintient dans une extériorité d'ostentation qui rend impossible l'analyse des sentiments et l'expression réaliste des passions de l'âme. Cette extériorité du jeu nuit à l'illusion, la réalité du spectateur à séduire prévalant sur les circonstances de l'action représentée. Le drame perd ainsi en lyrisme et en puissance d'évocation ce qu'il gagne en prise sur le spectateur.

Cette observation faite sur le théâtre pourrait être étendue aux différents genres littéraires : pour Rousseau, l'écriture faite chair, l'écriture dans sa plénitude est l'expression et le jaillissement du trop plein d'une âme. L'idée est vivement affirmée dans la *Préface dialoguée* de *La Nouvelle Héloïse*, où l'un des interlocuteurs, R., distingue l'écrivain « fortement persuadé », et en un mot *passionné*, de celui qui cherche à plaire ou à briller.

> Croyez-vous que les gens vraiment passionnés aient ces manières de parler vives, fortes, coloriées que vous admirez dans vos drames et dans vos romans ? Non, la passion pleine d'elle-même, s'exprime avec plus d'abondance que de force ; elle *ne songe pas même à persuader ;* elle ne soupçonne pas qu'on puisse douter d'elle. Quand elle *dit ce qu'elle sent,* c'est moins pour *l'exposer aux autres* que pour *se soulager*. [...] Lisez une lettre d'amour faite par *un auteur dans son cabinet*, par *un bel esprit qui veut briller*. Pour peu qu'il ait de feu dans la tête, sa lettre va, comme on dit, *brûler le papier* ; la

---

vers ; mais chez Racine, tout est sentiment, il a su faire parler chacun pour soi », ce qui le rend « vraiment unique » parmi les auteurs dramatiques français. (*Nouvelle Héloïse,* II, XVII, p. 253).

[1] *Nouvelle Héloïse,* II, XVII, p. 253 ; je souligne, sauf : « *je* ».

> chaleur n'ira pas plus loin. Vous serez *enchanté*, même *agité* peut-être ; mais d'une *agitation passagère et sèche*, qui ne vous laissera que des mots pour tout souvenir. Au contraire, une lettre que l'amour a réellement dictée, une lettre d'un amant vraiment passionné, sera lâche, diffuse, toute en longueurs, en désordre, en répétitions. Son cœur plein d'un sentiment qui *déborde*, redit toujours la même chose, et n'a jamais achevé de dire ; comme une source qui coule sans cesse et ne s'épuise jamais.[1]

Tout texte se ressent de l'esprit, des désirs et des sentiments qui animaient celui qui l'écrivit. Le style de l'auteur de métier ou du bel esprit est, selon Rousseau, moins terne et plus frappé, plus dense, plus écrit en un mot, que celui de l'homme passionné. Cependant, si son effet sur le lecteur est immédiat et sensible (il *enchante*, *agite*...), il est de courte durée et de peu d'ampleur, comme l'écume disparaît après la vague. Rousseau distingue soigneusement dans sa forme un texte qui s'*expose* d'un texte qui *exprime*. Celui qui, dans l'oubli du destinataire, jaillit du cœur du sujet lyrique, emporte la conviction, comme rien n'arrête de grandes eaux. Au texte feu, fait pour plaire, qui brille d'un bref éclat avant de se consumer lui-même, Rousseau oppose ainsi le texte fleuve, qui se nourrit de sensibilité et tire sa puissance des passions. À l'écriture intelligente et stratégique d'un auteur soucieux de plaire, il oppose un lyrisme véritable, expression d'un sujet sensible, que rend impossible la recherche de l'effet.

Pour Rousseau, l'écriture véritable ne peut être que le prolongement accessoire pour ne pas dire accidentel d'une vie. Or on vit pour jouir. C'est pourquoi l'écriture *pour* autrui, qui jette l'écrivain hors de lui-même et le projette hors de l'instant présent, est un obstacle à la vie.

2.3. La jouissance altérée

> … leur félicité ?
> La vanité de l'art d'écrire
> L'eut bientôt fait évanouir
> Et sans songer à la décrire
> Ils se contentaient d'en jouir.[2]

[1] *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 15.
[2] Rousseau, *Le Siècle pastoral*, *OC* II, p. 1169.

Pour Rousseau, le *je* qui se perd ainsi dans l'élaboration du texte est le *je* de l'instant vécu, *je* sensible dans tous les acceptions du terme, à la fois sujet du sentiment et sujet au plaisir, capable de jouissance. Or l'auteur qui médite et représente sentiments et plaisirs n'en jouit plus, comme l'explique Rousseau dans un passage des *Confessions* où il fait mémoire des livres qu'il n'écrivit jamais :

> La chose que je regrette le plus [...] est de n'avoir pas fait des journaux de mes voyages. Jamais je n'ai tant pensé, tant existé, tant vécu, tant *été moi*, si j'ose dire, que dans ceux que j'ai fait seul et à pied. [...] Ô si l'on eût vu [les ouvrages] de ma première jeunesse, *ceux que j'ai fait* durant mes voyages, *ceux que j'ai composés et que je n'ai jamais écrits*……. pourquoi, direz-vous, ne les pas écrire ? et pourquoi les écrire, vous répondrai-je : *Pourquoi m'ôter le charme actuel de la jouissance pour dire à d'autres que j'avais joui ? que m'importaient des lecteurs, un public et toute la terre*, tandis que je planais dans le ciel ? D'ailleurs portais-je avec moi du papier, des plumes ? *Si j'avais pensé à tout cela rien ne me serait venu*.[1]

On peut lire ce texte à deux niveaux. Dans la perspective moderne, telle que l'exprime par exemple Jacques Derrida, on peut dire que le signe étant « toujours le signe de la chute »[2], le langage ne naît vraiment que « dans la disruption et la fracture »[3], au moment où l'instantané de la jouissance est « arraché à son immédiateté fictive et remis dans le mouvement », dans la durée, dans le discours. L'écriture et « l'illumination » (celle de Vincennes, mais aussi celle de l'instant de bonheur) s'excluent mutuellement.

Cela est peut-être vrai, mais ce n'est pas exactement ce que dit Rousseau. Car les ouvrages qu'ils n'a jamais écrits, il les a pourtant « faits » et « composés », et ce, jusque dans le détail de l'expression : « Si pour fixer [les images et sentiments dont je m'enivre], écrit-il encore, je m'amuse à les *décrire* en moi-même, quelle vigueur de *pinceau*, quelle fraîcheur de *coloris*, quelle énergie d'*expression* je leur donne ! »[4]. Ce n'est donc pas le langage qui fait défaut à l'instant de la jouissance. Le papier et la plume se trouvent d'ailleurs tout à propos dans le « sanctuaire de l'amour », l'antichambre de Julie où Saint-

---

[1] *Confessions*, IV, p. 162 ; je souligne.
[2] Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 401.
[3] *Id*., p. 396.
[4] *Ibidem* ; je souligne.

Preux jouit par anticipation de la nuit qu'il s'apprête à passer avec elle : « Quel bonheur d'avoir trouvé de l'encre et du papier ! J'exprime ce que je sens pour en tempérer l'excès »[1]. Ici l'expression du plaisir, quoique destinée à en diminuer l'intensité, s'accorde néanmoins avec son expérience. Comme l'écrit Jean-François Perrin, « Rousseau propose de voir dans la temporalité spécifique de l'écriture ce qui va permettre au chaos émotif de se dire » ; « le temps de l'écriture recueille et prolonge l'énergie de l'instant passionné »[2].

Ce n'est donc pas à l'expression ou à la transcription écrite de la jouissance que Rousseau impute sa disparition mais à l'intrusion de l'altérité, troublant cette concentration sur soi du plaisir : « dire à d'autres » qu'il avait joui, profiter de l'intensité de son expérience *pour* écrire, soit, écrire *pour* autrui (« des lecteurs, un public, toute la terre »), voilà ce qui aurait tué à la fois le plaisir et l'inspiration. Le désir de plaire est donc essentiellement anti-hédoniste pour Rousseau en ce qu'il *anticipe* l'effet à produire (l'on connaît les sorties de Rousseau contre la « prévoyance », ennemie du bonheur présent[3]) et qu'il *altère* l'expérience vécue en l'ouvrant sur une altérité fictive.

Ce qui se trouve modifié en dernier recours, c'est l'écriture, qui porte la marque de l'intention qui la dicte. C'est pourquoi Rousseau accorde un rôle déterminant au désir de plaire dans la responsabilité de la corruption du goût et la décadence des Lettres qu'il diagnostique en son siècle.

---

[1] *Nouvelle Héloïse*, I, LIV, p. 146-147.

[2] Jean-François Perrin, « J.-J. Rousseau : l'évidence intérieure et l'accent passionné », in *Éloquence et vérité intérieure*, dir. C. Dornier et J. Siess, Paris, Champion, 2002, p. 163. Voir aussi A. Wyss, *J.-J. Rousseau, l'Accent de l'écriture*, La Baconnière, Neuchatel, 1988, p. 56-58.

[3] « La prévoyance, la prévoyance qui nous porte sans cesse au-delà de nous et souvent nous place où nous n'arriverons point ; voilà la véritable source de toutes nos misères. [...] nous nous accrochons à tout ; les temps, les lieux, les hommes, les choses. [...] Chacun s'étend, pour ainsi dire, sur la terre entière, et devient sensible sur toute cette grande surface » (*Émile*, II, p. 307). Le désir de plaire au public rend ainsi l'auteur vulnérable partout où ses écrits se verront diffusés, chaque nouveau lecteur pouvant armer sa langue et sa plume contre un auteur ainsi livré en pâture au plus grand nombre.

2.4. Entre le sublime et le simple : la médiocrité clinquante

> Tout artiste veut être applaudi. Les éloges de ses contemporains sont la partie la plus précieuse de sa récompense. Que fera-t-il donc pour les obtenir, s'il a le malheur d'être né chez un peuple et dans des temps où les savants, devenus à la mode ont mis une jeunesse frivole en état de donner le ton ; où les hommes ont *sacrifié leur goût* aux tyrans de leur liberté ; où l'un des sexes n'osant approuver que ce qui est proportionnel à la *pusillanimité* de l'autre, *on laisse tomber des chefs d'œuvre de poésie dramatique, et des prodiges d'harmonie sont rebutés* ? Ce qu'il fera Messieurs ? *Il rabaissera son génie au niveau de son siècle,* et aimera mieux composer des ouvrages communs qu'on admire pendant sa vie, que des merveilles qu'on admirerait que longtemps après sa mort. Dites-nous, célèbre Arouet, combien vous avez sacrifié de *beautés mâles et fortes* à notre fausse délicatesse, et combien l'esprit de la galanterie si fertile en *petites choses* vous en a *coûté* de *grandes*.[1]

Ce que Jean-Paul Sermain appelle la « miniaturisation » de l'effet esthétique dans le premier XVIIIe siècle, est assez généralement condamné à partir de ces années 1750, où l'on considère sans trop de complaisance la dimension trop superficiellement stylistique (rhétorique du bon mot, de la formule, du brillant) du discours mondain[2]. Pour expliquer la décadence du goût qu'il signale, de concert avec bon nombre de ses contemporains, Rousseau incrimine un désordre sociétal résultant de la démission des savants en faveur des mondains, et des hommes au profit des femmes : c'est de la faiblesse de ces arbitres que résulterait le « petit goût », mignard, rococo en honneur dans la première moitié du siècle. Le *plaire*, indissociablement lié au genre médiocre, paraît encore interdire la carrière du sublime où courent les plus grand talents. L'écrivain adopte sur ce point une rhétorique traditionnelle que l'on trouve presque à l'identique chez La Font de Saint-Yenne[3] (que selon l'hypothèse de

---

[1] *Discours sur les sciences et les arts,* p. 21 ; je souligne.

[2] Voir Jean-Paul Sermain, *Rhétorique et roman au dix-huitième siècle, L'exemple de Prévost et de Marivaux (1728-1742)*, The Voltaire Foundation, Oxford, 1985, p. 10 *et sq*.

[3] Commentant le déclin de la peinture d'histoire, dédaignée du public, La Font écrit : « Quelle sera la ressource du peintre historien s'il n'est pas en état de nourrir sa famille de mets plus solides que ceux de la gloire ? Il *sacrifiera* à ses besoins *son goût favori et ses talents naturels*, pour ne pas voir sa fortune rampante vis-à-vis de la rapide opulence de ses confrères en portraits, et surtout au pastel. Il *étouffera la voix de son génie*, et détournera son pinceau de la route de la gloire pour suivre celle qui mène aux aisances de son état. Il souffrira à la vérité quelques temps de se voir forcé de flatter un visage minaudier souvent difforme ou suranné, presque toujours sans physionomie ; à multiplier des êtres obscurs sans caractères [...] indifférents au Public… » (La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, éd. René Démoris et Florence Ferran, in *La Peinture en procès, L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 96). Diderot fera chorus dans son

René Démoris, Rousseau avait bien lu[1]) ou Saint-Aubin. La responsabilité de la jeunesse est topique ; celle du beau sexe aussi, mais elle est plus fréquemment mise en cause par Rousseau, qui déclare les femmes sans génie[2]. Grandes prêtresses de l'art de plaire, arbitres du bon goût, elles ne sont pas susceptibles de « cette brûlante éloquence, ces transports sublimes qui portent leurs ravissements jusqu'au fond des cœurs »[3], et interdisent implicitement à l'écrivain galant d'y prétendre : « Nos talents, nos écrits se sentent de nos frivoles occupations ; *agréables*, si l'on veut, mais *petits et froids* comme nos sentiments, ils ont pour tout mérite ce tour facile qu'on n'a pas grand peine à donner à des riens »[4]. Ainsi sont-ils voués à sombrer dans l'oubli.

Le refus du plaire est donc lié chez Rousseau au choix esthétique du sublime, ou plus exactement de ces deux extrêmes que sont, d'une part, le style élevé de l'éloquence primitive – celle que déployaient majestueusement les orateurs des sociétés méridionales –, d'autre part, le *genus humile* convenable à la simplicité bucolique et à la conversation des cœurs simples. Dans le premier cas, c'est l'énergie du fondateur de religion ou d'État, directement opposable à la mesure de l'honnête homme, qui confère à son discours sa force de persuasion ; cette authentique grandiloquence, ce *pathétique* se coulent dans la langue à la fois poétique et efficace, musicale et rythmée décrite par Rousseau dans l'*Essai sur l'origine des langues* : ainsi le discours de Mahomet, figuré, porté par l'*actio* de l'orateur, portant l'« accent de l'enthousiasme », susciterait encore le fanatisme aujourd'hui[5]. À l'inverse, c'est un style dépouillé et sans ornement

---

Discours sur la poésie dramatique (1758), reprenant la même idée avec presque les même mots : « Quelle sera donc la ressource du poète chez un peuple dont les mœurs sont faibles, petites et maniérées ; où l'imitation rigoureuse des conversations ne formeraient qu'un tissu d'expressions fausses insensées et basses ; où il n'y a plus ni franchise, ni bonhomie ; où un père appelle son fils monsieur, et où une mère appelle sa fille mademoiselle ; où les cérémonies civiques n'ont rien d'auguste ; la conduite domestique rien de touchant et d'honnête ; les actes solennels rien de vrai ? Il tâchera de les embellir ; il choisira les circonstances qui prêtent le plus à son art ; il négligera les autres, et il osera en supposer quelques-unes. » (*De la poésie dramatique*, *Œuvres* IV, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 1347).

[1] Voir René Démoris, « Rousseau et le discours sur la peinture », *A.J.J.R.*, 45, 2003, p. 237-270.

[2] *Lettre à d'Alembert*, p. 94.

[3] *Ibidem*.

[4] *Id.*, p. 95.

[5] « Tel, pour savoir lire un peu d'arabe, sourit en feuilletant l'Alcoran, qui, s'il eût entendu Mahomet l'annoncer en personne dans cette langue éloquente et cadencée, avec cette voix

qui convient aux échanges des gens simples et des provinciaux que Rousseau met en honneur. C'est au nom du naturel et de la transparence des cœurs que la jeune Suissesse héroïne de *La Nouvelle Héloïse* reproche à son ami en séjour à Paris, un style sophistiqué, teinté de marinisme et renflé de métaphores, dont elle réprouve le faux-brillant :

> En quelle langue ou plutôt en quel jargon est la relation de ta dernière lettre ? [...] À ton avis les *traslati* du Cavalier Marin, dont tu t'es si souvent moqué, approchèrent-ils jamais de *ces métaphores* ? [...] Il y a de la *recherche* et du jeu dans plusieurs de tes lettres. Je ne parle point de ce tour vif et des ces expressions animées qu'inspire la force du sentiment ; je parle de cette *gentillesse de style* qui n'étant *point naturelle* ne vient d'elle-même à personne et marque la *prétention* de celui qui s'en sert. [...] Si l'on anime les conversations indifférentes de quelques saillies qui passent comme des traits, ce n'est point entre deux amants que ce langage est de saison, et le *jargon fleuri* de la galanterie est *beaucoup plus éloigné du sentiment que le ton le plus simple qu'on puisse prendre.* [...] Je veux que la gaieté soit *simple*, *sans ornement*, *sans art, nue comme lui* ; en un mot qu'elle brille de ses propres grâces et non de la parure du bel esprit.[1]

Julie distingue explicitement l'ornementation concertée du style « fleuri » de la coloration naturelle de l'éloquence passionnée. Mais c'est un langage humble qu'elle demande, un style dépouillé pour lequel elle revendique néanmoins une forme de *brillance* dont Jacques Berchtold a bien montré en quoi il constituait l'équivalent positif du clinquant parisien[2]. La jeune villageoise de l'opéra du *Devin* d'opposait déjà l'éclat des fleurs de ses prairies à celui de la ville, de sa police et de sa rhétorique[3]. Ainsi le style *médiocre* est doublement déprisé par Rousseau : au regard de l'éloquence passionnée, pour sa « froideur » et son faible potentiel de persuasion ; au regard du style simple pour sa sophistication, c'est-à-dire très explicitement, pour la « prétention » qui y paraît.

---

sonore et persuasive qui séduisait l'oreille avant le cœur, et sans cesse animant ses sentences de l'accent de l'enthousiasme, se fût prosterné contre terre en criant, grand Prophète, Envoyé de Dieu, menez-nous à la gloire, au martyre ; nous voulons vaincre ou mourir pour vous. » (*Essai sur l'origine des langues*, XI, *OC* V, p. 409-410).

[1] *Nouvelle Héloïse*, II, 15, p. 237-238.

[2] L'idée d'un éclat propre au style simple n'est d'ailleurs pas inédite à l'époque où Rousseau écrit ; « c'est le bon sens qui brille » selon le père Bouhours déjà. Voir Jacques Berchtold, « Julie, ou le *Contre Armide* de Rousseau. Le procès du faux-brillant dans *La Nouvelle Héloïse* », in *La littérature et le Brillant. Mélanges offerts à Pierre Malandain*, éd. Anne Chamayou, Presses universitaires d'Artois. 2002, p. 106-107 et 120.

[3] Voir J. Berchtold, art. cité, p. 114.

Mais le style n'est pas le seul touché par le désir de plaire, et l'œuvre qui en résulte n'est pas toujours médiocre. À témoin celles de Molière, de Racine que Rousseau, en dépit de sa réprobation morale, admire entre toutes. La déformation complaisante est à la fois plus subtile et plus profonde dans le cas de ces dramaturges, que dans les productions guindées des orateurs sans talent.

3. LE PLAIRE A L'ŒUVRE : L'ŒUVRE MODELISEE PAR LE PUBLIC

La lettre de Rousseau *Sur les spectacles*, composée au début de l'année 1758 en réponse à d'Alembert qui déplorait, dans l'article « Genève » de l'*Encyclopédie*, l'absence de théâtre à Genève, occupe un rôle central dans la critique du *plaire*. Rousseau y montre en effet que la volonté de plaire n'est pas un accident de la psychologie des auteurs, mais une fonction essentielle au système dramatique, lequel offre, de ce fait, un observatoire privilégié des effets du plaire sur la forme – la conformation – d'une pièce, mais également de son incidence sur le public.

Rousseau part du constat, bien établi au siècle précédent, que le théâtre a pour « objet principal » et pour « première loi » de plaire[1]. D'abord, parce qu'un spectacle est un divertissement, duquel on n'exige pas qu'il soit utile[2]. Ensuite parce que le principe de représentation soumet directement la pièce à la sanction du public : une pièce n'existe que pour autant qu'elle se soutient aux yeux des spectateurs : *tomber*, c'est disparaître. Le drame, plus que tout autre genre littéraire, ne révèle ses qualités propres que dans l'instant de la représentation. Ainsi la valeur d'une pièce de théâtre se mesure véritablement à l'effet qu'elle produit :

> Les spectacles sont faits pour le peuple, et ce n'est que par leurs effets sur lui qu'on peut déterminer leurs qualités absolues.[3]

L'absolu du théâtre est dans le relatif de l'à-propos : il est *aptum*, cela Rousseau ne le nie pas (« jamais une *bonne* pièce ne choque les mœurs de son temps. [...] Tout auteur qui veut nous peindre des mœurs étrangères aux nôtres

---

[1] *Id.*, p. 20 et 17.
[2] « Quant à l'espèce des spectacles, écrit Rousseau, c'est nécessairement le plaisir qu'ils donnent, et non leur utilité qui la détermine. Si l'utilité peut s'y trouver, à la bonne heure, mais l'objet principal est de plaire, et pourvu que le peuple s'amuse, c'est objet est assez rempli. » (*Lettre à d'Alembert*, p. 17).
[3] *Lettre à d'Alembert*, p. 16.

a pourtant grand soin d'*approprier* sa pièce aux nôtres »[1]). Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert*, présente une pensée assez strictement conforme aux poétiques officielles des dramaturges du XVIIe siècle, et en particulier de Molière. Il ne s'agit pas pour lui de contredire l'idée selon laquelle le théâtre n'a de valeur que par l'effet qu'il produit sur le spectateur. Il ne s'agit pas de prôner la représentation d'un beau idéal inadapté à l'actualité du public : la force de la pensée de l'écrivain tient précisément à sa capacité à rendre justice à l'achèvement de modèles esthétiques et sociaux (comme celui de la conversation) qui interdisent la tentation réactionnaire : il n'est pas de retour possible.

L'intérêt naît de la possibilité offerte au spectateur de s'identifier au personnage représenté (« s'intéresser pour quelqu'un » consistant, selon la définition de Rousseau, à « se mettre à sa place »[2]). Cette identification du spectateur n'est possible (*a priori*) que par la représentation de passions identiques aux siennes ou qu'il puisse juger désirables :

> [...] le cœur ne s'intéresse point [aux passions] qui lui sont étrangères, ni à celles qu'on n'aime pas à voir en autrui, quoiqu'on y soit sujet soi-même.[3]

Encore faut-il nuancer cette hypothèse. Le public, en effet, ne s'identifie pas aux personnages héroïques, ou éminemment vertueux[4]. Il ne s'attacherait pas non plus aux malfaisants, s'il n'y était amené *malgré lui*, par le mécanisme de l'intrigue[5]. Il en vient ainsi à porter un intérêt mêlé de sympathie à des

---

[1] *Id.*, p. 18 ; je souligne.
[2] *Id.*, p. 43.
[3] *Id.*, p. 107.
[4] « L'homme ferme, prudent, toujours semblable à lui-même, n'est pas si facile à imiter ; et quand il le serait, l'imitation, moins variée, n'en serait pas si agréable au vulgaire ; [...] *jamais le cœur humain ne s'identifie avec des objets qu'il sent lui être absolument étrangers.* Aussi l'habile poète, le poète qui sait l'art de réussir, cherchant à plaire au peuple et aux hommes vulgaires, se garde bien de leur offrir la voix de la sagesse, mais il charme les spectateurs par des caractères toujours en contradiction, qui veulent ne veulent pas, qui font retentir le théâtre de cris et de gémissements qui nous forcent à les plaindre, lors même qu'ils font leur devoir, et à penser que c'est une triste chose que la vertu, puisqu'elle rend ses amis si misérables » (*De l'Imitation théâtrale*, p. 1207).
[5] C'est ainsi que chez Molière, « acteurs et [...] spectateurs, [...] s'intéressant *malgré eux* [aux personnages de filous], sortent de la pièce avec cet édifiant souvenir, d'avoir été dans le fond de leur cœur complices des crimes qu'ils ont vu commettre » (*Lettre à d'Alembert*, p. 42).

personnages qui lui répugnent premièrement. Dans ce cas, l'intérêt découle d'abord d'un sentiment d'horreur, lequel laisse place, dans un second temps, à une identification induite par la représentation :

> Suivez la plupart des pièces du théâtre français, vous trouverez presque dans toutes des monstres abominables et des actions atroces, utiles si l'on veut à donner de l'intérêt aux pièces [...]. Il n'est pas même vrai que le meurtre et le parricide y soient toujours odieux. À la faveur de je ne sais quelles commodes suppositions, on les rend permis, ou pardonnables.[1]

La pensée de Rousseau sur l'identification a évolué dans le sens d'un plus grand pessimisme moral. Il propose deux analyses diamétralement opposées de l'intérêt que suscitent les personnages faibles et médiocres.

Dans un fragment, certainement antérieur, à la *Lettre à d'Alembert*, publié par Streckeisen-Moultou, Rousseau juge sans intérêt pour le spectateur ce personnage sans grandeur qu'est Thyeste, fort de l'idée que l'héroïsme seul porte à l'identification :

> L'âme s'identifie difficilement à des hommes méprisables [...] mais on aime à se mettre à la place d'un héros malheureux qui triomphe par son courage d'un barbare persécuteur et déploie à nos regards une vertu qu'on s'approprie d'autant plus volontiers que la pratique n'en coûte rien. Si la tragédie d'Atrée donne moins de pitié que d'horreur, c'est que Thyeste est un homme faible, qu'on sait même avoir été coupable et auquel les spectateurs peu touchés ne prennent qu'un intérêt médiocre. Mais on n'envisage point sans de vives alarmes les dangers du vertueux … par [ce] que l'orgueil nous porte à nous identifier volontiers avec cette grande âme à laquelle nous nous efforçons d'élever la nôtre.[2]

À l'inverse, dans la *Lettre à d'Alembert*, Thyeste est jugé d'autant plus « intéressant » qu'il est moins héroïque et ainsi plus propre à susciter l'identification :

> C'est un homme faible et *pourtant intéressant*, par cela seul qu'il est homme et malheureux. Il me semble aussi que par cela seul, le sentiment qu'il excite est extrêmement tendre et touchant ; car cet homme tient de bien près à chacun de nous ; au lieu que *l'héroïsme nous accable encore plus qu'il ne nous touche*.[3]

---

[1] *Lettre à d'Alembert*, p. 30.
[2] *Œuvres et correspondance inédites de J.-J. Rousseau*, éd. Streckeisen-Moultou, Paris, 1861, p. 361-362 ; Fragment 46, *OC* II, p. 1332.
[3] *Lettre à d'Alembert*, p. 29.

Ces deux analyses répondent à deux conceptions divergentes de l'identification. La première la fonde sur une admiration susceptible d'arracher le spectateur à la contemplation narcissique du moi ; la seconde – celle de la *Lettre à d'Alembert* – plus pessimiste, l'en pense incapable. L'intérêt du théâtre et de la fiction dépend de la psychologie du public, laquelle est indexée à ses mœurs.

Ainsi les « moyens communs d'intéresser et de plaire » sont prédéfinis pour tout dramaturge français[1]. Le public dicte implicitement à l'auteur les coordonnées de l'œuvre, suivant les lignes de ses propres « maximes ».

Les maximes du public, armature du système de la représentation

Considérant qu'il y a, comme l'écrit Claude Labrosse, « pour une culture donnée, à une époque donnée, un lot de propositions communes, une archive de références [...] qui permet la communication verbale et écrite, et permet la lisibilité des textes dans la mesure où ils sont perçus en référence à une axiologie des comportements »[2], Rousseau donne à ces propositions le nom de « maximes ». Elles sont les règles implicites que se donne un public en matière de mœurs et de goût (deux termes que l'écrivain utilise indifféremment parce qu'il les juge intimement corrélées l'un à l'autre : « un certain état de goût répond toujours à un certain état de mœurs »[3]). La capacité de l'auteur à conformer sa pièce aux maximes de son public déterminera le succès *c'est-à-dire* la valeur de la pièce : « qu'un auteur choque ces maximes, il pourra faire une fort belle pièce où l'on n'ira point »[4]. Le « point d'honneur » est un exemple de ce mixte d'esthétique et de morale qui détermine le jugement de goût : ainsi, on ne saurait, selon Rousseau, intéresser le public à un personnage qui, victime d'un affront comme Rodrigue, se déshonorerait en refusant de jeter le gant ; la

[1] « Quels sont ces moyens parmi nous ? Des actions célèbres, de grands noms, de grands crimes, et de grandes vertus dans la tragédie ; le comique et le plaisant dans la comédie ; et toujours l'amour dans toutes les deux » (*id.*, p. 25).
[2] Claude Labrosse, *Lire au XVIIIe siècle : la Nouvelle Héloïse et ses lecteurs*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, p. 45.
[3] Note de Rousseau, *id.*, p. 18.
[4] *Id.*, p. 20.

pièce tomberait pour avoir déshonoré son héros. C'est donc l'application raisonnée des principes de société qui explique l'efficacité dramatique des pièces de Molière : en le soutenant, Rousseau ne fait que valider la poétique officielle du dramaturge, définie en termes de convenance et de bienséances. À cela près que Molière entérinait les valeurs définies par la société choisie des « *honnêtes* gens » quand Rousseau, en moraliste, les condamne. Le dramaturge tel qu'il l'envisage a donc drainé et systématisé l'ensemble des maximes véhiculées par le public, pour forger un « modèle » :

> Ayant à plaire au public, il a consulté le goût le plus général de ceux qui le composent : sur ce goût, il s'est formé un modèle, et sur ce modèle, un tableau des défauts contraires, dans lequel il a pris ses caractères comiques, et dont il a distribué les divers traits dans ses pièces. Il n'a donc point prétendu former un honnête homme, mais un homme du monde ; par conséquent, il n'a point voulu corriger les vices, mais les ridicules.[1]

Le modèle est une construction mentale qui sert de prototype, ici négatif, à l'œuvre. Celui que se donne Molière relève de l'idéalité fictive : il est composé de notions relevant d'un imaginaire social et s'incarne sous les traits de l'*honnête homme*, ou plus exactement sous son masque, car c'est en réalité l'*homme du monde* qui est représenté. Les « défauts contraires » à ce modèle étant, comme on l'a vu, des disconvenances sociales transformées en autant de *ridicules*, il est la consécration du relatif social au détriment de l'absolu éthique. Par ailleurs, ce modèle d'opinion, garant de la plus grande efficacité dramatique et d'une actualité qui constitue sa perfection, s'écarte du *réel* de la nature[2]. Pour le montrer, Rousseau s'intéresse à l'*ethos* du misanthrope que devrait incarner Alceste pour montrer que ce personnage pèche contre la « vérité du caractère » (car « le caractère du Misanthrope n'est pas à la disposition du Poète » mais est

[1] *Id*., p. 33.

[2] Le « modèle » dont parle Rousseau n'est point exactement, comme dans la théorie de l'imitation, l'objet reproduit, mais une idéalité efficace. Or, parce qu'il informe le réel, le modèle, quand il reste théorique doit, pour être valide, s'informer de la réalité à laquelle on l'applique. Ainsi Rousseau suggérait, dans son *Dictionnaire de Musique*, de corriger la règle de l'octave, en arguant qu'« une règle qui sert non seulement dans la pratique, mais de *modèle pour la pratique*, ne doit pas se tirer de ces *combinaisons théoriques* rejetées par l'oreille » (*Dictionnaire de Musique,* « Règle de l'octave », *OC* V, p. 1015 ; je souligne).

déterminé par la « nature de sa passion dominante »)[1]. Les emportements, le dépit d'Aleste à voir ses intérêts desservis sont des traits qui ne lui appartiennent pas de droit. Il *fallait* que seuls les vices publics l'émeuvent, que les atteintes personnelles le laissent froid… Et Rousseau de dresser sur quelques pages le portrait du véritable misanthrope, d'élaborer un nouveau modèle, conforme, quant à lui, à la nature de la passion misanthrope. Mais qu'adviendrait-il de ce modèle s'il venait à être porté sur scène ? Échec assuré : il serait impossible que cette pièce réussît[2]. Car le personnage ainsi débarrassé de ses contradictions ne prêterait plus à rire. C'est bien à dessein que le modèle dramatique est gauchi, faussé : il est même nécessaire qu'il le soit. L'inféodation du théâtre au plaisir du public pose donc un problème à la fois esthétique et éthique. Elle rend vaine toute prétention d'y allier l'utile à l'agréable et de corriger les mœurs en les moquant. Contraint de « *suivre* le sentiment du public »[3], le dramaturge ne saurait lui dicter le sien : « Je voudrais qu'on me montrât clairement et sans verbiage par quel moyen [le théâtre] pourrait produire en nous des sentiments que nous n'aurions pas, et nous faire juger des êtres moraux autrement que nous n'en jugeons en nous-mêmes ? »[4]. Molière ne corrige pas la société mais l'exception asociale. Il conjure par le ridicule ce qui pourrait menacer la société dans sa bonne conscience. Ainsi, non seulement sa réprimande est mal distribuée, mais le public, d'abord suivi, se trouve rétroactivement conforté dans son erreur. Car Rousseau prend au sérieux la vocation mimétique du théâtre, où réside son efficacité. Sa critique rejoint celle de Platon, bannissant l'art, et en particulier l'art dramatique, de la cité, en tant qu'il comporte la *mimesis* dans son mode de production. Ce faisant, Platon lui reconnaissait une fonction d'exemplarité induisant la reproduction de mauvais comportements éthiques et politiques. Elle rejoint également celle de moralistes comme Pierre Nicole, qui considéraient déjà que le miroir de la comédie, en

[1] *Id*., p. 36.
[2] *Id*., p. 39.
[3] *Ibidem* ; je souligne.
[4] *Id*., p. 21.

reflétant le spectateur, l'introduisait dans un cercle narcissique vicieux[1]. Tirant son modèle du public, le théâtre est impuissant à changer les mœurs. Cependant il produit des comportements mimétiques. Sa force d'exemplarité ne peut s'exercer qu'*a posteriori,* et dans le sens préconçu par le public. Celui-ci se trouve donc pris dans un cercle où il voit sa pensée perpétuellement reproduite et confirmée. Dans ce dispositif en circuit fermé, on comprend qu'il ne puisse y avoir de place pour cette prétendue *catharsis* où résiderait le bienfait du spectacle. Tout au contraire « le théâtre purge les passions qu'on n'a pas, et fomente celles qu'on a »[2]. Pour Rousseau, le vent de l'esprit ne souffle pas sur les eaux stagnantes de la scène.

La démonstration excède donc le cas de Molière ou de tel dramaturge *complaisant*. Elle n'épargne par les dramaturges moralisants, dont les pièces « plus épurées », contrevenant à l'essence du théâtre, n'intéressent pas[3]. Contre les réformateurs du théâtre (l'abbé de Saint-Pierre, Luigi Riccoboni ou le Père Porée), qui le tiennent pour utile en son principe, et susceptible de servir l'État[4], l'écrivain s'attache à mettre en évidence le « concours de causes générales et particulières, qui doivent empêcher qu'on puisse donner aux spectacles la perfection dont *on les croit* susceptibles, et qu'ils ne produisent les effets avantageux *qu'on semble en attendre* »[5]. Perfection éthique et esthétique se contredisent dans le théâtre français. À ce titre, l'œuvre paraît prisonnière du

---

[1] « Le but même de la Comédie engage les Poètes à ne représenter que des passions vicieuses ; car la fin qu'ils se proposent est de plaire aux spectateurs, et ils ne leur sauraient plaire qu'en mettant dans la bouche de leurs acteurs des paroles ou des sentiments conformes à ceux des personnes qu'ils font parler, ou à qui ils parlent. Or on ne représente guère que des méchants, et on ne parle que devant des personnes du monde qui ont le cœur et l'esprit corrompus par des passions déréglées et de mauvaises maximes » (Pierre Nicole, *Essais de morale*, Desprez, Paris, 1733, vol. III, p. 234-235).

[2] *Id*., p. 20.

[3] « Nos auteurs modernes [...] font des pièces plus épurées : mais aussi qu'arrive-t-il ? Qu'elles n'ont plus de vrai comique, et ne produisent aucun effet. Elles instruisent beaucoup, si l'on veut ; mais elles ennuient encore davantage » (*id*., p. 43).

[4] Voir en particulier le « Projet pour rendre les spectacles plus utiles à l'État » de l'abbé de Saint-Pierre, dans *Œuvres Diverses*, Paris, 1930, t. I, ou encore la position du P. Porée : « Je demande si le théâtre peut être une école capable de former les mœurs ; et je réponds simplement : par sa nature, il peut l'être, par notre faute, il ne l'est pas. » (*Discours sur les Spectacles*, traduit du latin par le P. Brumoy, Paris, 1733, éd. moderne Edith Flammarion, p. 6).

[5] *Lettre à d'Alembert*, p. 20.

public, et lui d'elle : car en se contemplant dans cette fontaine de Narcisse, il est bien près de s'y abîmer.

Or, cette réflexion, exemplaire dans le cas du théâtre, est également applicable, quoique dans une moindre mesure, aux autres genres littéraires : ainsi du roman ; ainsi, de la conversation, comme l'a montré Jean-Paul Sermain, aussi achevée à Paris sur le plan esthétique et même intellectuel, qu'insoucieuse de ces deux absolus que sont pour Rousseau vérité et vertu[1]. Mais on ne saurait plus s'en passer : un retour à un mode antérieur de discours, plus argumentatif, moins délié, tel qu'il se pratique à Genève, est jugé fastidieux et même insupportable à Claire dans *La Nouvelle Héloïse*[2]. C'est un « double débat » qu'ouvre ainsi la défaillance du modèle « classique » : d'une part, « quelles sont les propriétés internes de la conversation » (ou plus largement, pour ce qui nous occupe, du discours de plaisir), propriétés qui méritent d'être « dégagées, purifiées » ? Et d'autre part, « où doit s'effectuer cette réforme, à partir de la conversation, ou en dehors d'elle ? »[3].

Dans le cas du théâtre, on l'a vu, il n'est pas de purification possible, du moins pas hors de l'œuvre unique, inédite et irréductible en principes d'un « homme de génie », dont Rousseau espère (ou prophétise ?) la venue dans la *Lettre à d'Alembert*[4]. Une porte s'entrouvre, mais le mystère reste entier sur les moyens que mettre en œuvre ce messianique auteur, supérieur à Molière et Racine eux-mêmes. Même embarras pour le roman (et toute forme de

---

[1] « On est d'abord enchanté du savoir et de la raison qu'on trouve dans les entretiens, non seulement des Savants et des gens de Lettres, mais des hommes de tous les états et même des femmes : le ton de la conversation y est coulant et naturel ; il n'est ni pesant ni frivole ; il est savant sans pédanterie, gai sans tumulte, poli sans affectation, galant sans fadeur, badin sans équivoques [...] ; chacun s'instruit, chacun s'amuse, tous s'en vont contents, et le sage même peut rapporter de ces entretiens des sujets dignes d'être médités en silence [...] On y apprend à plaider avec art la cause du mensonge, à ébranler à force de philosophie tous les principes de la vertu, à colorer de sophismes subtils ses passions et ses préjugés, et à donner à l'erreur un certain tour à la mode selon le maximes du jour » (*Nouvelle Héloïse*, II, 14, p. 232-233, cité par J.-P. Sermain, « La conversation au XVIIIe siècle », ouvr. cité, p. 107).

[2] *Nouvelle Héloïse*, VI, V, p. 659.

[3] Jean-Paul Sermain, « La conversation au XVIIIe siècle », ouvr. cité, p. 120-121.

[4] « [...] ce n'est pas qu'un homme de génie ne puisse inventer un genre de pièces préférable à ceux qui sont établis. Mais ce nouveau genre ayant besoin pour se soutenir des talents de l'auteur, périra nécessairement avec lui ; et ses successeurs seront toujours forcés de revenir aux moyens communs d'intéresser et de plaire » (*Lettre à d'Alembert*, p. 25).

littérature), auxquels Rousseau applique, dans la préface dialoguée de *La Nouvelle Héloïse,* un mode d'analyse similaire à celui de *Lettre à d'Alembert* :

> En matière de morale, il n'y a point, selon moi, de lecture utile aux gens du monde. [...] Les livres choisis qu'on relit ne font point d'effet [...] : s'ils soutiennent les maximes du monde, ils sont superflus ; et s'ils les combattent, ils sont inutiles. Ils trouvent ceux qui les lisent liés aux vices de la société, par des chaînes qu'ils ne peuvent rompre.[1]

La situation est donc théoriquement aporétique, dans la mesure où il ne paraît possible ni de plaire et d'être utile, ni d'être utile sans plaire. Il faudrait rien moins que l'intervention d'un homme de génie pour détacher ou peut-être trancher le nœud gordien. Sera-ce Rousseau ? C'est ce qu'il faudra voir.

En outre, dans la mesure où le défaut moral de l'œuvre littéraire lui est constitutif, c'est le plaisir artistique qui est mis en cause, en même temps que la pratique de l'*aptum*, dans la *Lettre à d'Alembert*.

[1] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 18-19.

4. L'INTERDIT DU PLAISIR LITTERAIRE

Rousseau était lecteur et spectateur sensible. Il ne dissimula pas, dans sa correspondance et ses écrits autobiographiques son enthousiasme pour les romans, sa passion précoce pour la comédie (lorsqu'il courrait, à Paris puis à Lyon, applaudir les pièces de Molière, Racine ou Voltaire) et son goût durable pour les œuvres des poètes, qu'il s'agisse de Pétrarque, du Tasse ou de Métastase. Dans une lettre à Voltaire (qui avait ironisé sur les principes rigoristes du *Discours sur l'origine de l'inégalité*), Rousseau soulignait, dès 1755, la valeur proprement existentielle que revêtait pour lui le plaisir littéraire :

> [...] si les Lettres étaient maintenant anéanties, je serais privé de *l'unique plaisir qui me reste* : c'est dans leur sein que je me console de tous les maux : c'est parmi leurs illustres enfants que je goûte les douceurs de l'amitié, que j'apprends à jouir de la vie et à mépriser la mort.[1]

Rousseau trouve dans la lecture un plaisir supplétif à ceux dont il se sent privé, en même temps qu'un apprentissage à la jouissance de ceux auxquels il aspire. Ainsi dans la *Lettre à d'Alembert*, véritable méditation sur le *plaisir*, il porte ouvertement le deuil de ce qu'il éreinte, et le mot résonne plusieurs fois en ouverture, comme l'écho de ce que l'on délaisse :

> J'ai lu, Monsieur, avec plaisir votre article, Genève, dans le 7e volume de l'*Encyclopédie*. En le relisant avec plus de plaisir encore, il m'a fourni quelques réflexions…[2]

La rédaction même de la lettre, répondait à une nécessité privée indépendante des besoins de la cause publique, comme le précise Rousseau à Deleyre :

> Cet écrit, je l'aime plus que tous les autres parce qu'il m'a sauvé la vie, et qu'il me servit de distraction dans des moments de douleurs où sans lui je serais mort de désespoir.[3]

---

[1] Rousseau à Voltaire, lettre du 7 septembre 1755, *CC* III, 319, p. 165.
[2] *Lettre à d'Alembert*, p. 9.
[3] Lettre de Rousseau à Alexandre Deleyre, *CC* V, 699, p. 160.

En fustigeant les lettres, l'écrivain incriminait donc à sa principale source de jouissance et de consolation. Une note de la *Lettre à d'Alembert* souligne le hiatus qui opposait ses sentiments particuliers et ses principes :

> Il me paraît plaisant d'imaginer quelquefois les jugements que plusieurs porteront de mes goûts sur mes écrits. Sur celui-ci, on ne manquera pas de dire : cet homme [...] ne peut souffrir la comédie ; j'aime la comédie à la passion. [...] Même jugement sur les poètes dont je *suis forcé* de censurer les pièces : ceux qui sont morts ne seront pas de mon goût, et je serai piqué des vivants. La vérité est que Racine me charme, et que je n'ai jamais manqué volontairement une représentation de Molière. [...] Si mes écrits m'inspirent quelque fierté, c'est par la pureté d'intention qui les dicte. [...] Jamais vue particulière ne souilla *le désir d'être utile* aux autres qui m'a mis la plume à la main.[1]

C'est malgré lui, *invito auctore*, comme il s'en fait gloire, que Rousseau intente le procès de ce qu'il aime au profit d'une valeur supérieure à celle du plaisir : l'utile. Le sacrifice de l'homme naturel sur l'autel du public est une nécessité déontologique. Cette division n'est pas problématique en elle-même : les goûts personnels de l'auteur ne contrecarrent pas les réflexions du Citoyen, car leurs domaines d'attribution ne se recoupent pas (le plaisir de Rousseau lecteur n'est pas d'intérêt public[2]). L'écrivain ne faisait que suivre l'exemple de Platon, sensible au charme des beaux discours et chassant résolument le poète de sa cité. Il le signale par le choix des extraits de la *République* (livre X) qu'il recueille et traduit dans un traité *De l'Imitation théâtrale* composé en même temps que la *Lettre à d'Alembert* :

> [...] *comme un homme sage épris des charmes d'un maîtresse* [...] *rompt quoiqu'à regret, une si douce chaîne, et sacrifie l'amour au devoir et à la raison*, ainsi, livrés dès notre enfance aux attraits séducteurs de la poésie, et trop sensibles, peut-être, à ses beautés, nous nos munirons pourtant de force et de raison contre ses prestiges : si nous osons donner quelque chose au goût qui nous attire, nous craindrons au moins de nous livrer à nos

[1] *Lettre à d'Alembert*, p. 120.

[2] L'écrivain, dans la mesure où il produit un discours public, agit non comme simple particulier, mais comme partie d'un tout. Le Citoyen de Genève, lorsqu'il écrit, soumet sa sensibilité particulière aux intérêts du corps social. Il répond à une déontologie de l'écriture qui n'est pas décalquable sur celle de l'homme naturel, quand il s'exprime, ni même de l'homme naturel-social ; car les fonctions de l'homme diffèrent de celles de l'homme public : « il faut opter entre faire un homme ou un citoyen : car on ne peut faire à la fois l'un et l'autre » (*Émile*, I, p. 248). L'homme naturel est à lui-même sa propre fin. Il est l'« entier absolu », qui ne se rapporte qu'à des individus singuliers (lui-même ou son semblable). L'homme civil n'a de valeur qu'en rapport avec « l'entier ». Il participe au corps social qu'il favorise et sert avant, et éventuellement au détriment de lui-même.

> premières amours : nous nous dirons toujours qu'il n'y a rien de sérieux, ni d'utile dans tout cet appareil dramatique.[1]

Vérité et vertu sont les absolus que l'écrivain oppose jusqu'à la fin aux valeurs et sociales et aux plaisirs institués, dont la jouissance artistique[2]. Mais comme l'a justement montré Erna Schiefenbuch, la vérité elle-même est chez lui un principe éthique (lié à l'impératif de véridiction) plutôt qu'un critère de la connaissance. Dans une étude déjà ancienne, ce critique n'hésitait pas à voir en Rousseau « le fondateur de l'esthétique morale », soit le premier « premier qui [ait enlevé] à la connaissance sa prérogative sur le beau pour l'attribuer à la morale »[3]. Le plaisir littéraire, à la différence du plaisir musical, n'entre dans la réflexion poéticienne de l'écrivain que pour être soumis à la « coupelle »[4] d'une critique morale où s'épure, jusqu'à quasi-disparition.

---

[1] Rousseau, *De l'imitation théâtrale*, *OC* V, p. 1211.

[2] « Lumières, connaissances, lois, morale, raison, bienséance, douceur, aménité, politesse, éducation, etc. À tout cela je ne répondrai que par deux autres mots qui sonnent encore plus fort à mon oreille. Vertu, vérité ! m'écrierai-je sans cesse ; vérité, vertu ! » (*Lettre l'abbé Raynal*, *OC* III, p. 33).

[3] Erna Schiefenbuch, « L'influence de Jean-Jacques Rousseau sur les beaux-arts en France », *A.J.J.R.*, XIX, 1929-1930, p. 25-26 ; je souligne. Selon cette étude, la théorie esthétique de Rousseau (que ce critique définit ainsi : « rien ne saurait être beau, sans être moralement bon et utile »), pose le traditionnel conflit entre esthétique et morale en termes nouveaux : le beau était traditionnellement subordonné au vrai, soit aux principes de la connaissance et de la raison (selon les principes de la philosophie morale, en Angleterre comme en France). Rousseau se démarquant de cette tradition philosophique, aurait retiré à la connaissance sa prérogative sur le beau, pour l'attribuer à la morale. « Confronter les valeurs éthiques et esthétiques n'est pas une chose neuve ; de la renaissance de l'idéal grec de la *Kalokagathia* au tournant du XVIIIe siècle cette question est ardemment débattue. Elle acquiert surtout son importance avec la philosophie morale anglaise (Shaftesbury, Hutcheson, Hume) et avec Boileau en France. Mais dans l'école anglaise comme dans l'école française, l'esthétique est teintée de rationalisme. « Ils appuient l'esthétique sur la logique » [Moritz Geiger] « *All beauty is truth* », dit Shaftesbury, et Boileau : « rien n'est beau que le vrai », thèmes qui finalement convergent vers la pensée formulée par Baumgarten. « La beauté est la reconnaissance de la perfection sensible ». Dans ces systèmes le beau est l'apparition qui accompagne non pas le bien moral mais le vrai dans ma mesure de la connaissance. Ils n'ont de commun avec l'enseignement de Rousseau que le fait qu'aucune valeur particulière n'est attribuée aux qualités esthétiques, mais que celles-ci doivent s'orienter vers une autre sphère d'être, d'existence ou de valeur. *Rousseau est le premier qui enlève à la connaissance sa prérogative sur le beau pour l'attribuer à la morale. Il est le fondateur de l'esthétique morale* ; c'est là le rôle qui lui appartient dans l'histoire de l'esthétique » (*ibidem*).

[4] « Ne serait-il pas bien à propos, pour en bien juger, de mettre une fois la musique française à la coupelle de la Raison, et de voir si elle en soutiendra l'épreuve ? », demandait Rousseau dans sa *Lettre sur la Musique Française* (*OC* V, p. 291).

4.1. Un intérêt mal placé

> Et j'ai vu – pour tâcher de n'être pas trop long, je vais d'emblée au nerf – que le motif essentiel de votre sentence, c'est que « les auteurs abusent du pouvoir d'émouvoir les cœurs pour mal placer l'intérêt » et que, plus exactement encore, « cette faute [ne] doit pas être attribuée à l'ignorance et à la dépravation des artistes, [mais bien] à l'art ».
>
> Si je reformule un peu, cela dit tout net qu'il y a « faute » et que le coupable, c'est l'art lui-même, qui « place mal l'intérêt ». Jolie formule d'économie, d'économie libidinale ici ; en toute logique, elle dit que le cœur de l'affaire, c'est l'intérêt : s'il n'y en avait pas, il ne pourrait être mal placé. La question fondamentale devient donc : qu'est-ce que l'intérêt littéraire – et, au-delà de l'art verbal – l'intérêt de l'art en général ?[1]

Ces questions qu'Alain Viala, non sans ludisme, pose à Rousseau dans une *Lettre sur l'intérêt littéraire*, sont au cœur de notre propos : quelle est cette « faute » de l'art, qui touchant au plaisir qu'il procure, pose un interdit sur le plaisir ?

En mettant en cause la moralité du théâtre dans la *Lettre à d'Alembert*, l'écrivain s'inscrivait dans une ancienne querelle ravivée au XVIIe siècle[2]. Mais le débat est ancien : Platon[3], Cicéron, Sénèque, Ovide, avant les Pères de l'Église avaient dénoncé les effets pernicieux du théâtre et contesté sa prétention à être une école de bonnes mœurs. Margaret Moffat, dans son ouvrage déjà ancien sur *Rousseau et la querelle du théâtre au XVIIIe siècle* (Paris, Boccard, 1930), a dressé un panorama diachronique de la querelle. Plus récemment, Jean Goldzink dans *Les*

---

[1] Alain Viala, *Lettre à Rousseau sur l'intérêt littéraire*, Paris, PUF, p. 20-21.

[2] Rappelons simplement que cette querelle, qui s'alluma dans les premières décennies du XVIIe siècle pour durer jusqu'à la Révolution, oppose les détracteurs et les apologistes des spectacles. Les uns accusent le théâtre d'immoralité, les autres en soulignent au contraire l'utilité, mais en dernière instance, les deux partis s'accordent sur ce point qu'ils opposent la moralité, seule instance de légitimation, au *plaisir* toujours suspect. Alors même que, dans les années 1730, Richelieu invite l'Académie à réformer le théâtre, à le purifier de manière à en faire un plaisir honnête, digne du public cultivé, mais aussi utile et moral, le théâtre devient la cible particulière des théologiens d'obédience augustinienne (et particulièrement de Port-Royal), qui jugent cette réforme illusoire, car contraire à l'essence du théâtre et à l'usage qu'il fait des passions. Pierre Nicole, le Prince de Conti, Bernard Lamy et Bossuet (augustinien quoique ennemi de Port-Royal) dénoncent, après Augustin, l'idée de purgation des passions, qu'ils reconnaissent être au cœur du plaisir de la représentation. Ils récusent par là même la possibilité d'une conjonction entre le plaisir et l'utile au théâtre, conjonction prétextée pour légitimer le plaisir qu'on y va chercher.

[3] La théorie exposée dans la *Lettre à d'Alembert*, dans la mesure où elle s'articule fortement avec la vision citoyenne et l'enjeu républicain, s'inspire assez directement de Platon. Nous y reviendrons.

Lumières et l'idée du comique (1992)[1] et Laurent Thirouin (*L'aveuglement salutaire : réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, 1997[2]) ont éclairé la position de Rousseau dans ses rapports avec celle des moralistes du XVIIe siècle. De son côté, Sylviane Léoni dans sa thèse (*Le poison et le remède : discours sur la légitimité du théâtre en France et en Italie, 1694-1758*, 1998[3]) est revenue sur l'originalité de l'argumentation de Rousseau[4], non sans relever les incohérences de sa démarche. Plus récemment, Catherine Kintzler, dans un article en ligne[5], souligne la dette de Rousseau à l'égard de Nicole et Bossuet dans sa condamnation du théâtre pour mettre en valeur l'originalité de sa pensée. Sans prétendre ajouter à une bibliographie déjà riche, nous tenterons de déterminer les motifs de cet interdit moral du plaisir artistique.

Dans la *Lettre à d'Alembert*, Rousseau précise ce que sont, à ses yeux, les « moyens communs d'intéresser et de plaire ». Ceux-ci diffèrent selon le genre des spectacles :

> Des actions célèbres, de grands noms, de grands crimes, et de grandes vertus dans la tragédie ; le comique et le plaisant dans la comédie ; et toujours l'amour dans toutes les deux.[6]

Le plaisir de la tragédie dépend, selon Rousseau, moins de la terreur et de la pitié que de l'admiration[7]. Celle-ci découle du prix que le public accorde à

---

[1] Jean Goldzink, *Les Lumières et l'idée de comique*, Cahiers de Fontenay, ENS Fontenay-Saint Cloud, 1992.

[2] Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire : réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997.

[3] Sylviane Léoni, *Le poison et le remède : discours sur la légitimité du théâtre en France et en Italie, 1694-1758*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1998.

[4] Comme Margaret Moffat qui avait insisté sur la laïcisation du discours moral chez Rousseau, Sylviane Léoni considère qu'en postulant, comme il le fait, que l'homme est né bon, le philosophe genevois « renouvelle [...] profondément le discours anti-théâtral, puisque ce concept lui permet de condamner dans les spectacles, non l'œuvre d'un homme faible et mauvais marqué par le péché originel mais un produit de la civilisation qui corrompt l'homme bon par nature » (ouvr. cité, p. 355).

[5] Catherine Kintzler, « Deux grandes critiques du théâtre, Nicole et Bossuet ; Jean-Jacques Rousseau », article mis en ligne le 28 janvier 2007.

[6] *Lettre à d'Alembert*, p. 25-26.

[7] Ce ressort, plus cornélien qu'aristotélicien, est mis en valeur par Boileau : « Voulez-vous longtemps plaire et jamais ne lasser ? / Faites d'un héros propre à m'intéresser, / En valeur éclatant, en vertus magnifique. / Qu'en lui, jusqu'aux défauts, tout se montre héroïque » (Boileau, *Art Poétique*, Chant III, v. 245 à 249).

certains critères de mérite, qui, quand ils dépendent de l'opinion, le portent à exalter de fausses vertus[1]. Surtout, l'admiration contribue à mettre en émoi les passions :

> [...] l'intérêt du théâtre n'est fondé que sur les passions.[2]

Rousseau se rallie à la voix commune des théoriciens du théâtre de tous bords (disciples d'Aristote et d'Augustin confondus) pour mettre ces émotions violentes au cœur du plaisir de la tragédie et de la comédie[3]. La nature du plaisir qu'elles suscitent est évaluée différemment selon qu'on admet avec Aristote l'opération mystérieuse de la *catharsis* ou qu'on la récuse. De fait, une longue tradition anti-aristotélicienne signale le danger de la représentation des passions. Tertullien, déjà, dans son *Traité des Spectacles* :

> [...] *partout où il y a du plaisir, il y a de la passion, sans quoi le plaisir serait insipide* : partout où il y a de la passion, il y a de l'émulation, sans quoi la passion serait désagréable. Or l'émulation amène la fureur, l'emportement, la colère, le chagrin, et cent autres passions semblables qui sont incompatibles avec les devoirs de notre religion. [...] D'un autre côté, s'il n'y a point d'affection, il n'y a point de plaisir ; et alors on devient coupable d'une triste inutilité, se trouvant là où il n'y a rien à profiter. [4]

Les passions sont à la fois l'ingrédient principal du plaisir et le principe de sa corruption, car elles se corrompent à mesure qu'elles s'excitent[5]. Comme ce ressort est essentiel au théâtre, il en détermine à la fois, et de manière proportionnelle, la qualité esthétique (et même morale) et le pouvoir de

---

[1] « Le savoir, l'esprit, le courage ont seuls notre admiration ; et toi, douce et modeste vertu, tu restes toujours sans honneurs ! » (*Lettre à d'Alembert*, p. 27).

[2] *Lettre à d'Alembert*, p. 107.

[3] Pour les théoriciens classiques, le plaisir de la tragédie dépend de trois conditions essentielles que sont, selon Tony Gheeraert : la suspension de l'incrédulité du spectateur, la démission de sa raison, et l'excitation des émotions (« La *catharsis* impensable : la passion dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustiniens », *Études Épistémè*, 1, 2002, p. 104-140).

[4] *Traités de Tertullien sur l'Ornement des Femmes, les Spectacles, le Baptême et la Patience*, trad. M. Caubère, Paris, Rolin fils, 1733, p. 199.

[5] Saint Augustin reprendra l'argument dans ses *Confessions* : « Ces larmes procèdent [...] de la source de l'amour naturel que nous nous portons les uns les autres. Mais où vont les eaux de cette source, et où coulent-elles ? Elles vont fondre dans un torrent de poix bouillante d'où sortent les violentes ardeurs de ces noires et de ces sales voluptés : Et c'est en ces actions vicieuses que cet amour se convertit et se change par son propre mouvement. » (*Les Confessions*, trad. A. d'Andilly, 2e éd., Veuve Camusat et Pierre Le Petit, 1649, Livre III, chap. 2, p. 74).

nuisance. Tertullien donne ainsi une première formulation à un paradoxe que reprendra l'oratorien Senault au XVIIe siècle, et la plupart des adversaires de la comédie après lui :

> [...] plus [la Comédie] est charmante, plus elle est dangereuse ; [...] plus elle est honnête, plus je la tiens criminelle. Le plaisir fait entrer insensiblement toutes les choses du monde dans notre esprit, et il n'y a rien de si mauvais qui n'y soit fort bien reçu quand il est accompagné de ce *poison agréable*.[1]

L'idée est directement réinvestie dans la *Lettre à d'Alembert* :

> [...] le plaisir même du comique étant fondé sur un vice du cœur humain, c'est une suite de ce principe que plus la comédie est agréable et parfaite, plus son effet est funeste aux mœurs.[2]

Rousseau reprend également à ses prédécesseurs la métaphore du *poison sucré*, pour illustrer la nocivité insidieuse, inaperçue, des passions représentées :

> On attribue [à l'intérêt de la scène uniquement fondé sur l'amour] beaucoup d'autres [effets] [...] graves et [...] importants, dont je n'examine point ici la réalité, mais qui ont été souvent et fortement allégués par les écrivains ecclésiastiques. [...] Le mal qu'on reproche au théâtre n'est pas précisément d'inspirer des passions criminelles, mais de disposer l'âme à des sentiments trop tendres qu'on satisfait ensuite aux dépens de la vertu. [...] Quand il seroit vrai qu'on ne peint au théâtre que des passions légitimes, s'ensuit-il de là que les impressions en sont plus faibles, que les effets en sont moins dangereux ? Comme si les vives images d'une tendresse innocente étaient moins douces, moins séduisantes, moins capables d'échauffer un cœur sensible que celles d'un amour criminel, à qui l'horreur du vice sert au moins de *contre-poison* ?[3]

Le danger des passions ne réside pas dans leur immoralité mais dans leur pouvoir d'exacerbation du désir. Leur représentation n'offre pas d'exutoire au spectateur selon Rousseau qui, dans la lignée augustinienne de critique du plaisir théâtral[1], réfute l'idée de *catharsis*. Il se démarque des défenseurs du

---

[1] *Le Monarque ou les devoirs du souverain*, Paris, Pierre le Petit, 1662 [1ère édition 1661] (voir Laurent Thirouin (*L'aveuglement salutaire : réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997, p. 42). C'est à Laurent Thirouin que nous reprenons l'expression de « paradoxe de Senault », oratorien auquel il attribue à tort la paternité du paradoxe. « Tout ce qu'il y a là de fort, d'honnête, d'éclatant, d'harmonieux, de fin, écrivait déjà Tertullien, considère-le comme les gouttes de miel qui coulent d'un gâteau empoisonné. » (*Les Spectacles*, XXVII, 5).

[2] *Lettre à d'Alembert*, p. 31.

[3] *Id.*, p. 48.

[1] Il s'agit essentiellement au XVIIe siècle des auteurs de Port-Royal : Pascal dans certains fragments de ses *Pensées*, de Pierre Nicole dans son *Traité de la comédie* (1666), du Prince de Conti et son *Traité de la comédie et des spectacles*, de l'oratorien Bernard Lamy, dans ses *Nouvelles*

théâtre (René Rapin ou La Mesnardière) qui, partant des mêmes prémisses[1], soulignent l'intérêt de cette psychothérapie morale permise par la représentation. C'est avec raison, pensons-nous, que Laurent Thirouin reproche à Jean Goldzink d'exagérer la distance qui sépare la position de Rousseau de celle des moralistes chrétiens du XVIIe siècle[2]. On aura l'occasion de souligner la proximité des arguments de l'écrivain Genevois et de ceux de Nicole, voire de Bossuet, dont il reprend non seulement la sanction morale (que certes il politise et laïcise) du plaisir littéraire et théâtral, mais également certains présupposés philosophiques. Rousseau s'inspire tout particulièrement du *Traité de la Comédie* (1666) de Pierre Nicole.

Ce penseur janséniste fonde sa critique sur une analyse dramaturgique plutôt que sur l'autorité des Pères. Sa critique déborde d'ailleurs le cas spécifique du théâtre pour s'étendre au roman et même à la poésie[3]. Nicole

---

réflexions sur l'art poétique (1678). Selon Pierre Nicole, la théorie de la *catharsis* sert une artificielle moralisation du théâtre : « Comme il n'y a guère de divertissement qui soit plus agréable aux gens de ce monde que celui [de la comédie], il leur était fort important de s'en assurer une jouissance douce et tranquille, afin que rien ne manquât à leur satisfaction. Le moyen qu'emploient pour cela ceux qui sont les plus subtils, est de former une certaine idée métaphysique de comédie, et de purifier (var. purger) cette idée de toute sorte de péché. » (Pierre Nicole, *Traité de la comédie*, éd. de 1675, in *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, éd. critique de Laurent Thirouin, Paris, Champion, 1998, p. 80). Bossuet d'autre part, quoique hostile à Port-Royal, adhère également à cette critique augustinienne des spectacles.

[1] « Dès que l'âme est ébranlée par des mouvements si naturels et si humains toutes les impressions qu'elle ressent, lui deviennent agréables : son trouble lui plaît, et ce qu'elle ressent d'émotion, est pour elle une espèce de charme, qui la jette dans une douce et profonde rêverie, et qui *la fait entrer insensiblement* dans tous les intérêts sur le théâtre. C'est alors que le cœur s'abandonne à tous les objets qu'on lui propose, que toutes les images le frappent, qu'il épouse les sentiments de tous ceux qui parlent, et qu'il devient susceptible de toutes les passions qu'on lui montre : parce qu'il est ému. Et c'est dans cette émotion que consiste tout le plaisir qu'on est capable de recevoir à la tragédie : car l'esprit de l'homme se plaît aux mouvements différents que lui causent les différents objets, et les différentes passions qu'on lui représente. » (René Rapin, *Réflexions sur la Poétique de ce temps*, [1674], éd. E.T. Dubois, Genève, Droz, 1970, p. 99).

[2] Laurent Thirouin, *L'aveuglement salutaire*, éd. citée, p. 260.

[3] « [...] comme la plupart des raisons dont on se servira s'étendent naturellement à la lecture des romans, écrit Nicole, on les y comprendra souvent, et l'on prie ceux qui le liront de les y comprendre quand on ne le fera pas expressément » (Pierre Nicole, *Traité de la comédie*, éd. citée, p. 35). Dans sa *Lettre à l'auteur des Visionnaires* (1666), Pierre Nicole associe le poète et romancier dans une commune condamnation, les traitant conjointement d'empoisonneurs publics des âmes. Contrairement à Laurent Thirouin, pour qui l'on ne saurait étendre au roman des arguments proprement dramaturgiques, Béatrice Guion insiste sur le fait que, chez les théoriciens classiques, roman et théâtre ont généralement partie liée : ils ont même visée de divertissement et puisent leurs sujets dans le même répertoire. Si la condamnation du roman au milieu du XVIIe siècle repose généralement sur des arguments de principe, contrairement à la critique du théâtre qui se fonde sur des arguments plus proprement poétiques et

n'autorise comme divertissement que celui qui sert à réparer les forces de l'homme fatigué[1]. Le plaisir du théâtre et des Belles Lettres est à la fois coupable et dangereux à ses yeux. D'une part, parce qu'il repose sur la peinture de passions peccamineuses (c'est un « mauvais plaisir » qui s'enracine dans le fonds corrompu de l'homme[2] et tend à renforcer insensiblement son attachement aux passions). Nicole nie que le spectateur puisse jouir d'un plaisir désintéressé, maîtrisé, distancié, comme le veulent Descartes et le P. Bouhours[3]. D'autre part, ce plaisir repose sur une falsification : il suppose que le spectateur oublie le caractère factice de la représentation. Nicole assimile ainsi fiction et fausseté[4]. Pour Catherine Kintzler, c'est aussi cette représentation de la fiction comme mensonge qui détermine la critique du plaisir dans la *Lettre à d'Alembert* :

---

dramaturgiques, c'est, selon l'hypothèse de B. Guion, parce que le roman ne gagne ses lettres de noblesses que tard dans le siècle (à partir des années 1660) ; (voir B. Guion, « Les plaisirs empoisonnés : Pierre Nicole et les Belles Lettres », intervention du 8 novembre 2005 dans le cadre du séminaire « Au plaisir de lire », dir. Delphine Denis et Patrick Dandrey en Sorbonne en 2005-2006).

[1] « Le chrétien [...] ne peut pas rechercher le plaisir pour le plaisir ni le divertissement pour le divertissement. [...] comme la seule utilité du divertissement est de renouveler les forces de l'esprit et du corps lorsqu'elles sont abattues par le travail, il est clair qu'il n'est permis de se divertir tout au plus que comme il est permis de manger » (*Traité de la Comédie*, chap. XX [« Que la nécessité de se divertir ne peut excuser la comédie »], p. 80).

[2] « [...] il ne vient ordinairement que d'un fonds de corruption, qui est excité en nous par ce qu'on voit [à la comédie] » (*Traité de la Comédie*, XII, p. 59-60).

[3] Nicole réfute la thèse thomiste de l'indifférence. Mais il contredit aussi Descartes, pour qui le plaisir de la lecture, tout en résultant de l'excitation des passions, ne nous en rend pas esclaves : car la jouissance vient de ce que cette excitation est à la fois consciente et maîtrisée, et « ce plaisir est une joie intellectuelle qui peut aussi bien naître de la tristesse que de toutes les autres passions » (Descartes, *Les Passions de l'âme* (1644), art. 147, Paris, J. Vrin, p. 174). De même pour le P. Bouhours, dans une perspective résolument aristotélicienne, « [l]e plaisir qu'on a de voir une belle imitation, ne vient pas précisément de l'objet, mais de la réflexion que fait l'esprit, qu'il n'y a rien en effet de plus ressemblant », soit de l'appréciation esthétique d'une forme de perfection dans l'imitation (Bouhours, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687), Paris, Vve de S. Mabre Cramoisy, second dialogue, p. 155).

[4] « L'on sait que [ces événements] sont faux, et l'on y prend plaisir, parce que l'esprit ne songe pas qu'ils sont faux : il met à part cette idée de fausseté qui ne pourrait pas lui plaire : et il se divertit de ces événements imaginaires auxquels il donne ainsi une espèce de vérité, en ne songeant pas qu'ils sont faux » (Nicole, *Réflexions sur le traité de Sénèque De la brièveté de la vie*). Notons que Catherine Kintzler soutient une thèse exactement inverse à celle de Béatrice Guion. À ses yeux, si le raisonnement de Rousseau est foncièrement platonicien, celui des rigoristes chrétiens, et en particulier de Nicole, ne l'est pas : « C'est une forme de vérité qui rend les spectacles haïssables aux yeux de Bossuet et de Nicole ; c'est leur fausseté qui les rend odieux à Rousseau » (« Deux grandes critiques du théâtre, Nicole et Bossuet ; Jean-Jacques Rousseau », art. en ligne).

> La critique du théâtre suppose une théorie des passions qui permet d'accéder à la question décisive du plaisir ; *son opérateur principal est le concept de fiction*. *La fiction théâtrale s'emploie à manipuler les passions* afin de les présenter dans leur aspect agréable. Le poète procède à une sorte d'extraction et d'affinement des passions, il les arrache à la vie ordinaire [...] et les traite de manière à leur donner un éclat qu'elles n'atteignent jamais dans la vie. [...] Ainsi, en introduisant une forme de jeu, en desserrant la mécanique étouffante du réel, le théâtre introduit une respiration qui n'a d'autre fonction que de faire surgir le mal sous la forme d'un plaisir qui se prétend innocent sous prétexte qu'il relève d'une situation fictive. Ce plaisir, chez Rousseau comme chez ses prédécesseurs, s'installe sur le terrain ainsi déblayé de la passion : la fiction, en éloignant les motifs sérieux qui ordinairement la déclenchent, exacerbe une forme épurée et frivole de la passion qui dispose au vice.[1]

En condamnant les passions dans leur généralité (et non seulement dans leur relation particulière avec tel ou tel vice), en ce qu'elles proposent au plaisir du lecteur un sentiment présenté comme agréable *en lui-même*, et ainsi déconnecté de sa cause, Rousseau rejoint dans sa critique Nicole et Bossuet. Mais il se distingue de l'un et de l'autre, selon Catherine Kintzler, non pas tant, comme le voulaient Margaret Moffat et d'autres, en ce qu'il laïcise les arguments avancés par ces théologiens (car le raisonnement de Rousseau reste « d'essence religieuse, fondé qu'il est sur l'idée de sacralité et de primauté du lien social ») ; non pas seulement parce que comme le rappelle Laurent Thirouin, il réintroduit l'idée de divertissement sous la forme de la fête populaire, mais parce que chez ces théologiens, le plaisir est un plaisir de reconnaissance narcissique et de complaisance envers soi-même qui renvoie le spectateur à sa nature pécheresse, tandis que chez Rousseau, les émotions ressenties coupent le spectateur de la vérité qu'il ne peut trouver qu'en rentrant en lui-même[2].

Sans contester la thèse de Catherine Kintzler, remarquons que si Rousseau ne fait pas dépendre sa condamnation du plaisir des spectacles de la condition de l'homme déchu[1], la corruption de l'homme social telle qu'il la

---

[1] Catherine Kintzler, art. cité.

[2] « Pour Rousseau, écrit Catherine Kintzler, devenir meilleur, c'est redevenir attentif à l'humanité naturelle et profonde que chacun porte en soi : le mouvement s'effectue de l'extérieur vers l'intérieur, c'est une moralisation. Pour Nicole et Bossuet, devenir meilleur, c'est reporter son attention sur la grâce qui sauve l'humanité d'elle-même : le mouvement s'effectue vers l'extérieur, c'est une édification » (art. cité).

[1] C'est une différence que met en valeur Sylviane Léoni, dans son ouvrage sur la querelle du théâtre : « Rousseau renouvelle [...] profondément le discours anti-théâtral, puisque ce concept lui permet de condamner dans les spectacles, non l'œuvre d'un homme faible et mauvais

conçoit l'atteint aussi bien dans son être : elle altère ses désirs et vicie ses plaisirs. Or c'est la moins bonne partie de lui-même que sollicitent les spectacles[1] : « le plaisir même du comique est *fondé sur un vice du cœur humain* »[2], tandis que le tragique entretient des passions égoïstes[3]. Ainsi, en faisant dépendre le *plaisir* du théâtre de deux ingrédients traditionnellement sujets à caution, et dont il reprend la critique de manière assez orthodoxe, Rousseau incrimine l'intérêt littéraire lui-même, dans lequel il voit un vice interne. Et il va plus loin, car outre son éventuelle dangerosité, c'est l'*otium literatum*, en tant que plaisir oiseux que l'écrivain met en cause.

4.2. L'*otium literatum* : le plaisir au feu de l'utile

Rousseau ne conçoit de loisir qu'utile ; cette expression est en elle-même proche de l'oxymore, puisque la pratique de la lecture (comme d'ailleurs celle de l'écriture) relève traditionnellement de l'*otium*.

On sait combien l'*otium*, le loisir studieux, considéré comme l'activité noble par excellence, et celle de l'homme libre, était prisé dans l'Antiquité grecque et romaine. Aristote, en particulier, avait promu le *bios theoretikos* en idéal de vie, mesurant la valeur de l'étude précisément à son « inutilité »

---

marqué par le péché originel mais un produit de la civilisation qui corrompt l'homme bon par nature. Miroir grossissant des travers de la société, le théâtre, dit-il, contribue à aggraver les effets nocifs de cette dernière » (*Le poison et le remède : discours sur la légitimité du théâtre en France (1694-1758)*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1998, p. 355).

[1] Cet axiome souffre des exceptions : le plaisir que trouve le spectateur au spectacle de la vertu dans une pièce telle que la *Bérénice* de Racine repose sur des ressorts moraux qui subsistent en l'homme corrompu, et sont autant de réminiscences d'un état antérieur à sa corruption : « les sacrifices faits au devoir et à la vertu ont toujours un charme secret, même pour les cœurs corrompus ; et la preuve que ce sentiment n'est point l'ouvrage de la pièce, c'est qu'ils l'ont avant qu'elle commence » (*Lettre à d'Alembert*, p. 49).

[2] *Lettre à d'Alembert*, p. 31.

[3] « Je sais que l'homme sans passions est une chimère, que l'intérêt du théâtre n'est fondé que sur les passions, que le cœur ne s'intéresse point à celles qui lui sont étrangères, ni à celles qu'on n'aime pas à voir en autrui, quoiqu'on y soit sujet soi-même [...]. L'amour de l'humanité, celui de la patrie, sont les sentiments dont les peintures touchent le plus ceux qui en sont vraiment pénétrés ; mais quand ces deux passions sont éteintes, il ne reste que l'amour proprement dit, pour leur suppléer ; [...] cependant il n'est pas également convenable à tous les hommes ; c'est plutôt comme supplément des bons sentiments que comme bon sentiment lui-même qu'on peut l'admettre ; non qu'il ne soit louable en soi, comme toute passion bien réglée, mais parce que les excès en sont dangereux et inévitables » (*Lettre à d'Alembert*, p. 107).

pratique ; car l'activité utile tend vers un bonheur à venir, une fin non encore atteinte, tandis que la vie de loisir comporte en elle-même sa propre fin qui est « le plaisir, le bonheur et la vie parfaite »[1]. Voilà aussi vers quoi doit tendre l'existence humaine selon Rousseau. Mais si le bonheur selon Aristote naît du plaisir libre, détaché de la préoccupation de l'utile, il est, selon l'ordre que proposera l'écrivain dans l'*Émile*, le produit de la satisfaction successive du *nécessaire*, de l'*utile*, du *convenable* et du *bon* en l'homme. Rousseau, comme l'empirisme anglais[2], définit le bonheur comme *mise à profit* du temps, soit dans la jouissance de l'instant, soit par un investissement (studieux ou laborieux) qui garantisse un bénéfice ultérieur. Il contredit explicitement Aristote en cela :

> Aristote [...] ne devait pas dire que nous avons peu de temps, mais que nous en perdons beaucoup, car nous trouverions notre vie assez longue pour faire de grandes choses, si nous la savions bien employer. Mais en la passant dans le luxe et l'oisiveté sans en faire aucun usage utile, il n'est guère étonnant qu'avant d'apercevoir sa durée nous nous sentions à sa fin. [...] Sachons *profiter* de la vie et nous la trouverons assez longue.[3]

Mettre à profit son temps, consiste, on l'aura compris, à ne pas s'adonner aux loisirs jugés somptuaires parce qu'ils ne participent ni au nécessaire, ni à l'utile, ni au convenable, ni au bon. Il s'agit essentiellement des loisirs sociaux et des arts :

> Au premier coup d'œil jeté sur ces institutions, je vois d'abord qu'un spectacle est un amusement ; et s'il est vrai qu'il faille des amusements à l'homme, *vous conviendrez au moins qu'ils ne sont permis qu'autant qu'ils sont nécessaires, et que tout amusement inutile est un mal pour un être dont la vie est si courte et le temps si précieux*.[1]

---

[1] « *La vie de loisir* (*to scholazein*) [...] *porte en elle-même, de l'avis général, le plaisir, le bonheur et la vie parfaite.* [...] Celui qui travaille travaille pour une fin qu'il n'a pas atteinte ; le bonheur, lui, est une fin qui, selon l'opinion de tous, ne s'accompagne pas de douleur mais de plaisir. [...] *Ainsi donc, qu'il y ait une éducation à donner à ses enfants, non pas comme une chose utile, ni non plus comme indispensable, mais comme digne d'un homme libre*, et belle, c'est évident. [...] Chercher l'utile en tout ne sied absolument pas aux grandes âmes, ni aux hommes libres », *Politique*, VIII, 4-12, trad. Jean Aubonnet, Paris, Belles Lettres, 1989.

[2] John Locke, en particulier, proscrit les spéculations oiseuses, sans prises sur le réel : « Il n'y a de connaissances vraiment dignes de ce nom que celles qui conduisent à quelque invention nouvelle et utile [...]. Toute autre spéculation, fût-elle curieuse et raffinée, eût-elle des apparences de profondeur, n'est qu'une philosophie vaine et paresseuse, une occupation de désœuvrés » (Locke, *De arte medica*, cité par G. Gusdorf, *Les sciences humaines et la pensée occidentale,* tome IV : *Les principes de la pensée au siècle des Lumières*, p. 431).

[3] *Mélanges de littérature et de morale*, Fragment 25, *OC* II, p. 1326.

[1] *Lettre à d'Alembert*, p. 15.

Rousseau tend à justifier les plaisirs « naturels » (délassement et exercice physique) au détriment d'un *otium literatum* vanté par les humanistes, mais dont la pensée lui reste étrangère[1]. Dans la *Lettre à d'Alembert*, c'est encore (quoique de façon indirecte) la tradition moraliste de condamnation de la parole oiseuse et du divertissement qu'il reprend, pour l'infléchir.

Les vertus de l'*otium literatum* furent clairement mises en cause aux XVIe et XVIIe siècle par des orateurs chrétiens qui remirent à l'ordre du jour, à la suite de Lorenzo d'Aponten, Robert Bellarmin, François Suarez, les anathèmes jetés par les Pères de l'Église contre tout propos non seulement inconvenant mais simplement inutile, superflu, *oiseux* : le discours de théâtre en particulier. Le débat portait notamment sur la condamnation par le Christ (dans l'Évangile de Matthieu) de toute parole inutile[2]. Pour un théologien comme Suarez, tout discours doit être produit pour l'édification ; la seule *delectatio* ne saurait suffire à en justifier l'existence. Cette idée trouve un développement dans les *Maximes et réflexions sur la comédie* (1694) de Bossuet, dont s'est souvenu Rousseau à l'occasion de sa *Lettre à d'Alembert*.

Les *Maximes et réflexions sur la Comédie* sont le développement d'une lettre adressée par l'évêque de Meaux à François Caffaro, théatin qui, seul contre les théologiens de son temps, avait osé produire une apologie du théâtre. Dans sa *Lettre d'un théologien illustre* (1694), le théatin s'autorisait de saint Thomas pour soutenir que la comédie offrait au spectateur un délassement d'esprit relevant de la « vertu » aristotélicienne d'*eutrapélie*[1]. Sa défense reposait

---

[1] Rousseau se démarque sur ce point aussi de Sénèque, qu'il prise. Celui-ci, tout en disqualifiant les arts libéraux et les lettres comme inutiles à la connaissance du bien (*Lettre à Lucilius*, 88), exalte l'*otium studiosum* (soit la pratique de la philosophie) comme cette *activité* utile permettant l'apprentissage et l'enseignement de la sagesse et de la vertu. (Comme le souligne Vincent Trovato, l'*otium* sénéquien, préféré à l'activité du négoce, récupèrait ainsi les prérogatives de l'*agere* (l'agir) (*L'œuvre du philosophe Sénèque dans la culture européenne*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 36).

[2] « je vous déclare que les hommes rendront compte au jour du jugement de toute parole inutile qu'ils auront dite » (*Matthieu*, 12.36, *La Bible*, trad. L. I. Lemaître de Sacy [1685-1693], Paris, Laffont, 1990, p 1282). Voir à ce propos Jean-Robert Armogathe, « L'*otium* est-il un péché ? », in *Le loisir lettré à l'âge classique*, essais réunis par Marc Fumaroli [*et al.*], Genève, Droz, 1996, p. 285-286.

[1] François Caffaro définit l'*eutrapélie* comme la « vertu qui sait mettre un juste tempérament dans les plaisirs » (*Lettre d'un théologien illustre consulté par sa qualité et par son mérite pour savoir si*

sur l'idée que « l'homme fatigué par des actions sérieuses, a besoin d'un agréable repos, qu'il ne trouve que dans les jeux »[1]. Les spectacles délassaient également son esprit tendu par l'activité quotidienne, en lui procurant une détente bénéfique. La réfutation par Bossuet de cette apologie du théâtre est sans appel : le prélat condamne toute forme de bouffonnerie et tout discours, même innocent, prononcé pour plaire ou faire rire. Cette seule intention en fait une « action oisive » et « indécente »[2]. Le prélat réinterprète le *quod decet* de l'honnêteté dans un sens moral et cite à plusieurs reprises le verset crucial de saint Matthieu. Il s'attache à prouver l'infamie du *verbum otiosum*, du discours « qui ne se rapporterait pas à l'édification de la foi », fût-il « bon en soi »[3]. En faisant de l'intention d'édifier (soit d'une donnée subjective) le critère de l'utile, Bossuet durcit la parole évangélique : il exclut tout ouvrage d'agrément de la bibliothèque du chrétien, proscrit les spectacles et les jeux, récuse la notion même d'*eutrapélie* :

> Pour la vertu d'*eutrapélie*, que saint Thomas a prise d'Aristote, il faut avouer que [les Père] ne l'ont pas connue. Les traducteurs ont tourné ce mot grec *eutrapélie*, urbanité, politesse, *urbanitas* ; selon l'esprit d'Aristote, on le peut traduire plaisanterie, raillerie, et, pour tout comprendre, agrément et vivacité de conversation, accompagné de discours plaisants ; pour mieux dire de mots qui font rire. [...] [Cette vertu] est si mince que le

---

la comédie peut être permise, ou doit être absolument défendue, in *L'Église et le théâtre*, éd. C. Urbain et E. Levesque, Paris, Grasset, 1930, p. 72).

[1] *Ibidem*.

[2] « [...] saint Thomas est bien éloigné d'une doctrine si absurde, puisqu'au contraire, dans son commentaire sur ces paroles de saint Paul, "Qu'on entende point parmi vous de saleté, *turpitudo* ; de paroles folles, *stultiloquium* ; de bouffonneries, *scurrilitas* " ; il explique ainsi ces trois mots "L'Apôtre, dit-il, exclut trois vices [...] : la saleté [...] ; les paroles folles [...], c'est-à-dire continue-il, celles qui provoquent au mal [...] ; et enfin les bouffonneries, *scurrilitatem*, c'est-à-dire poursuit saint Thomas les paroles de plaisanterie, par lesquelles on veut plaire aux autres " et contre lesquelles il allègue ces paroles de Jésus-Christ en saint Matthieu : "On rendra compte à Dieu de toute parole oiseuse : *id est verba joculatorium per quod volunt inde placere aliis, de omni verbo otioso*, etc. " Il compte donc manifestement ces trois choses parmi les vices, tria vitia, et reconnaît un vice ou une malice particulière dans les *paroles par lesquelles on peut plaire aux autres et les faire rire*, distincte de celles des paroles qui portent au mal ; ce qui bannit manifestement la bouffonnerie, ou, pour parler plus précisément, la plaisanterie, du milieu des chrétiens, comme une *action légère, indécente, en tout cas oisive*, selon saint Thomas, et indigne de la gravité des mœurs chrétiennes. » (Bossuet, *Maximes et réflexions*, p. 232).

[3] « [...] le péril de proférer de telles paroles est si grand qu'un discours qui serait bon de soi, mais qu'on ne rapporterait pas à l'édification de la foi, n'est pas exempt de péril, sous prétexte du bien qu'il contient ; mais dès là qu'il ne tend pas à édifier le prochain, il afflige le Saint-Esprit » (*Maximes et Réflexions*, p. 264).

> même nom que lui donne ce philosophe, saint Paul le donne à un vice qui est celui que notre Vulgate a traduit *scurrilitas*…[1]

Bossuet, contrairement à Caffaro, voit dans la « vertu d'*eutrapélie* » un mode de conversation incluant le désir de plaire et de briller[2]. Si le prélat évite de traiter directement de la question du plaisir pour s'attarder sur la forme du discours spirituel, *plaisant*, c'est que la frontière de l'utile n'est pas nettement définie, et que l'accusation d'inutilité pourrait facilement être contournée si l'on considère, comme le fait Caffaro[3] (après Malebranche), que le plaisir peut être un besoin. Il brouillait ainsi la distinction entre le plaisir comme moyen et le plaisir comme fin (est-ce *pour jouir*, ou *pour mieux œuvrer* que l'on jouit ?), et par là, la différence entre parole oiseuse et parole utile.

Rousseau connaissait ce débat, dont on perçoit les échos dans la *Lettre à d'Alembert* : si l'influence des *Maximes et réflexions* y est sensible, l'argument du sain divertissement, en particulier sous la forme de jeux, y trouve aussi sa place. D'une part, l'écrivain, contre le rigorisme ecclésiastique, valide et entérine le concept d'*eutrapélie*, défini comme un amusement nécessaire :

> Il ne suffit pas que le peuple ait du pain et vive dans sa condition ; il faut qu'il y vive agréablement [...] Les bonnes mœurs tiennent plus qu'on ne pense à ce que chacun se plaise dans son état. [...] Cela posé, *que penser de ceux qui voudraient ôter au peuple les fêtes, les plaisirs, et tout espèce d'amusement, comme autant de distractions qui le détournent de son travail. Cette maxime est barbare et fausse.* Tant pis, si le peuple n'a de temps que pour gagner son pain, il lui en faut encore pour le manger avec joie, autrement il ne le gagnera pas longtemps. *Ce Dieu juste et bienfaisant qui veut qu'il s'occupe, veut aussi qu'il se délasse, la nature lui impose également l'exercice et le repos, le plaisir et la peine.*[4]

En justifiant, avec Caffaro, les fêtes et les jeux, Rousseau se démarque formellement de l'intransigeance puriste d'un Bossuet. Le plaisir du peuple trouve ici une triple raison d'être : morale d'une part (il tient chacun dans les

---

[1] *Ibidem*, p. 253-254.

[2] Remarquons que l'évêque ne réfute pas exactement ce que le théatin défend. Le passage constant du plaisir au plaire (et inversement) selon les besoins de l'argumentation, dans le débat entre les deux théologiens, leur permet de radicaliser leur position moyennant une restriction de sens du mot *plaisant* (chez l'un délassement de l'esprit fatigué, chez l'autre, fanfaronnade du bel esprit).

[3] « [...] l'homme fatigué par des actions sérieuses a *besoin* d'un agréable repos, qu'il ne trouve que dans les jeux » (*id.*, p. 72).

[4] *Lettre à d'Alembert*, p. 115.

limites de son état) ; pratique ensuite : il est une condition d'efficacité dans le travail ; métaphysique enfin : il vaut comme fin assignée par la Providence à l'existence humaine. Mais il ne s'agit pas de n'importe quel plaisir, puisque le citoyen de Genève exclut les spectacles de sa définition de l'*eutrapélie* :

> [...] s'il est vrai qu'il faille des amusements à l'homme, vous conviendrez au moins qu'ils ne sont permis qu'autant qu'ils sont nécessaires, et que tout amusement inutile est un mal pour un être dont la vie est si courte et le temps si précieux. L'état d'homme a ses plaisirs, qui dérivent de sa nature, et naissent de ses travaux, de ses besoins, et ces plaisirs, d'autant plus doux que celui qui les goûte a l'âme plus saine, rendent quiconque en sait jouir peu sensible à tous les autres. [...] c'est l'oubli des goûts simples et naturels qui rendent si nécessaires un amusement étranger. Je n'aime point qu'on ait besoin d'attacher incessamment son cœur sur la scène, comme s'il était mal à son aise au-dedans de nous.[1]

La distinction que Rousseau établit entre les loisirs légitimes et les divertissements aliénants ne coïncide exactement ni avec les catégories de Caffaro ni avec celles de Bossuet. L'écrivain fait l'apologie des plaisirs *nécessaires* en ce qu'ils répondent à un besoin spécifique de repos ou de distraction. Il en exclut le plaisir des spectacles, lequel, loin de rencontrer aucun de ces besoins, empêche l'homme d'y répondre en le détachant de lui-même. L'utilité chez Rousseau ne se définit donc pas en termes de production d'un profit quantifiable. C'est une notion dont la valeur doit être évaluée dans son opposition, non au loisir ou au plaisir, mais à l'inefficience d'une activité sans rapport avec l'être physique et moral de l'homme (soit : qui ne procure ni plaisir ni bien).

Or en dehors du domaine spécifique des lettres et des spectacles, l'écrivain n'oppose pas l'utile et le plaisir comme antinomiques. Du moins, l'opposition entre ces deux termes tend à se résorber dans les œuvres de la maturité, et en particulier dans *La Nouvelle Héloïse* et dans l'*Émile*.

C'est ainsi que dans l'*Émile*, l'écrivain ménage une gradation du plaisir sensoriel au plaisir du bien qui établit un rapport de continuité et non d'opposition entre ces deux expériences. L'enfant est d'abord porté à rechercher son bien-être physique (c'est l'objet du deuxième livre d'*Émile*), avant d'intégrer

[1] *Id*., p. 15.

à sa compréhension du bonheur les notions d'utile (livre III) et de bien (livre IV)[1]. Comme l'écrit Pierre Burgelin, « si le bonheur présent *vaut superlativement*, l'utile est ce qui, dans le présent, prépare le bonheur futur qui constitue sa fin »[2]. Le travail lui-même, qui présente à la raison de l'homme adulte l'espérance d'une jouissance ultérieure, lui offre par cela même une satisfaction immédiate. L'enfant aussi pourra *jouir* de l'activité à laquelle il s'emploie s'il en conçoit l'intérêt[3]. Sans s'opposer au plaisir, l'utile en constitue donc ici une compréhension élargie[4]. Inversement, tout plaisir naturel est utile en cela qu'il *contribue au bien-être* et sert au bonheur. Cette intrication, cette implication réciproque de l'agréable et de l'utile est une des spécificités du domaine de Clarens, dans *La Nouvelle Héloïse* : l'on y veille toujours à mêler l'utile à l'agréable, « mais les occupations utiles ne se bornent pas aux soins qui donnent du profit ; elles comprennent encore tout amusement innocent et simple… »[5]. *A fortiori* la vertu doit offrir à celui qui la pratique un plaisir excellent, quoique plus coûteux que le plaisir sensuel[6]. La gradation des plaisirs présentée dans l'*Émile*[1] réconcilie plaisir et bien, mais aussi plaisir et utile ; elle autorise et justifie les plaisirs sensuels en même temps qu'elle présente comme ultimement

---

[1] « Sitôt que nous avons, pour ainsi dire, la conscience de nos sensations, nous sommes disposés à rechercher ou à fuir les objets qui les produisent, d'abord selon qu'elles nous sont agréables ou déplaisantes, puis selon la convenance ou disconvenance que nous trouvons entre nous et ces objets, enfin selon les jugements que nous en portons sur l'idée de bonheur ou de perfection que la raison nous donne. Ces dispositions s'étendent et s'affermissent à mesure que nous devenons plus sensibles et plus éclairés : mais, contraintes par nos habitudes, elles s'altèrent plus ou moins par nos opinions » (*Émile*, I, p. 248).

[2] P. Burgelin, notes de l'*Émile*, *OC* III, p. 1426 ; je souligne.

[3] Voir *Émile*, III, p. 461. Dans les *Dialogues*, Rousseau définira l' « intérêt » comme une modalité de la raison : « Qu'est-ce que la raison pratique si ce n'est le sacrifice d'un bien présent et passager aux moyens de s'en procurer un jour de plus grands ou de plus solides, et qu'est-ce que l'intérêt si ce n'est l'augmentation et l'extension continuelle de ces mêmes moyens » (*Dialogues*, II, p. 818).

[4] Il en va de même dans *La Nouvelle Héloïse* : si l'on a partout « substitué l'utile à l'agréable », dans le domaine de Clarens, « l'agréable y a presque toujours gagné » (ouvr. cité, IV, 10, p. 442).

[5] *La Nouvelle Héloïse*, IV, 11, p. 470.

[6] « Se plaire à bien faire est le prix d'avoir bien fait, et ce prix ne s'obtient qu'après l'avoir mérité. Rien n'est plus aimable que la vertu, mais il en faut jouir pour la trouver telle » (*Émile*, IV, p. 602).

[1] Rousseau propose une hiérarchie des sens et donc des plaisirs sensuels, qui empruntent leur dignité à celle de l'organe qu'ils sollicitent.

jouissive, sinon immédiatement agréable[1], la vertu dont le neveu de Rameau chez Diderot dira qu'elle *gèle de froid* [2]. L'utile ménage donc une transition de la jouissance physique à la joie morale en participant à une économie rationalisée du plaisir.

Si donc les Lettres et les spectacles répondaient à un besoin sensuel ou moral, cette contribution au bonheur ou au bien constituerait une caution suffisante. Or, tel n'est pas le cas chez Rousseau : le critère de l'utile reste constamment opposé aux Lettres et la valorisation de l'*otium literatum* demeure étrangère à la pensée de l'écrivain.

4.3. Les raisons du livre (ou la disparition du plaisir)

Le « bon livre », pour Rousseau est le *livre utile*. Du premier *Discours* à la *Lettre à d'Alembert*, à l'*Émile* et aux *Dialogues*, il en va ainsi. Dans cet écrit de vieillesse qu'est *Rousseau juge de Jean-Jacques*, le plaisir ne paraît pas parmi les motifs légitimes de production d'un ouvrage :

> Quelque heureuse découverte à publier, quelque belle et grande *vérité* à répandre, quelque erreur générale et pernicieuse à combattre, enfin quelque point d'*utilité publique* à établir ; voilà les seuls motifs qui puissent mettre [aux habitants de ce monde] la plume à la main.[3]

Deux raisons principales doivent justifier ce passage sous silence du plaisir. D'une part il n'est pas de lecture désintéressée, selon Rousseau, pas de pure *libido sciendi*. L'intérêt porté à la lecture dépend toujours de l'assouvissement d'un besoin ou d'une passion (érotique ou sociale). Ainsi le plaisir dépend ultimement de l'utilité que l'on y trouve, de quelque ordre d'ailleurs que soit celle-ci :

---

[1] Émile doit désormais apprendre à passer de la bonté à la vertu, qui suppose un effort contraignant : car une « celui qui n'est que bon ne demeure tel qu'autant qu'il a du plaisir à l'être » (*Émile*, V, p. 818).
[2] *Le Neveu de Rameau*, Paris, GF, p. 79.
[3] *Dialogues*, I, p. 673 ; je souligne.

> Il est une ardeur de savoir qui n'est fondée que sur le désir d'être estimé savant ; il en est une autre qui naît d'une curiosité naturelle à l'homme, pour *tout ce qui peut l'intéresser de près ou de loin*. Le désir inné du bien-être et l'impossibilité de contenter pleinement ce désir lui font rechercher sans cesse de nouveaux moyens d'y contribuer. [...] Supposez un philosophe relégué dans une île déserte avec des instruments et des livres, sûr d'y passer le reste de ses jours, [...] *il n'ouvrira peut-être de sa vie un seul livre* ; mais jamais il ne s'abstiendra de visiter son île jusqu'au dernier recoin, quelque grande qu'elle puisse être.[1]

L'intérêt du lecteur porte sur ce qui, dans le livre et par lui, peut contribuer à son bien-être matériel ou à son établissement social. Ainsi le seul livre proposé à la lecture de l'enfant dans l'*Émile*, le *Robinson Crusoë* de Daniel Defoe, est un manuel de (sur)vie[2].

Quant à l'usage social, il justifie la lecture, plus tardive, des « livres agréables ». Ceux dont le précepteur régale Émile, parvenu à l'âge adulte, ne divertissent le jeune homme que pour autant qu'ils servent à la formation de son goût, composante essentielle à l'apprentissage de la vie sociale. Les ouvrages plaisants soumis à sa lecture font ainsi l'objet d'une analyse, qui les transforme en autant de manuels de rhétorique, en leçons dans l'art de bien *dire* :

> Voici le temps de la lecture et des *livres agréables* ; voici le temps de lui *apprendre à faire l'analyse du discours*, de le rendre sensible à toutes les beautés de l'éloquence et de la diction. [...] Je le mène aux spectacles *pour étudier* [...] *le goût* [...]. Qu'il ait une étincelle de goût pour elle, *avec quel plaisir* il cultivera les langues des poètes, le grec, le latin, l'italien ! Ces *études* seront pour lui des *amusements sans contrainte* et n'en *profiteront* que mieux [...]. *Au reste, qu'il réussisse ou non* dans les langues mortes, *dans les belles-lettres, dans la poésie, peu m'importe*.[1]

---

[1] *Émile*, III, p. 429.

[2] Rien n'est plus révélateur de l'instrumentalisation de la lecture dans le système de Rousseau, que la façon dont on la pratique dans la *Nouvelle Héloïse*. La lecture y est une activité d'étude. Dans l'instruction que Saint-Preux préconise, dans la première partie du roman, le livre est une matière première demandant à être *transformée* : « digérée » (II, 12), faite idée puis action. Un bon livre disparaît comme objet littéraire pour survivre comme pensée ou sentiment moral : « nous qui voulons *profiter* de nos connaissances, écrit Saint-Preux à Julie, nous [...] les amassons [...] pour les *convertir à notre usage* [...] pour nous en nourrir » (I, 12, p. 57). La matière verbale, stylistique est ainsi absorbée par l'idée qu'elle incarne. C'est pourquoi Saint-Preux proscrit l'apprentissage par cœur, qui porte l'attention du lecteur sur la littéralité du texte, et Claire moque gentiment la lecture analytique des Genevoises, attentives aux expressions littéraires qu'elles réinvestissent dans leur conversation. L'effet attendu de la lecture, n'est donc pas spécifiquement littéraire. Il est pédagogique premièrement. Les époux Wolmar ont tous deux cessé de lire dès lors qu'ils n'espéraient plus rien tirer de leurs lectures. « [Julie] n'étudie plus, elle ne lit plus : elle agit » (*Nouvelle Héloïse*, V, II, p. 556). Quant à Wolmar, il remercie Milord Edouard des livres que celui-ci lui adresse en lui signalant qu'il ne lit plus (lettre VI, 4).

[1] *Émile*, IV, p. 677.

Émile prend à la lecture le plaisir de l'apprentissage. Mais l'utilité qui en résulte reste faible, car le goût (que la lecture ne suffit d'ailleurs pas à former), n'est lui-même que d'un usage restreint. Il reste en outre lié à un certain état de mœurs, corrompu[1]. Ainsi l'esthétique rousseauiste reste théoriquement soumise à son éthique. Cette inféodation paraît de façon explicite dans les réflexions de Saint-Preux sur le goût, dans *La Nouvelle Héloïse* :

> *N'allons* [...] *pas chercher dans les livres* des principes et des règles que nous trouvons plus sûrement au-dedans de nous. [...]
>
> J'ai toujours cru que le bon n'était que le beau mis en action, que l'un tenait intimement à l'autre, et qu'ils avaient tous deux une source commune dans la nature bien ordonnée. Il suit de cette idée que *le goût se perfectionne par les mêmes moyens que la sagesse, et qu'une âme bien touchée des charmes de la vertu doit à proportion être aussi sensible à tous les autres genres de beautés*. [...]
>
> Voilà, ma charmante écolière, pourquoi je borne toutes vos études à des livres de goût et de mœurs [...]. Ne soyez donc pas surprise des retranchements que je fais à vos précédentes lectures.[2]

Le paragraphe central, sur l'unité de beau et du bon est bien connu. Mais il est remarquable que cette réflexion sur le beau métaphysique et sur l'unité idéale entre esthétique et éthique serve à justifier les restrictions que Saint-Preux impose à son élève en matière de lecture. Cette dissertation platonisante tend en effet à prouver que le goût se perfectionne aussi bien par l'observation du bien que par la contemplation du beau ; qu'ainsi le sentiment moral (inné chez Julie) doit suffire à former son jugement esthétique : la pratique de la lecture n'est donc pas nécessaire pour former son goût[1]. Le *beau* dont il s'agit

---

[1] « Le goût tient à plusieurs choses ; les recherches d'imitation qu'on voit au théâtre, les comparaisons qu'on a lieu d'y faire, les réflexions sur l'art de plaire aux spectateurs peuvent le faire germer mais non suffire à son développement. Il faut de grandes villes, il faut des beaux-arts et du luxe, il faut un commerce intime entre les citoyens, il faut une étroite dépendance les uns des autres, il faut de la galanterie et même de la débauche, il faut des vices qu'on soit forcé d'embellir, pour faire chercher à tout des formes agréables, et réussir à les trouver. Une partie de ces choses nous [les Genevois] manquera toujours, et nous devons trembler d'acquérir l'autre », répondait Rousseau à d'Alembert qui, dans l'article « Genève » de l'*Encyclopédie*, soutenait que « [...] les représentations théâtrales formeraient le goût des citoyens » (*Lettre à d'Alembert*, p. 108-109).

[2] *Nouvelle Héloïse*, I, 12, p. 59.

[1] Dans la *Lettre à d'Alembert*, Rousseau précisait d'ailleurs que la culture des arts et des lettres ne saurait suffire à former le goût : « Le goût tient à plusieurs choses ; les recherches d'imitation qu'on voit au théâtre, les comparaisons qu'on a lieu d'y faire, les réflexions sur l'art de plaire

correspond à ce que Rousseau nommait dans la *Lettre à d'Alembert* le « beau moral », ordre mixte que l'homme est naturellement porté à rechercher :

> L'amour du beau* [**C'est du beau moral qu'il est ici question* [...] cet amour est inné dans l'homme, *et sert de principe à la conscience*…] est un sentiment aussi naturel au cœur humain que l'amour de soi-même ; il n'y naît point d'un arrangement de scènes : l'auteur ne l'y porte pas, il l'y trouve ; et de ce pur sentiment qu'il flatte naissent les douces larmes qu'il fait couler.[1]

En dissociant le beau métaphysique de la qualité formelle de l'objet, en l'indexant à sa valeur morale, en faisant de « l'amour du beau » un principe de la conscience, Rousseau définit l'esthétique comme une sous-catégorie de l'éthique, et le plaisir esthétique, comme une sous-catégorie du sentiment moral.

Pourquoi, dans ce cas, former le goût ? Dans la *Lettre à d'Alembert*, Rousseau avait présenté le goût comme un accessoire futile : « l'art de se plaire en petites choses »[2]. Il revient quelque peu, dans l'*Émile*, sur la sévérité de ce jugement :

> Mon *principal objet* en apprenant [à Émile] à sentir et aimer le beau dans tous les genres est d'y fixer ses affections et ses goûts, *d'empêcher que ses appétits naturels ne s'altèrent,* qu'il ne cherche un jour dans sa richesse les moyens d'être heureux qu'il doit trouver plus près de lui. *J'ai dit ailleurs que le goût n'était que l'art de se connaître en petites choses et cela est très vrai* ; mais puisque c'est d'un tissu de petites choses que dépend l'agrément de la vie, de tels soins ne sont rien moins qu'indifférents ; c'est *par eux* que nous apprenons à la remplir des biens mis à notre portée, dans toute la vérité qu'ils peuvent avoir pour nous. Je n'entends point ici les biens moraux qui tiennent à la bonne disposition de l'âme, mais seulement ce qui est de sensualité, de *volupté réelle*, mis à part les préjugés et l'opinion.[1]

Le goût sert au bonheur dans la mesure où il est un instrument du plaisir. Pourtant, le goût formé, c'est-à-dire l'amour du beau étant acquis, c'est de plaisirs sensuels (de « volupté réelle »), et non artistiques, que jouit l'homme riche que Rousseau, pour illustrer ce propos, donne en exemple d'art de vivre à

---

aux spectateurs, peuvent le faire germer, mais non suffire à son développement. » (ouvr. cité, p. 108).

[1] *Lettre à d'Alembert*, p. 22.

[2] *Id.*, p. 109.

[1] *Émile*, IV, p. 677 ; je souligne.

la fin du quatrième livre d'*Émile*. Il se livrera aux plaisirs de la bonne chère et de la promenade, du chant et de la danse : mais de lecture, point. Les « livres agréables » ayant accompli leur mission formatrice, semblent devoir disparaître de la vie heureuse ; car c'est toujours *pour jouir* que l'on lit, et non pas *en lisant* que l'on jouit. C'est donc sans regret que les lecteurs rêvés de *La Nouvelle Héloïse* délaisseront, le livre achevé, l'univers de la fiction : « En quittant leur lecture, ils ne seront [pas] attristés de leur état [...]. Au contraire, tout semblera prendre autour d'eux une face plus riante ; [...] ils reprendront le goût des *plaisirs de la nature* »[1]. Aussi, ils accompliront de meilleur cœur leurs devoirs. Car le « premier objet » de la formation du goût reste l'apprentissage de la vertu. De même que l'amour du beau, dont dépend le goût, est essentiellement un sentiment moral, de même le goût bien éduqué doit servir en retour à la préservation des mœurs. Ainsi le plaisir esthétique est tenu par Rousseau dans les limites précises de l'éthique, qui en pose le cadre. Il devra donc céder devant l'impératif moral qui signe, dans le cas des spectacles, sa disparition.

Cette subordination du plaisir littéraire à la morale est théoriquement valide jusque à la fin, même dans les *Confessions* et les *Rêveries*, où l'écrivain propose une éclatante réhabilitation de l'oisiveté et même de l'expérience esthétique proprement dite.

4.3. L'esthétique sans les Lettres

Dans les *Confessions*, Rousseau fait vœu de consacrer à l'*otium* le restant de ses jours, et de « vivre sans gêne dans un *loisir éternel* »[1]. En mettant en œuvre ce « grand projet »[2], qui rejoint ultimement celui d'Aristote, l'écrivain établit la suffisance de la jouissance comme fin. Il est vrai que Rousseau ne perd pas tout à fait de vue l'intérêt moral de l'entreprise. S'il reprend dans les *Rêveries*, l'éloge du « précieux *far niente* », il en met aussi en valeur les vertus psychothérapeutiques.

---

[1] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 23 ; je souligne.
[1] *Confessions*, XII, p. 640.
[2] *Ibidem.*

D'une part, le plaisir qu'offre ce mode d'existence immédiate, intransitive, lui paraît essentiel à son bonheur, au point d'en revêtir un caractère de *nécessité*. Rousseau y voit « l'occupation délicieuse et *nécessaire* d'un homme qui s'est dévoué à l'oisiveté »[1]. D'autre part, l'herborisation et la botanique, qui remplacent chez lui l'*otium studiosum* des Anciens (activité de pensée, littéraire ou philosophique), héritent des attributions philosophiques et morales qui lui sont traditionnellement imparties. Si les caisses de livres qui suivent Jean-Jacques sur l'île Saint-Pierre sont vidées sans empressement, pour ne pas servir[2], la constitution d'un herbier, livre sans mots, que le promeneur alimente patiemment de ses découvertes, lui offre une jouissance à la fois désintéressée (car détachée de la perspective d'aucun profit) et profitable :

> [...] dans la position où je suis, me livrer aux amusements qui me flattent est une grande sagesse et même une grande vertu : c'est le moyen de ne laisser germer dans mon cœur aucun levain de vengeance ou de haine [...].[3]

La thérapie morale que Sénèque trouvait dans l'étude et la pratique de la philosophie, Rousseau la trouve dans l'herborisation, activité dont il revendique l'inutilité matérielle. Car il n'est pas question de la faire servir à des remèdes d'apothicaires[1]. L'intérêt de cette activité réside dans son inutilité pratique :

> Mais disent l'ignorance et le préjugé, *à quoi servira donc la botanique* ? [...] Eh n'est-il point d'hommes sensibles aux plus touchantes beautés de la nature *sans y mêler toujours quelque intérêt personnel ?* [...] La parure de la terre, cette parure à la fois superbe et riante ne mérite-t-elle *par elle-même* aucun de nos regards [...] ? Ah sachons aimer la nature, sachons la chercher, l'étudier, la connaître, sachons *admirer des beautés dont ce n'est pas pour nous qu'elle s'est parée*, apprenons à rester entre elle et nous et *nous guérir de*

---

[1] *Rêveries*, VII, p. 1042.

[2] « Après le déjeuner, je me hâtais d'écrire en rechignant quelques malheureuses lettres, aspirant avec ardeur à l'heureux moment de n'en plus écrire du tout. Je tracassais quelques instants autour de mes livres et papiers, pour les déballer plutôt que pour les lire ; et cet arrangement qui devenait pour moi l'œuvre de Pénélope me donnait le plaisir de muser quelques moments » (*Confessions*, XII, p. 643).

[3] *Rêveries*, VII, p. 1061.

[1] Rousseau déplore cette instrumentalisation de la botanique, et se déclare « persuadé que le plus grand obstacle au progrès de la botanique a été d'en aussi vouloir faire une partie de la médecine. C'est ce qui l'a rendue basse, ridicule et dégoûtante de riante et délicieuse qu'elle étoit naturellement. Les formes les plus élégantes, les plus vives couleurs » (*Fragments de botanique*, *OC* IV, p. 1250).

> *l'oisiveté*, de *l'ennui* d'être à charge à nous-même et aux autres. Donnons-nous des amusements faciles, innocents, aimables, qui nous dispensent d'en chercher de ruineux, de criminels, d'insensés. Si l'étude des plantes *me purge l'âme* c'en est assez pour moi, je ne veux point d'autre pharmacie.[1]

Paradoxalement, la botanique ne présente aucune utilité matérielle, mais un intérêt (psychothérapeutique et moral) proportionnel au plaisir esthétique qu'on y prend. Ainsi, la purgation des passions que le théâtre est impuissant à produire, la contemplation de la beauté végétale doit suffire à l'opérer. Mais cette thérapie couronne une contemplation en elle-même désintéressée. Ainsi ce ni proprement la jouissance esthétique que le Rousseau de la maturité récuse - il en donne ici une défense et illustration -, ni non plus toute forme d'inactivité, mais cette forme d'ennui de soi auquel l'écrivain, par un effet de syllepse, conserve le nom d'*oisiveté* ; oisiveté *oiseuse* qui attache le cœur des spectateurs sur la scène[2], et à laquelle l'oisiveté *contemplative* offre un remède[3]. De fait, dans l'ordre de la nature, le fonctionnel s'efface devant l'ornemental :

> La nature, qui a tant fait *pour l'élégance et l'ornement* dans la figure et la couleur des plantes en ce qui frappe les yeux, a destiné les racines uniquement aux *fonctions utiles*, puisque *étant cachées* dans la terre, leur donner une structure agréable eut été cacher la lumière sous le boisseau.[1]

La nature-artiste, mettant « sous le boisseau » (et Rousseau convoque ici une parabole évangélique traitant, non du beau, mais de la lumière de la vérité) ce qui ne brille pas de soi, propose au plaisir des yeux sa propre vénusté, qui est aussi sa fin.

---

[1] *Fragments de botanique*, p. 1250-1251.
[2] Voir *supra*, *Lettre à d'Alembert*, p. 15.
[3] Déjà dans les *Confessions*, Rousseau avait distingué l'oisiveté, tantôt active, tantôt passive, qu'il préconise, du désœuvrement mondain : « Ceux qui me reprochent tant de contradictions ne manqueront pas [...] de m'en reprocher encore une. J'ai dit que l'oisiveté des cercles me les rendait insupportables, et me voilà recherchant la solitude uniquement pour m'y livrer à l'oisiveté. [...] L'oisiveté des cercles est tuante parce qu'elle est de nécessité. Celle de la solitude est charmante, parce qu'elle est libre et de volonté. [...] L'oisiveté que j'aime n'est pas celle d'un fainéant qui reste là les bras croisés dans une inaction totale et ne pense pas plus qu'il n'agit. C'est à la fois celle d'un enfant qui est sans cesse en mouvement pour ne rien faire et celle d'un radoteur qui bat la campagne tandis que ses bras sont en repos. [...] La botanique, telle que je l'ai toujours considérée, [...] était précisément une étude oiseuse, propre à remplir tout le vide de mes loisirs sans y laisser place au délire de l'imagination » (*Confessions*, XII, p. 640-641).
[1] *Fragments de botanique*, p. 1192.

Et pourtant, cette réhabilitation de l'*otium* d'une part, du plaisir esthétique de l'autre, ne semble pas fortifier la cause des Lettres, que l'écrivain n'intègre pas plus que les spectacles à son catalogue des plaisirs oiseux. La Quatrième Promenade, pourrait le laisser espérer. La valeur de la « parole oiseuse » y est appréciée selon des critères qui, quoique formellement similaires à ceux des écrivains ecclésiastiques ne portent pas Rousseau à formuler le même verdict qu'eux. Car l'écrivain ne réduit plus la valeur d'un écrit à sa stricte « utilité morale » :

> Il est [outre les fables, à but moral] d'autres fictions purement oiseuses, telles que sont la plupart des contes et des romans, qui sans renfermer aucune instruction véritable, *n'ont pour objet que l'amusement*. Celles-là, *dépouillées de toute utilité morale*, *ne peuvent s'apprécier que par l'intention* de celui qui les invente...[1]

Jugeant, comme Bossuet ou Nicole, la valeur de l'œuvre par l'*intention* qui la dicte, Rousseau se démarque d'eux en ce que ce critère lui permet, dans un premier temps, de justifier des fictions dépourvu de tout intérêt moral. Mais la suite du texte montre que l'*intention* s'évalue toujours en fonction des critères institués de vérité et de vertu.

Ainsi l'exemple de fiction oiseuse que propose Rousseau, le *Temple de Gnide* de Montesquieu, fait l'objet d'une double censure. D'une part, l'ouvrage est « offusqué et gâté » par un érotisme trop suggestif[2]. De l'autre, le truchement du manuscrit retrouvé, pour être topique, n'en constitue pas moins, au mieux (si l'auteur n'entendait point qu'on le croie), un procédé contestable par son inanité, « un bien sot enfantillage »[1], au pire (si, comme le pense Rousseau, l'auteur tentait d'accréditer cette fiction), une mystification nocive. La fiction oiseuse légitime est donc celle qui, premièrement, ne nie pas son statut de fiction ; ensuite, ne corrompt pas les mœurs par les représentations qu'elle donne. Si l'utile n'est plus le critère déterminant, l'écriture et la lecture restent jusqu'à la fin soumises au double critère de vérité et de vertu qui en constitue pour Rousseau le cadre nécessaire. Plus exactement, l'utile en matière

---

[1] *Rêveries*, IV, p. 1029.
[2] *Ibidem*.
[1] *Id.*, p. 1030.

d'écriture n'est qu'une sous-catégorie de cet ensemble éthico-aléthique qui surdétermine jusqu'à la fin sa conception du plaisir littéraire. En l'occurrence, plutôt que le plaisir, c'est la séduction (comme mensonge-corrupteur) qui se trouve ici mise en cause.

Déplaire, selon Rousseau, c'est donc contester l' « esthétique du plaisir » «classique», dans sa double dimension artistique et sociale. L'écrivain d'une part défait le modèle d'honnêteté et son substrat humaniste en dramatisant les répercussions morales, politiques et esthétiques de ce désir de distinction, qu'il place à la source des activités et au fondement des institutions. D'autre part, il dénonce le mode de littérature privée et de pur divertissement qui s'était forgée au cours du XVIIe siècle.

La dénonciation est audacieuse, provocante dans les termes – il n'est qu'à voir la vivacité des réactions qu'elle suscite – mais elle n'est pas tout à fait neuve, et loin d'être isolée. C'est paradoxalement en porte-parole d'une frange non négligeable des artistes et des penseurs de ce milieu de siècle que Rousseau rompt le ban. Ses discours charrient d'autres discours ; sa voix porte d'autres voix, et le public la répercute, lui donne une audience inespérée, mais non inexplicable. En somme, si la verve oratoire du moraliste brise la digue des bienséances et des devoirs de société, c'est qu'elle cédait déjà sous la pression d'une frange de l'intelligentsia contestant un mode de sociabilité aristocratique, et d'une large minorité d'artistes refusant leur inféodation au public et revendiquant leur autonomie. C'est ici, dans ce premier XVIIIe siècle, que le miroir de la rhétorique conciliante se fêle. Un demi-siècle avant le peuple, des artistes rédigent leurs cahiers de doléances, contre le public.

CHAPITRE V

UNE FORTERESSE ASSIÉGÉE : INTELLECTUELS ET ARTISTES À LA CONQUÊTE D'UNE AUTONOMIE

1. LES BIENSEANCES EN PROCES

À l'époque où Rousseau annonce sa réforme, l'édifice du plaire et l'ensemble des comportements qu'il détermine (bienséance et complaisance) subit de nouveaux assauts, non plus seulement de la part de moralistes, mais également de penseurs laïcs et même de mondains. L'apologie d'une honnêteté moralisée anticipe de peu la montée aux créneaux de philosophes (dont plusieurs encyclopédistes) qui mettent en cause à nouveaux frais le système de la civilité et de la politesse mondaine. Leur critique se construit souvent autour de l'opposition traditionnelle entre vraie et fausse honnêteté, purement formelle, mais non plus tant pour protéger le modèle institué en le démarquant de ses avatars dégradés, que pour en manifester la duplicité. Par ailleurs, la conversation mondaine est elle-même soumise à la critique, et présentée, comme l'a montré Jean-Paul Sermain, comme un « système d'exclusion » : elle définit - certains auteurs le déplorent (Duclos, Marmontel, et même Moncrif), d'autres s'en flattent - un espace social « doublement délimité, de l'intérieur et de l'extérieur : par la mise en œuvre de talents conférés par la naissance et la fréquentation de ceux qui ont la même origine, et par l'exclusion de ceux qui

prétendraient en vain s'agréger au groupe »[1]. Corrado Rosso, de son côté, fait état du démontage progressif, quoique hésitant, de l'idéal d'honnêteté[2]. Il compte la date de 1748 comme cruciale à cet égard. Cette même année, Montesquieu, dans son *Esprit des lois* et François-Vincent Toussaint, dans un *Discours préliminaire sur la vertu*, introduisant son ouvrage sur *Les mœurs*, s'en prennent directement à ce modèle. Le second éreinte l'honnête homme et sa compagne (l'« honnête femme ») avec une virulence qui tourne au « jeu de massacre »[3]. Il n'en va pas de même du premier dont la pensée, riche et complexe, trouve une large audience.

Rousseau ne rencontra jamais Montesquieu, mais il a scrupuleusement lu et réfléchi l'œuvre de son aîné. Dès la parution de l'*Esprit des lois*, Claude Dupin, dont il était le secrétaire, s'était appliqué, de concert avec son épouse et quelques amis, à réfuter cet ouvrage. Madame Dupin avait en outre eu recours aux services particuliers de Rousseau dans l'élaboration de son ouvrage pour la défense des femmes ; elle l'avait ainsi induit, non seulement à lire, mais recopier Montesquieu pour en réfuter les thèses. En dépit de divergences de vues explicites, Robert Derathé repère plusieurs points de convergence entre les deux auteurs, dont le plus évident est la critique du despotisme[4].

Dans l'*Esprit des lois*, Montesquieu, d'une part, fait du désir de plaire un désir naturel. Il justifie en outre le respect des bienséances et des règles de la sociabilité dans le cadre d'une société monarchique[5]. Mais d'autre part, dans les

---

[1] Jean-Paul Sermain, « La conversation au XVIIIe siècle : un théâtre pour les Lumières ? », in ouvr. cité, p. 116.

[2] Corrado Rosso, *Les Tambours de Santerre,* éd. citée, p. 47. (Voir à ce propos les chap. I, « Crise et enterrement de l'honnête homme : de la Renaissance aux Lumières » et IV, « L'honnête homme et les Lumières : une occasion perdue »).

[3] L'expression est de Corrado Rosso (ouvr. cité, p. 37), dans l'analyse qu'il propose du traité de Toussaint (p. 35-40).

[4] Sur le rapport de Rousseau à Montesquieu, voir Alexis François, « Rousseau, les Dupin, Montesquieu », *A.J.J.R.*, 30, 1943-1945, p. 47-64 ; Robert Derathé, « Montesquieu et Jean-Jacques Rousseau », *Revue internationale de philosophie*, 9, 1955, p. 366-386 ; Michel Launay, *J.-J. Rousseau et son temps*, II, chap. V : « Le discours sur les sciences et les arts : Jean-Jacques entre Mme Dupin et Montesquieu », Paris, Nizet, 1969, p. 93-103 ; Corrado Rosso, *Montesquieu moraliste*, Bordeaux, Ducros, 1971, p. 283-316 ; Jean Ehrard, « Rousseau et Montesquieu : le mauvais fils réconcilié », *A.J.J.R.*, 41, 1997, p. 57-77. Voir aussi en ligne, l'article « Rousseau » de Gabrielle Radica dans le *Dictionnaire électronique Montesquieu* (http://dictionnaire-montesquieu.ens-lsh.fr).

[5] « Les hommes, écrit Montesquieu, nés pour vivre ensemble, sont nés aussi pour se plaire ; et celui qui n'observerait pas les bienséances, choquant tous ceux avec qui il vivrait, se

mêmes pages, et cette concession faite, l'écrivain entame le procès moral de la politesse (expression de l'orgueil[1]) et raille l'« honneur bizarre » d'un modèle qui découle des contraintes de l'absolutisme étatique, dont il satisfait le besoin d'ordre[2]. Or, sa double indexation à la *doxa* et au désir du prince rend l'honnête homme tributaire de leurs exigences jusque dans les déterminations les plus intimes de la subjectivité : « l'honneur se mêlant partout, entre dans toutes les façons de penser et toutes les manières de sentir, et dirige même les principes »[3]. C'est une immixtion du public dans le particulier et une forme d'ingérence étatique qui sous-tend, selon Montesquieu, le canon culturel de l'honnêteté. Or, chaque sujet se trouve personnellement entamé chaque fois que le sens commun de l'honneur va à l'encontre de sa raison critique : réduit à l'hétéronomie, il nourrit un désir « triangulaire » dont la Cour est le médiateur[4]. Moins que ses pratiques, c'est donc la fausseté du désir que le philosophe met en cause : à la *politesse* comme désir selon l'autre, Montesquieu oppose la *civilité*, comme contrainte minimale consentie par le sujet pour la préservation du lien social[5]. Sa critique de l'honnêteté le porte ainsi, en homme des Lumières, à récuser la séparation du privé et du public, de l'homme et du sujet qui, selon

---

discréditerait au point qu'il deviendrait incapable de faire aucun bien. » (*De l'Esprit des Lois*, IV, 2, Paris, GF Flammarion, 1979, p. 156).

[1] « C'est par orgueil que nous sommes polis, écrit Montesquieu : nous nous sentons flattés d'avoir des manières qui prouvent que nous ne sommes pas dans la bassesse, et que nous n'avons pas vécu avec cette sorte de gens que l'on a abandonnés dans tous les âges. » (*De l'Esprit des Lois*, IV, II, éd. citée, p. 156).

[2] « C'est sur toutes ces choses que l'éducation se porte, pour faire ce qu'on appelle l'honnête homme, *qui a toutes les qualités et toutes les vertus que l'on demande dans ce gouvernement* » (*id*., p. 157).

[3] *Id*., p. 157.

[4] De même que, selon la définition que donne René Girard du désir triangulaire (ou désir *selon l'autre*), « le prestige du médiateur se communique à l'objet désiré et confère à ce dernier une valeur illusoire » (*Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, rééd., 1997, p. 31), la nature du désir varie, chez Montesquieu, en fonction de la distance (symbolique, spirituelle) qui sépare le médiateur (que constitue à ses yeux la Cour), du sujet désirant. Pour ce penseur, la cour est médiatrice en ce qu'elle confère une valeur artificielle à certains objets qu'elle institue objets de désir, mais dont la valeur diminue à mesure qu'on s'éloigne d'elle : « l'air de la cour, écrit Montesquieu, consiste a quitter sa grandeur propre pour une grandeur empruntée. Celle-ci flatte plus un courtisan que la sienne même. Elle donne une certaine modestie superbe qui se répand au loin, mais *dont l'orgueil diminue insensiblement, à proportion de la distance où l'on est de la source de cette grandeur* » (*id*., p. 157).

[5] « La civilité vaut mieux [...] que la politesse. La politesse flatte les vices des autres, et la civilité nous empêche de mettre les nôtres au jour : c'est une barrière que les hommes mettent entre eux pour s'empêcher de se corrompre » (*id*., liv. XIX, 16, p. 469).

Reinhart Koselleck, aurait permis aux sujets d'une monarchie absolue de jouir librement de leur conscience privée, tout en soumettant leur personne publique aux lois de l'État (« l'homme se coupe en deux : une moitié privée et une moitié publique ; les actions et les actes sont soumis sans exception à la loi de l'État, la conviction est libre, *in secret free* »[1]).

La pensée de Montesquieu ne reste pas sans écho. Les encyclopédistes reprennent à leur compte cette critique de la politesse dans la plupart des articles consacrés aux pratiques de la sociabilité, contribuant à grever un idéal d'honnêteté qu'ils ne renient pourtant pas absolument. Corrado Rosso a souligné le caractère ambivalent, « incohérent et changeant » de la position de l'*Encyclopédie*, et plus généralement, du XVIIIe siècle français, à l'égard de la figure de l'honnête homme[2]. Le point de vue varie d'un article à l'autre en fonction de l'auteur. Certains s'inscrivent pleinement dans la tradition d'une honnêteté « complaisante » : l'article « Politesse » prend à revers la distinction de Montesquieu, pour revenir à la hiérarchisation traditionnelle subordonnant la « civilité » à la « politesse », dont on valorise la plus grande *distinction*[3]. D'autres, au contraire, s'inspirent de la pensée du philosophe : l'article « civilité », du chevalier De Jaucourt, s'autorise de *L'Esprit des Lois*, qu'il cite, pour réhabiliter la *civilité* au détriment de la *politesse* (« la politesse flatte les vices des autres et la civilité nous empêche de mettre les nôtres au jour »[4]). De même l'article « honnête » refuse cette qualité aux gens *seulement* polis, cette confusion équivalant, pour l'auteur, à une « profanation » de la véritable honnêteté. De même Diderot, dans l'article « Cour », stigmatise dans les termes

---

[1] *Le règne de la critique*, Paris, Minuit, 1979, p. 31, cité par Hélène Merlin-Kajman, « Le Moi dans l'espace social, Métamorphoses du XVIIe siècle », in *L'Invention de la société. Nominalisme politique et science sociale au XVIIIe siècle*, dir. L. Kaufmann et J. Guilhaumou, Paris, éd. de l'EHESS, 2003, p. 23-43.

[2] Corrado Rosso, *Les tambours de Santerre, Essais sur quelques éclipses des Lumières au XVIIIe siècle,* Pise-Paris, Nizet, 1986, p. 47. Voir en particulier le chapitre I, "Crise et enterrement de l'honnête homme : de la Renaissance aux Lumières », le chapitre II : « Le retour de l'honnête homme au XVIIIe siècle : une revenant ? », et le chapitre IV : « L'honnête homme et les Lumières : une occasion perdue ».

[3] De même l'article « Civilité » précise que « la politesse semble, dans l'usage de ce terme, réservée aux gens de la cour et de qualité ; et la civilité, aux personnes d'une condition inférieure, au plus grand nombre de citoyens » (*Encyclopédie*, III, p. 497).

[4] *Id.*, III, p. 497.

les plus forts la « malhonnêteté » effective de l'honnêteté qui se pratique en ce lieu. L'usage de l'éloge (et non plus seulement de la flatterie), est ouvertement déploré dans l'article « Compliment », qui constate en conclusion : « c'est ordinairement ou une fadeur, ou une inutilité, ou un mensonge, ce qui n'empêche pas que ce soit un devoir »[1]. L'article « Flatterie », du chevalier De Jaucourt est encore plus explicite à cet égard :

> [...] on cherche à plaire [aux dispensateurs sans mérite des emplois et des grâces] en les rassurant sur des faiblesses dont on serait désolé de les guérir [...] *On renonce pour eux à ses propres sentiments, aux privilèges de son rang, à sa volonté, à ses mœurs*. Cette complaisance est une *flatterie d'action*, plus séduisante que les éloges les mieux apprêtés. Il y a une autre flatterie plus fine encore, et souvent employée par les hommes sans force de caractère, qui ont des âmes viles et des vues ambiguës. C'est la *flatterie d'imitation*, qui répand dans une cour les vices et les travers de deux ou trois personnes, et les vices et les travers d'une cour sur toute une nation. Les succès de ces différents genres de flatterie en ont fait un art qu'on cultive sous le nom d'*art de plaire* : il a ses difficultés. Tout le monde n'est pas propre à les vaincre ; et *on n'y réussit guère, quand on est né pour servir son prince et la patrie*.[2]

L'encyclopédiste fait de l'art de plaire une pratique dégradante synthétisant les différentes formes de flatterie en usage à la cour ; celle-ci implique là encore, une abnégation qu'il stigmatise comme dépersonnalisation et s'oppose, comme chez Montesquieu, au service du prince et de la patrie, qui suppose un engagement désintéressé. C'est la pensée déjà topique des manuels de civilité qui se trouve ainsi contredite et progressivement remplacée par l'exigence d'une liberté de conscience et d'expression. Citons l'article « Plaire », dans son intégralité :

> *Plaire*, v, n (gramm). C'est avoir des qualités agréables au cœur, à l'esprit et aux sens. *C'est une folie que de vouloir plaire à tout le monde. Avec les gens d'un goût délicat, l'art de plaire manque son but*. Les mélancoliques se plaisent dans les ténèbres. Les saules se plaisent dans les lieux humides.[3]

Dans cette définition très sommaire, assortie de rares exemples, le désir et l'art de plaire, loin de figurer comme une « nécessité », paraissent d'emblée, non seulement voués à l'échec, mais dédaignés de ceux dont l'œil exercé perce

---

[1] *Id*., t. IV, p. 113.
[2] *Id*., VI, p. 844.
[3] *Id*., XII, p. 687.

le voile des simulacres. Censée illustrer le sens commun du verbe, cette négation de l'idéal de comportement porté par la société depuis plus d'un siècle semble déjà presque topique.

Ainsi, quoique héritière d'une conception de la sociabilité ancrée dans le XVIIe siècle, l'*Encyclopédie* donne voix à une pensée contraire, de critique à la fois philosophique et morale de la sociabilité «classique», de sa pression contraignante et de ses jeux des masques. Le discours injonctif et la législation autoritaire des arts de plaire sont de plus en plus difficilement tolérés. L'irritation à l'égard du carcan des *devoirs* de société prend une forme allergique chez De Jaucourt, dont l'engagement personnel se mesure à l'usage qu'il fait de la première personne dans l'article « Civilité » : « J'ai lu des livres sur la civilité si chargés de maximes et de préceptes pour en remplir les devoirs, qu'*ils m'auraient fait préférer la rudesse et la grossièreté* à la pratique de cette civilité importune dont ils font tant d'éloges »[1]. Dé-plaire, dans cette perspective, n'est plus un échec, c'est une libération.

Duclos est, avec Rousseau et avant lui, un des plus notables fourriers de la réaction au *plaire* qui s'amorce en ce milieu du siècle. Rousseau entretint avec lui un rapport d'amitié, lent au démarrage, mais exceptionnellement pérenne, et l'écrivain affirma à plusieurs reprises tenir son confrère pour le seul homme de lettre probe et littéralement *honnête* qu'il ait connu. Il relève, dans une lettre qu'il lui adresse en novembre 1760, leur relative proximité de vues[2]. Les

---

[1] *Id.*, III, p. 497.

[2] « [...] nous avons plus de goûts communs que nous n'avions cru, écrivit Rousseau à Duclos, et [...] nous aurions dû nous aimer tout autrement que nous n'avons fait. Mais votre philosophie m'a fait peur, ma misanthropie vous a donné le change [...] je suis bien content de sortir enfin de cette erreur [...] » (Lettre du 19 novembre 1760, *CC* VII, p. 1166). **«** C'est le seul ami vrai que j'aie eu parmi les gens de lettres », en écrit Rousseau, qui se félicite dans les *Confessions* d'avoir appris, grâce à lui, que « la droiture avec la probité peuvent s'allier quelquefois avec la culture des lettres » (*OC* I, p. 290 et 371). Le 12 août 1769, il écrivait à Thérèse de Duclos : « C'est à ce titre d'honnête homme que vous pouvez donner votre confiance au seul homme de lettres que vous savez que je tiens pour tel » (*CC* XXVII, p. 123). Rousseau avait lu avec plaisir les *Confessions du comte de* *** (1741) qu'on lui avait offert à son arrivée à Paris comme une initiation à la société mondaine (*Confessions*, VII, p. 290), et il se lia avec l'auteur après la parution du premier *Discours*. L'amitié entre les deux hommes dura longtemps après la rupture de Rousseau avec les philosophes, jusqu'à ce que son obsession du complot n'ait raison d'elle aussi. Les lettres de *La Nouvelle Héloïse* consacrées à Paris s'inspirent très certainement des *Considérations sur les mœurs de ce siècle* (1751). Sur les rapports entre Rousseau et Duclos, voir Raymond Trousson, entrée « Duclos » du *Dictionnaire Rousseau* et l'article de Paul Dimoff, « Les Relations

Considérations sur les mœurs de ce siècle (1751), véritable « machine de guerre contre les valeurs de la société aristocratique »[1] selon Carole Dornier, mettent en lumière les « abus » et les dévoiements d'une sociabilité pourtant jugée nécessaire au bien public[2]. Mais le pragmatisme utilitariste des premiers chapitres cède rapidement la place à une satire de la politesse, cache-misère du vice et ferment d'inégalité : « premier signe de la hauteur », et « rempart contre la familiarité »[3], elle est une manifestation implicite de mépris pour qui ne la maîtrise pas. Car l'*homme aimable* n'aime ni n'est aimé ; on le dédaigne et le recherche simultanément, comme de même il fait[4]. Il néglige les devoirs de son état[5] : loin de servir les intérêts du royaume en consolidant le lien social, le désir de plaire introduit une dégradation matérielle, culturelle et morale à l'échelle nationale, en détournant les sujets (le magistrat, le militaire, l'homme de Lettres…) de la perfection dans l'accomplissement de leur tâche. Duclos suit ici la pensée de Montesquieu, qu'il cite :

> Plaire dans une conversation vaine et frivole est aujourd'hui le seul mérite. Pour cela, le magistrat abandonne l'étude de ses lois. Le médecin croirait être décrédité par l'étude de la médecine. On fuit, comme pernicieuse, toute étude qui pourrait ôter le badinage.[6]

Enfin cette injure respectueuse, cette fausseté assumée jusqu'à l'insulte qui paraît dans la politesse ne peut manquer, lorsqu'elle est perçue comme telle, de porter l'offensé à une *réaction* ouvertement violente, l'incitant à fouler au pied les bienséances ; comme si la brutalité des manières pouvait garantir la

---

de J.-J. Rousseau et de Duclos, à propos de quelques lettres inédites », Mercure de France, 15 janvier 1925, p. 5-19.

[1] Introduction aux *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, Paris, Champion, 2000, p. 8.

[2] Duclos commence par l'éloge des vertus de l'« homme sociable », soulignant même l'utilité pratique de certains vices, comme l'amour-propre du Français : « plus il croit plaire, plus il a de penchant à aimer » (*Considérations sur les mœurs de ce siècle*, éd. citée, p. 104).

[3] *Id*., p. 117.

[4] L'homme aimable, tel que le définit Duclos, est « fort indifférent sur le bien public : ardent à plaire à toutes les sociétés [...] il n'aime personne, n'est aimé de qui que ce soit, plaît à tous, et souvent est méprisé et recherché par les mêmes gens ». L'écrivain le distingue de l'*homme sociable*, qui est à ses yeux le citoyen par excellence. (ouvr. cité, p. 161).

[5] « Tout le monde veut être aimable, et ne s'embarrasse pas d'autre chose ; on y sacrifie ses devoirs, et je dirais la considération, si on la perdait par là. Un des plus malheureux effets de cette manie futile est le mépris de son état, le dédain de la profession dont on est comptable. » (*id*., p. 163).

[6] *Ibidem*.

sincérité des rapports... Cette illusion, que Duclos dénonce, tout en y succombant parfois, témoigne, comme l'irritation assumée du chevalier De Jaucourt dans l'article « Civilité », de la lassitude ressentie à ce tournant des années 1750, à l'égard d'une réglementation formelle de la sociabilité qui paraît s'être exaspérée au point de faire sombrer la politesse dans un vulgaire jeu de dupes :

> Elle produit aujourd'hui si peu d'effet, écrit Duclos de cette dernière, la fausseté en est si reconnue, qu'elle en est quelquefois dégoûtante pour ceux à qui elle s'adresse, et qu'elle a fait naître à certaines gens l'idée de jouer la grossièreté et la brusquerie pour imiter la franchise, et couvrir leurs desseins. Ils sont brusques sans être francs et faux sans être polis. Ce manège est déjà assez commun pour qu'il dût être plus reconnu qu'il ne l'est encore.[1]

Cette réflexion est assez remarquable. La réaction au plaire est déjà suffisamment importante en ce milieu du siècle, pour que la posture d'homme « brusque » puisse être répertoriée comme une manière concurrente à celle de l'homme aimable[2]. Duclos, d'ailleurs, à rebours de tous les arts de plaire, défend la valeur de l'indépendance et de l'originalité des esprits : idées neuves, bien contraires aux exigences classiques d'uniformité et de conformité à un canon. Le chapitre IX, « *Sur le ridicule, la singularité et l'affectation* », prend à revers des notions déjà topiques, répertoriées comme ces écueils que doit éviter tout honnête homme. Le *ridicule* n'est plus faute impardonnable, fatale aux réputations, mais un *fantôme* sans réalité, forgé par superstition, dont la « crainte puérile » « étouffe les idées, rétrécit les esprits et les forme sur un seul modèle »[3]. L'idée d'une déperdition intellectuelle et poétique imputable à l'uniforme du *plaire* n'avait pas germé seulement ni premièrement dans l'esprit de l'auteur du *Discours sur l'origine de l'inégalité*. La *singularité* se voit, elle aussi, réhabilitée par Duclos comme une attitude spontanée et non feinte, comme une manière d'« être "soi"», qui marque la différence des tempéraments (elle doit néanmoins demeurer inconsciente d'elle-même). Ainsi distinguée de l'*affectation*, la *singularité* reconnue et mise en valeur permet de rompre la

---

[1] *Id.*, p. 118 ; je souligne.
[2] On trouve déjà quelques exemples au XVIIe siècle de ce type de réaction, exemplifié par l'Alceste de Molière. Mais le comportement « brutal » est encore marginal.
[3] *Id.*, p. 172.

monotonie d'une société normalisée, dont l'« état léthargique » ennuie et dégoûte[1]. Diderot ne dira pas autre chose, en célébrant dans son *Neveu de Rameau*, les « originaux » qui « rompent cette fastidieuse uniformité que notre éducation, nos conventions de société, nos bienséances d'usage ont introduite », restituant à chacun « une portion de son individualité naturelle »[2]. L'apparition de cette notion d'*individualité* au cours du XVIIIe siècle (et d'abord chez Leibniz en 1710[3]) sert la nouvelle représentation du sujet qui se forge à cette époque.

Non seulement l'idéal d'honnêteté n'est plus, dans ce milieu du XVIIIe siècle pensé comme entièrement valide, mais il appelle tendanciellement la transgression, au profit d'un nouveau modèle, conçu, non plus comme la parfaite incarnation de valeurs communes (par quoi l'individu ne se distinguait que négativement, par son éminente *représentativité*, du groupe qu'il représente), mais comme l'expression d'un « moi » irréductiblement singulier dont la différence, définie en termes de sensibilité, de *génie* (*genus* et *ingenium*) et de raison critique, constitue une richesse aux couleurs nouvelles de l'*originalité*[4]. La résurgence de la question du *génie* au XVIIIe siècle n'est pas étrangère à cette

---

[1] Ouvr. cité, p. 173. La singularité telle que la définit Duclos est fragile dans la mesure où elle se dénature dès lors qu'elle devient consciente. Ainsi rencontre-t-on plus fréquemment son avatar dégradé, qui consiste à se faire caustique, misanthrope ou « homme d'humeur » pour se détacher artificiellement d'une société de gens complaisants. Cette brusquerie concertée, agressive et maladroite est pourtant celle que Mme d'Épinay prête à Desbarres, le personnage censé représenter Duclos dans ses *Mémoires de Mme de Montbrillant*. Dans ce roman mémoire à clefs, la brusquerie de Desbarres est progressivement démasquée comme une posture affectée. La causticité jugée méchante du personnage effraie les dames, pourtant sujettes à « la manie de prendre sa brusquerie pour de la franchise », comme le déplore Mlle Darcy. Un long dialogue entre Desbarres et Mme de Montbrillant jette un jour cru sur la brutalité irrespectueuse que recèle, aux yeux de la romancière, la franchise terroriste du personnage. Rappelons que l'une des justifications de la rédaction de ce roman est la volonté de mettre en scène J.-J. Rousseau sous les traits de René.

[2] *Le Neveu de Rameau*, in *Contes et romans*, *OC* (Pléiade), p. 586-587.

[3] Remarquons, après Michel Delon (notes au *Neveu de Rameau*, éd. citée, p. 1145), que ce néologisme apparaît dans les *Essais de Théodicée* de Leibniz, puis sous la plume de divers auteurs (Boudier de Villemert en 1753, Robinet en 1761, Charles Bonnet en 1762) avant Diderot (*Salon de 1767*).

[4] Voir à ce propos Roland Mortier, *L'originalité, une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Paris, Droz, 1982. L'ambivalence du terme, encore sensible quand Diderot qualifie d'« original » son neveu de Rameau atteste du glissement qui dotera progressivement d'une valeur positive une idée (l'*originalité*) qui émerge véritablement au XVIIIe siècle, en même temps que naît le vocable lui-même (le *Dictionnaire de Trévoux* [1704] le signale comme un néologisme dont il attribue l'invention à Roger de Piles).

préférence de plus en plus marquée pour le particulier sur le commun et le normé.

Ainsi, avant que Rousseau ne rompe avec éclat avec les poétiques du *plaire*, et tandis qu'il le fait, la mise en cause, par les philosophes, d'un absolutisme d'État s'exprimant dans les pratiques instituées de la sociabilité, mais également la contestation (coïncidant avec la montée de la bourgeoisie) d'un certain formalisme aristocratique, se donnent à lire dans des écrits visant (et dénonçant) autant le modèle, bientôt jugé obsolète, de l'honnêteté que le rapport de révérence obséquieuse qui soumet l'écrivain « courtisan » à son public.

2. LA « COQUETTERIE DE L'AUTEUR MODERNE »

C'est paradoxalement le comte de Shaftesbury (1671-1713) qui, le premier en ce siècle, porta un regard ouvertement critique sur la posture de complaisance courtisane adoptée par les auteurs à l'égard de leur public. Paradoxalement, car si le philosophe anglais exerça une influence considérable sur la pensée morale et esthétique en France, c'était plutôt comme défenseur d'une sociabilité raffinée et aristocratique, mettant l'accent sur l'usage de la politesse, et sur l'acquisition précoce d'un « *standard of manners, breeding, gentility* [règle des manières, de l'éducation, du bon ton] »[1]. Mais Shaftesbury refuse de livrer à l'arbitraire des opinions particulières ou de la *doxa* les critères du jugement esthétique ou moral. Aucun penseur n'a stigmatisé plus explicitement ni plus longuement la « coquetterie » de l'écrivain complaisant que ne le fit Shaftesbury dans son *Soliloque ou conseil à un auteur* (*Soliloquy or advice to an author*, 1710), chapitre de ses *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* dont Diderot donna, avec son *Essai sur le mérite et la vertu* (1745), une traduction assez libre. C'est dire que Rousseau, qui était alors au plus fort de son amitié pour le Philosophe, en avait pris connaissance.

---

[1] Anthony A. C., comte de Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* [1711], Hildesheim, Olms, 1978, t. III, p. 179. Shaftesbury s'inscrit en particulier dans la lignée de Gracian en faisant du *virtuosus* le modèle d'humanité qu'il promeut. Mais c'est comme source des plus vifs plaisirs de l'homme qu'il insiste sur les « affections sociales », nourries et entretenues par l'enjouement et la politesse. Son *Essai sur l'usage de la raillerie et de l'enjouement dans les conversations qui roulent sur les matières les plus importantes* (*Sensus communis : an Essay on the Freedom of Wit and Humour*, [1709], trad. française, La Haye, 1710) préconise l'usage d'un ton et d'un style enjoués, libres et spirituels propres à désamorcer l'esprit de sérieux du fanatisme ou du dogmatisme. Mais l'exercice de l'esprit et l'urbanité qu'il recommande dans la conversation ne sauraient s'accommoder d'aucune réglementation : « l'esprit se raffinera à l'usage, pourvu que nous l'abandonnions à lui-même, *sans se gêner par des contraintes sévères et des défenses rigoureuses. L'Urbanité est le fruit de la liberté.* C'est par une douce *collision* que nous nous polissons l'un l'autre. Réprimer cette liberté, c'est un moyen infaillible d'engourdir l'esprit ; c'est détruire la civilité et la bonne éducation ; et anéantir même la charité, sous prétexte de la maintenir ». (*Essai sur la raillerie et l'enjouement* [*Sensus communis*…], *Œuvres de Mylord Comte de Shaftesbury contenant différents ouvrages de philosophie et de morale traduites de l'anglais,* Genève, 1769 ; Paris, Champion, 2002, p. 186).

Méditant sur le déclin, en son siècle, d'un genre très apprécié dans l'Antiquité : le dialogue, Shaftesbury l'explique par le fait que ce genre efface la personne de l'auteur, et lui interdit de solliciter directement le lecteur. Les écrivains préféreraient ainsi l'écriture à la première personne, où ils peuvent s'exhiber plus aisément et travailler à se concilier les faveurs du public. Le développement est remarquable :

> Un auteur qui *montre sa personne* dans ses écrits, a l'avantage d'être qui il veut, et ce qu'il veut. Ce n'est pas un tel individu ; il n'a point de caractère certain ou naturel : *mais il s'accommode en toute occasion à la fantaisie de son lecteur, qu'il caresse et cajole constamment* selon la mode du jour. Tout roule sur ces deux personnes. De même qu'en amour, ou dans un commerce de lettres galantes, cet écrivain a le privilège de parler éternellement de lui-même : *il se pare, il se pavane, il fait la cour* ; en un mot, *il se conforme* à l'esprit de celui qu'il prétend amuser. *Telle est la coquetterie de nos écrivains modernes* ; leurs épîtres dédicatoires, les préfaces, leurs compliments aux lecteurs sont des grâces affectées pour éloigner l'attention du sujet, et la réunir sur leurs personnes…[1]

Rapprochant le rapport de publication de la relation amoureuse, Shaftesbury brosse le portrait quelque peu grotesque d'un écrivain galant, couvrant de caresses et de compliments le public-femme qu'il poursuit de ses assiduités. Le *plaire* est ici mis à nu dans une érotique des rapports de l'auteur au public, comme désir de l'autre, et ultimement, désir de soi : il apparaît dans sa dimension essentiellement narcissique. La métaphore de la cour amoureuse a double portée chez Shaftesbury : elle vise à la fois la dévotion *idolâtre* que le siècle porte aux femmes, et la subordinnation symbolique d'écrivains jugulés par le pouvoir. Aussi la France, où manque « l'esprit de liberté », est-elle la première visée par sa critique. Ailleurs, c'est à des aventuriers, trafiquants de compliments et d'épîtres dédicatoires, que l'écrivain compare les auteurs *conquérants* desquels il se démarque personnellement[2].

---

[1] *Soliloque ou conseil à un auteur* (1710), *in Œuvres de Mylord comte de Shaftesbury*, contenant différents ouvrages de philosophie et de morale, traduites de l'anglais, Genève, 1769, rééd. Paris, Champion, 2002, p. 267.

[2] « [...] je ne conçois pas bien ce que c'est que faire part de ses ouvrages au public. Je me rappelle, il est vrai, certains aventuriers qui, par leurs correspondance avec leur facteurs les libraires, ont fait un commerce considérable avec le public. Ils ont sollicité directement sa faveur avec toutes les formalités des préfaces et des épîtres dédicatoires [...]. Mais pour moi, je ne m'inquiète pas de ce que le monde pensera de mes amusements ou de quelle manière il connaîtra ce que j'écris pour mon plaisir ou par forme d'avis pour celles de mes connaissances qui se sont embarquées dans ce *malheureux trafic*. » (ouvr. cité, p. 318).

Mais c'est surtout un certain idéalisme du beau que Shaftesbury oppose aux tenants d'un relativisme esthétique, déjà en germe dans la réfutation lockienne des idées innées, et qui semble s'imposer dans le premier XVIIIe siècle. Le philosophe dissocie la valeur d'une œuvre du plaisir qu'elle suscite. C'est ici la question du goût qui se trouve directement posée.

Tandis que les Modernes, convaincus de la relativité du goût, font du plaisir du public l'étalon de la valeur d'une œuvre, Shaftesbury et ceux qui, à sa suite, restent convaincus de l'idéalité du beau, récusent la validité de ce critère. La question n'est pas, à leurs yeux, de savoir si l'on éprouve du plaisir, mais si l'on a *raison* de le faire :

> J'aime ! Je suis ravi ! J'admire ! Comment ? Par hasard ? Ou *selon mon bon plaisir* ? Non. J'*apprends* à être ravi, à admirer, *à prendre plaisir* selon que les sujets eux-mêmes le méritent et sont capables de me transporter. Sans quoi j'aime à cet instant et n'aime plus l'instant d'après. Je me lasserai de ma quête et, à l'expérience, je trouverai en général peu de *plaisir* si mon choix et mon jugement en la matière ne reposent sur aucune autre règle que cette règle unique : *parce que j'y prends plaisir*. Des formes grotesques et monstrueuses *plaisent* souvent. On découvre que spectacles cruels et barbaries *plaisent* également et, à certains tempéraments, plaisent *plus que tout autre sujet*. Mais a-t-on *raison* d'éprouver ce plaisir ? Et m'y abandonnerai-je s'il se présente ? Ne pas *lutter contre lui* ni *tâcher de l'empêcher de croître* ou de dominer mon tempérament ? [...] Ce n'est pas par la légèreté et au gré de l'humeur que j'atteindrai mon but et parviendrai à la jouissance que je me propose.[1]

Il n'est de jouissance légitime que celle du *bon* goût, tirée de la fréquentation des Anciens et de la contemplation de la nature ; et Shaftesbury juge nécessaire que l'on réprime le plaisir du spectacle laid, horrible ou cruel, ce plaisir que Voltaire lui-même, pourtant représentant du bon goût, justifiera devant l'indéniable succès de Shakespeare (« Il est impossible que toute une nation se trompe en fait de sentiment, et ait tort d'avoir du plaisir »[2]). Cet idéalisme du goût porte Shaftesbury à interdire la jouissance inesthétique et ignoble du « petit » du grotesque, sans parler de l'attrait du spectacle cruel (du pilori et du supplice), qui intéressera tant le XVIIIe siècle. L'argument de la décadence n'est pas loin, car le philosophe poursuit en fustigeant la vogue des

---

[1] Shaftesbury, ouvr. cité, p. 208.

[2] Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, Moland, t. VIII, p. 318, cité par Jean Ehrard, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1973, réed. Albin Michel, 1994, p. 306.

friandises rococo et autres *nugae* (figurines indiennes, *japonaiseries*…) qui détournent le public des chefs-d'œuvre de l'art italien.

Ainsi la « coquetterie » de l'auteur moderne lui fait oublier l'*idée* de perfection qui devait lui servir de référence et se communiquer au public. S'il cherche à plaire, il devrait donc demeurer en même temps « au dessus de ce motif » pour offrir aux lecteurs un ouvrage d'une qualité qu'ils apprécieront s'ils en sont (rendus) capables. Car c'est aux artistes que revient la charge d'éduquer le goût[1]. Shaftesbury oppose la fermeté courageuse des Anciens qui surent former leur public, aux « Modernes » chez qui la pratique de l'*aptum* confine à l'absurde : « Nos auteurs modernes [...] se règlent sur les idées bizarres du monde, et ils avouent franchement qu'ils se rendent absurdes, en voulant s'accommoder au génie du siècle »[2]. Le Versac de Crébillon, qui un quart de siècle plus tard s'avoue grand promoteur de « ridicules en crédit » et d'opinions folles, s'inscrit sur ce point dans la droite ligne de la pensée de Shaftesbury.

L'auteur du *Soliloque* est sans doute le plus insistant et le plus éloquent de ceux qui, parmi les prédécesseurs de Rousseau, réfléchirent aux incidences du *plaire* sur l'écriture. Mais les arguments qu'il avance sont largement repris et filés par plusieurs écrivains du premier XVIIIe siècle.

L'un de ceux qui, après Shaftesbury, dénoncèrent explicitement la « coquetterie » d'auteur est Marivaux. Cet auteur était bien connu de Rousseau, qui avait lu avec plaisir la *Vie de Marianne*, dès sa parution[3], et n'avait rien eu de plus pressé, à son arrivée à Paris, que d'aller consulter le dramaturge pour sa comédie de *Narcisse*, que celui-ci voulut bien retoucher. *Le Persifleur*, périodique projeté par Rousseau à l'époque où il dînait avec Diderot à l'hôtel du *Panier*

---

[1] « Si les poètes de la Grèce eussent ainsi courtisé leurs compatriotes, en flattant leur goût, ils n'auraient pas rendu tant de services à leur pays, et ils ne se seraient pas autant honorés qu'ils l'on fait, en se conformant à la vérité de la nature ». Mais en frayant, contre le vent, un chemin nouveau, ils « *formèrent et polirent* leur siècle, *réglèrent le goût public* travaillèrent à se faire applaudir longtemps et en connaissance de cause » (*Soliloque ou conseil à un auteur*, ouvr. cité, p. 297).

[2] *Ibidem*.

[3] En 1736, Rousseau réclame à Jacques Barillot la suite de la *Vie de Marianne* de Marivaux, dont il n'a que les deux premières parties (*CC* I, 13, p. 38).

fleuri, puise à la même source que Marivaux dans ses propres journaux : le *Spectator* d'Addison et Steele. Dans la première feuille, composée peu avant l' « illumination » d'octobre 1749, Rousseau reconnaît ironiquement sa dette à l'égard des « journaux, feuilles et autres ouvrages périodiques »[1], non seulement des moralistes anglais, mais également de leurs émules français. De fait, le *Persifleur* s'apparente à plusieurs égards aux divers rédacteurs des « feuilles volantes » de Marivaux.

Marivaux, dans ses fictions journalistiques[2], prête à chacun des rédacteurs la volonté de ne pas écrire *en auteur*, mais en homme, c'est-à-dire de livrer sous une forme brute, « brusque et naïve »[3], des réflexions venues naturellement à l'esprit. Les rédacteurs se défendent ainsi d'avoir élaboré la composition et le style de leur texte pour impressionner positivement le lectorat. Pourquoi prennent-ils la plume ? Pour des raisons variables : le Spectateur français et l'Indigent Philosophe, narrateur éponymes de ces journaux écrivent, l'un pour être utile[4], l'autre pour son propre plaisir. Le *Cabinet du philosophe* (1734) est l'œuvre posthume d'un « auteur clandestin »[5] couchant ses méditations et réflexions morales sur le papier, sans songer à se faire publier. Le premier, combattant sans relâche une vanité qu'il voudrait déjà morte, s'est donné pour loi d'encourir de sang froid le déplaisir ou l'animosité du public[6]. (La « misanthropie » qu'il revendique lui permet de se tenir à l'abri

---

[1] *Le Persifleur*, *Fragments autobiographiques*, *OC* I, p. 1104.

[2] Trois périodiques à la parution très irrégulière, voient ainsi le jour successivement : *Le Spectateur français*, en 1721-1724, *L'Indigent philosophe* en 1727, *Le Cabinet du philosophe*, en 1734.

[3] *Le Cabinet du philosophe*, *Journaux et œuvres diverses,* Paris, Classiques Garnier, p. 335.

[4] « [...] je souhaite que mes réflexions puissent être utiles. [...] ce n'est que dans cette vue que je les donne, et non pour éprouver si l'on me trouvera de l'esprit. [...] D'ailleurs, mon âge avancé, [...] et l'expérience que j'ai acquise, ont émoussé mon amour-propre sur mille petits plaisirs de vanité [...] de sorte que si mes amis venaient me dire que je passe pour un bel esprit, je ne sens pas en vérité que j'en fusse plus content de moi-même ; mais si je voyais que quelqu'un eût fait quelque profit en lisant mes réflexions, se fût corrigé d'un défaut, oh ! cela me toucherait, et ce plaisir-là serait encore de ma compétence » (*Le Spectateur français*, éd. citée, p. 117).

[5] *Le Cabinet du Philosophe*, ouvr. cité, p. 335

[6] Reconnaissant, au début de la septième feuille, s'être dégoûté d'écrire par dépit, découragé par les critiques qui s'étaient portées sur lui, le Spectateur s'exhorte à reprendre la plume, en tirant le meilleur parti de cette blessure d'amour-propre : « Oui ! Messieurs mes critiques ! vos mépris m'avaient découragé ; [...] c'était par vanité mécontente que j'avais discontinué d'écrire. Souffrez donc que je recommence ; je compte encore sur vos mépris et je vais m'en servir, comme d'une recette contre cette vanité dont je croyais être défait, et qui reparaît

d'une société et d'un public dont il se veut l'observateur détaché). Le second, fils de famille ruiné, vivant en gueux aux marges d'une société dont il moque les contraintes[1], se joue de son lecteur à qui il réserve des appellatifs tendrement ironiques (« mon cher et bénin lecteur »[2]), sans escompter beaucoup de la réception qu'il lui réservera[3]. Cela ne l'empêche pas de manifester à multiples reprises la bonne opinion qu'il a de lui-même. Mais s'il ne s'interdit pas de faire partager sa joie de vivre, ce plaisir ne pourra venir, comme chez Cicéron, que *par surcroît*, et sans obligation de sa part :

> je veux être un homme et non pas un auteur [...] Aussi je ne vous promets rien, je ne jure de rien ; et si je vous ennuie, je n'ai pas dit que cela n'arriverait pas ; si je vous amuse, je n'y suis pas obligé, je ne vous dois rien ; *ainsi le plaisir que je vous donne est un présent que je vous fais* ; et si par hasard je vous instruis, je suis un homme magnifique, et vous voilà comblé de mes grâces.[4]

Quant au philosophe défunt, qui écrivit le troisième journal dans le secret de son cabinet, il s'y donne à lire sans fard ni artifice de séduction, comme le souligne l'« éditeur » du manuscrit :

> Jusqu'ici vous ne connaissez presque que des auteurs qui songent à vous quand ils écrivent, et qui, à cause de vous, tâchent d'avoir un certain style. Je ne dis pas que ce soit mal fait ; mais *vous ne voyez pas là l'homme comme il est*. La *coquetterie* des attentions qu'il a là-dessus vous le déguise ; et il me semble qu'il peut être curieux de voir un homme à cet égard-là. En voici un [le Philosophe du Cabinet], et ce n'est point un homme neuf. L'éducation, le commerce du monde, et l'habitude de réfléchir l'ont mis en état de parler et d'être entendu ; il s'est façonné à l'école des hommes, et n'a rien pris de cette envie secrète que les autres écrivains ont de briller et de plaire.[5]

La *coquetterie* que Marivaux, après Shaftesbury, impute aux auteurs de son temps, jette un voile sur le cœur que le moraliste entreprend précisément de

---

métamorphosée en dégoût. Courage, Messieurs ! c'est pour une bonne œuvre que je vous sollicite ; *j'étais tout triste de vous déplaire, parce que cela m'ôtait l'honneur d'avoir de l'esprit avec vous. Que je vous aie l'obligation de ne me plus soucier de cet honneur-là !* » (*Le Spectateur français*, p. 143).

[1] L'Indigent ne donne pas cher de la politesse, qui n'a à ses yeux pour effet que de nuire au plaisir.

[2] *L'Indigent Philosophe*, éd. citée, p. 275.

[3] [...] « si mon livre ne vaut rien, je ne perdrai pas tout : car je ris d'avance de la mine que vous ferez en le rebutant : [...] mon livre, bien imprimé, bien relié vous aura pris pour dupe » (*id.*, p. 276).

[4] *Id.*, p. 311.

[5] *Id.*, p. 335-336. Voir aussi Mario Matucci, « De la vanité à la coquetterie », in Marivaux d'hier et d'aujourd'hui, éd. H. Coulet [et al.], Paris, éd. CNRS, 1991, p. 65-72.

mettre à nu. Ses personnages, opposent à l'imposture des bienséances la vérité de la nature humaine, et « cherchent à atteindre, comme l'a montré Jean-Paul Sermain, en chaque interlocuteur, un substrat primitif, un sentiment originel, source de vérité et d'équité, car situé au-delà de toutes les particularités des *mœurs* »[1].

Rousseau avec son *Persifleur* s'inscrit donc dans une lignée déjà balisée. Son narrateur a en commun avec le Spectateur français sa « misanthropie »[2], sa peur de la critique, son rejet du « mot d'auteur »[3] et son humeur changeante, gage de variété (« il serait inutile de tenter de me définir autrement que par cette *variété singulière* »[4]). Il tient de l'*Indigent Philosophe* la gaîté de son « âme folle »[5], sa propension à se louer et son insolence à l'égard du public[6] ; il hérite du Philosophe du *Cabinet*, périodiquement, son austérité, sa sagesse et sa religion ; sa fidélité à lui-même surtout. Ce caractère changeant et protéiforme du Persifleur définit un naturel s'exprimant librement dans sa contradiction : « [...] un protée, un Caméléon, une femme sont des êtres moins changeants que moi. [...] c'est cette irrégularité même qui fait le fond de ma constitution »[7]. Ici, comme chez Marivaux, c'est au lecteur de se faire aux variations d'humeur du journaliste. Le naturel revendiqué permet à celui-ci de conformer sa manière, non, comme chez Shaftesbury, à un modèle idéal, mais à la tournure de son esprit[8]. Il se donne, là encore, comme l'expression d'une « *singularité* » qu'il ne s'agit plus de confondre avec l'affectation et le déraisonnable[1].

---

[1] Jean-Paul Sermain, *Rhétorique et roman au dix-huitième siècle, L'exemple de Prévost et de Marivaux (1728-1742)*, p. 20.
[2] « Quelquefois je suis dur et féroce misanthrope » (*Le Persifleur*, p. 1108).
[3] *Id*., p. 1107.
[4] *Id*., p. 1108.
[5] *Id*., p. 1110.
[6] « On ne peut […] nier que je ne sois très fondé à m'ériger en aristarque et juge souverain des ouvrages nouveaux, louant, blâmant, critiquant à ma fantaisie sans que personne soit en droit de me taxer de témérité, sauf à tous et un chacun de se prévaloir contre moi du droit de représailles que je leur accorde de très grand cœur, désirant seulement qu'il leur prenne en gré de dire du mal de moi de la même manière et dans le même sens que je m'avise d'en dire du bien » (*id*., p. 1107).
[7] *Id*., p. 1109.
[8] « Si [l'écrivain] allait son droit chemin, il n'aurait d'autre soin à prendre que de développer ses pensées ; au lieu qu'en se détournant, il faut qu'il les *compose*, les assujettisse à un certain ordre

Duclos, qui comme on l'a dit, travaille aussi à la réhabilitation de la *singularité*, en fait une qualité particulière de l'écrivain. Reprenant des arguments, là encore de plus en plus souvent entendus, sur la médiocrité des œuvres conformes au goût de leur temps, il insiste sur la perte que subit la République des Lettres[2]. *L'Encyclopédie* relaie cette argumentation, et donne de l'auteur qui quémande les bonnes grâces du lecteur l'image dégradée d'un courtisan fâcheux :

> *Un auteur à genoux dans une humble préface,*
> *Au lecteur qu'il ennuie a beau demander grâce,*
> il ne doit pas l'espérer lorsque son livre est mauvais, parce que rien ne le forçait à le mettre au jour[3]

Sans tous développer une réflexion explicite sur l'incidence du plaire sur les Lettres, un certain nombre d'écrivains mettent à distance, en le mimant ou en le parodiant, le cérémoniel déférent dont l'écrivain du XVIIe siècle faisait preuve à l'égard du public. Cette démarcation ironique n'est pas toujours dénuée d'ambiguïté, notamment lorsqu'elle émane d'auteurs à succès, comme Crébillon ou Duclos. De manière assez ironique, ces deux romanciers se font fort d'allier une écriture de la séduction (par l'usage de la fiction sur trame libertine ou mondaine) à une réflexion sur l'irrationalité de son prestige qui la tient à distance à l'instant où elle s'exerce. L'auteur des *Égarements du cœur et de l'esprit* se refuse ainsi de jouer au Versac de la République des Lettres et s'interdit les « puérilités fastueuses » qui lui gagneraient la faveur des lecteurs.

---

incompatible avec son feu, et qui écarte l'arrangement naturel qu'amènerait une vive attention sur elles » (*Le Spectateur français*, p. 145).

[1] « [...] être naturel, écrit Marivaux, n'est pas [...] se mouler sur personne quant à la forme de ses idées, mais au contraire, se ressembler fidèlement à soi-même, et ne point se départir ni du tour ni du caractère d'idées pour qui la nature nous a donné vocation ; [...] *c'est rester dans la singularité d'esprit qui nous est échue*, et qu'ainsi que chaque visage a sa physionomie, *chaque esprit aussi porte une différence qui lui est propre* ; que la correction qu'il faut apporter à l'esprit n'est pas de l'arracher à cette différence, mais seulement de purger cette même différence du vice qui peut en gâter les grâces » (*Le Spectateur français*, p. 149).

[2] Dans le chapitre sur les Gens à la mode, Duclos déplore les effets stérilisants de la « maladie épidémique » qui porte les hommes de son siècle à vouloir par-dessus tout être aimable : « Qu'arrive-t-il de là ? [...] L'homme de Lettres, qui par des ouvrages travaillés, aurait pu instruire son siècle, et faire passer son nom à la postérité, néglige ses talents et les perd faute de les cultiver : il aurait été compté parmi les hommes illustres, il reste un homme d'esprit de société » (*Considérations sur les mœurs de ce siècle*, éd. citée, p. 163).

[3] Article « Lecteur », *Encyclopédie*, IX, p. 333.

Il regarde avec dédain les auteurs condamnés par leur « lâche complaisance », à sombrer dans l'oubli : « Le seul vrai subsiste toujours [...]. Tout auteur retenu par la crainte basse de ne pas plaire assez à son siècle, passe rarement aux siècles à venir »[1]. Telle est l'ambition exigeante et paradoxale de Crébillon : séduire sans trahir la vérité, susciter Versac et se parer de ce prestige qu'il met à nu. La position de Duclos est non moins ambivalente. Carole Dornier a montré la dualité d'un écrivain répandu dans les salons, mais défendant le goût du public contre celui des mondains et de la Cour[2]. L'ambiguïté se redouble quand on envisage la façon dont l'écrivain traite ce même public dont ses romans et contes divertissants lui avaient assuré la faveur : dans la retentissante *Épître au public* placée en tête d'*Acajou et Zirphile* (1744), il apostrophe sans ménagement un lectorat dont il vilipende l'ineptie, et raille la stupidité. La position du narrateur d'*Angola, histoire indienne* (1746) est non moins ambiguë. Cet anti-roman d'éducation qui met en scène les pratiques mondaines, en offre une représentation tout à la fois séduite et ironique. Tout en requérant ouvertement les faveurs de son public féminin[3], l'auteur souligne l'absurdité de procédés de séduction qui, non content de confiner au ridicule, stérilisent le sentiment amoureux. « En exhibant et en diffusant publiquement les clichés du discours mondain, écrit Jean-Paul Sermain, le roman semble également en suggérer l'inefficacité : vulgarisé, et désormais transparent, il n'est plus qu'un simulacre »[4]. Si les écrivains des années 1740-1750 moquent volontiers la « cour » de l'auteur complaisant, cette raillerie, partiellement d'auto-dérision, ne les engage pas à y renoncer. Prenons pour dernier exemple celui, particulièrement éloquent, de Le Maître de Claville, déjà évoqué plus haut comme l'un des porte-flambeau du modèle de civilité classique.

---

[1] Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, ouvr. cité, p. 70.
[2] Voir Carole Dornier, Introduction aux *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, éd. citée, p. 21.
[3] La dédicace du roman « aux petites maîtresses » est éloquente à cet égard. L'auteur suppliant ses dédicataires d'insuffler à son ouvrage la volupté dont elle détiennent le secret, se félicite de la séduction d'un ouvrage ainsi doté : « Orné de ce don précieux, quels défauts ne seront pas effacés ! Qui pourra se défendre de sa séduction ? Que de droits pour plaire ! Puisse-t-il en communiquer quelques-uns à son auteur ! Si c'en est un que de vous adorer et d'être votre plus zélé partisan, personne ne m'égale » (*Angola, histoire indienne*, Épître dédicatoire « Aux petites maîtresses », Paris, Desjonquères, 1991, p. 34).
[4] Jean-Paul Sermain, *Préface* à *Angola*, éd. citée, p. 16-17.

Dans les pages liminaires du *Traité du vrai mérite*, Claville donne libre expression à des réserves qui compromettent la docilité au public dont il se fait loi. L'ambiguïté de cette préface est emblématique, nous semble-t-il, de l'hésitation entre sujétion et émancipation qui caractérise la position des écrivains à cette époque. Nous reproduirons un peu longuement le passage qui suit immédiatement la profession d'obéissance citée plus haut, en le segmentant en paragraphes pour faire valoir cette oscillation entre complaisance et défi qui confère au texte son mouvement de balancier :

Soumission au public	Refus de la législation du public
Tous les hommes [...] doivent être dociles ; à plus forte raison un écrivain. Je fais une loi de la docilité, j'en dois donner l'exemple.	
	J'avouerai pourtant que je ne me suis pas rendu indifféremment à toutes sortes de conseils ; il pleut autant de fades critiques que d'ennuyeux écrivains ; il y a de la stupidité à acquiescer à tout [...] ;
mais *on ne peut trop respecter la société civile*, ni s'écarter impunément des ménagements qui lui sont dus.	
	Il est vrai que le lecteur *toujours sévère* a bien de l'avantage sur nous ; il est fort aisé de siffler ce qui a coûté bien de la peine.
Que les auteurs maltraités ne s'en plaignent pas ; il n'est pas moins permis à un homme judicieux de nous critiquer, *qu'à nous de ne lui pas plaire ;*	
	mais aussi si la critique effrayait et retenait tout le monde, plus de chaire, plus de barreau, plus de théâtre, en un mot plus d'écrivain, et que deviendrait l'érudition ? *S'il est dangereux de se donner en spectacle,*
aussi *l'honneur si rare et si précieux de plaire au public* mérite bien tous nos soins. [...]	
	On m'accuse encore d'avoir été obscur en quelques endroits ; mais si les connaisseurs m'ont entendu, je m'en console. *Vouloir plaire aux hommes épais et aux délicats, c'est vouloir allier les contraires* ; et si ce qui paraît obscur n'est que précis, le reproche est flatteur. [...]
D'ailleurs il faut convenir que la critique est un frein nécessaire pour contenir ceux qui nés sans goût, sans lecture, sans talents, n'en ont pas moins la fureur d'écrire. [...]	
	Mais aussi *un sot peut critiquer un bon livre*,

À qui donc convient-il de décider du mérite d'un ouvrage ? Au public.[1]	comme un fripon peut décréter un honnête homme.

Au long de cinq pages, largement tronquées ici, Le Maître de Claville autoproclamé écrivain soumis, dramatise sa répugnance à se ranger sans coup férir à l'avis de ses critiques. La docilité trouve ses limites lorsqu'elle est confrontée à la « sot[tise]», et l'écrivain justifie une forme de résistance (polie) à la frange mal avisée d'un lectorat que son obligeance n'a pas suffi à satisfaire. Dans les circonvolutions, les prétéritions d'une syntaxe contournée, l'hésitation entre autonomie et hétéronomie, flatterie et critique du public, confine à la contradiction. Tantôt l'écrivain réaffirme la nécessité de plaire et la dépendance constitutive de l'auteur, tantôt il met en cause la perspicacité de son lectorat. Il autorise l'écrivain à déplaire, mais l'exhorte à tendre de tout son pouvoir à l'honneur de contenter. Seul l'avis des connaisseurs et des gens de goût compte à ses yeux, mais c'est au *public* de décider de la valeur de son ouvrage, etc. Se donne ici à lire l'embarras d'un écrivain *honnête*, confrontée à une instance critique non homogène, de savants et de non-connaisseurs, d'amateurs et de persifleurs.

L'enjeu de la critique du plaire dans les lettres est donc double. Esthétique d'une part, puisque l'idéalisme persistant de certains auteurs, comme Diderot lecteur et traducteur de Shaftesbury, leur interdit de faire dépendre la beauté d'une œuvre du sentiment de plaisir qu'elle suscite. Politique d'autre part, dans la mesure où le crédit que les artistes accordent au goût du public est étroitement lié à leur représentation de cette nouvelle instance de jugement. S'ils abandonnent progressivement la déférence à

[1] *Id.*, p. 10-14.

laquelle ils avaient habitué leurs lecteurs ou leurs spectateurs, c'est également en raison du soupçon qu'ils font porter sur un public en considérable mutation.

3. LA CRITIQUE DU PUBLIC

3.1 Du *plaire* au *dé-plaire* : vers une autonomisation de l'écrivain

La position (déférente ou agressive) que l'écrivain du XVIIIe siècle adopte à l'égard de son public n'est pas séparable de la représentation qu'il s'en fait. Or l'image du public se modifie progressivement en même temps que se forme un lectorat nouveau, une audience politique et artistique plus large, et plus généralement une « sphère publique » réactive, dotée d'une « opinion » dont les historiens s'accordent à marquer l'émergence au cours du siècle[1].

Répondre à une réalité nouvelle : l'avènement du public au XVIIIe siècle

Du XVIIe au XVIIIe siècle, la manière de penser le public change. Si l'écrivain du XVIIIe siècle reconsidère son rôle, juge bon de se tailler un nouveau costume d'auteur, c'est que le public auquel il s'adresse, en pleine mutation, ne ressemble déjà plus à ce cercle restreint d'« honnêtes gens » et de connaisseurs, ni à ce parterre de théâtre hétérogène et hiérarchisé qui accueillaient les pièces des dramaturges du XVIIe siècle. Ce n'est plus au public circonscrit qui prenait ponctuellement corps dans les salons et les théâtres, que l'auteur donne lecture : se dessine désormais pour lui une instance mal déterminée (lectoriat en puissance), qui prendra forme et réalité (ou non) selon la fortune de l'ouvrage.

---

[1] Voir à ce propos Jürgen Habermas, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. M. B. de Launey, Paris, Payot, 1978 ; Mona Ozouf, « Le concept d'opinion publique au XVIIIe siècle », *L'homme régénéré : essais sur la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1989 ; Roger Chartier, « Espace public et opinion publique », in *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, 1990.

Le public des lecteurs tel qu'il se constitue au XVIIIe siècle grâce aux progrès de l'imprimerie se donne comme une réalité nouvelle par son extension et sa constante expansion. Dès 1719, l'abbé Du Bos, par le privilège qu'il accorde au public sur le gens de métiers[1] dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, entérine ce que l'on pourrait appeler, avec Agnès Lontrade, la *démocratisation* de l'art au XVIIIe siècle. Le parterre au théâtre prend de l'importance, jusqu'à devenir, comme l'a montré Jeffrey Ravel, un véritable acteur de la scène au début du siècle (notamment dans le cadre du théâtre de foire, où il soit voit confier la charge de suppléer aux dialogues interdits sur scène). Public actif voire turbulent, de plus en plus frondeur, il n'hésitera pas à organiser des résistances collectives aux interventions du pouvoir dans la deuxième moitié du siècle[2]. Le lectorat ne cesse de croître tandis que de nouvelles catégories accèdent à la lecture (femmes, paysans aisés, citadins…)[3]. L'accueil réservé à *La Nouvelle Héloïse* et l'important courrier des lecteurs qu'elle suscite constitue à lui seul un temps fort dans l'histoire du public, faisant sortir de l'anonymat des lecteurs qui, pour la première fois, adressent massivement leurs courriers à l'auteur[4]. C'est un public mêlé, rapprochant élites nobles et bourgeoises, et dont les sociétés de pensée (café, clubs, cercles de lecture) accentuent le métissage, qui, débordant les salons aristocratiques jusqu'alors prépondérant, s'affirme alors et conquiert un pouvoir de juridiction artistique et politique. Mais c'est sans doute avec l'institution des expositions publiques de peinture gratuites et ouvertes à tous (dès 1699) puis des Salons (à partir de 1737) que l'avènement d'un public de non-connaisseurs, louant et décriant ouvertement, et parfois bruyamment, paraît aux yeux de tous, et en premier lieu aux artistes *exposés*, aux deux sens de ce terme. Que l'art, d'affaire d'État

---

[1] L'abbé Du Bos excepte néanmoins de ce public d'amateurs éclairés la foule ignorante du « bas peuple » et de ceux qui n'ont pas acquis par la lecture et la fréquentation des théâtres le *goût de la comparaison*.

[2] Voir Jeffrey S. Ravel, *The contested parterre, Public Theater and French Political Culture, 1680-1791*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1999.

[3] Voir Éric Walter, « Les auteurs et le champs littéraire » ; « Une croissance séculaire », in *Histoire de l'édition française*, t. II, *Le livre triomphant*, sous la dir. d'Henri-Jean Martin et de Roger Chartier, Paris, Promodis, 1984 ; rééd. Paris, Fayard, 1989.

[4] Voir à ce propos Claude Labrosse, *Lire au XVIIIe siècle. La Nouvelle Héloïse et ses lecteurs*, éd. citée.

qu'il était, devienne celle du public est un phénomène d'une importance majeure au XVIIIe siècle, mis en lumière par Thomas Crow et René Démoris[1]. Les gens du commun, invités à jouir des plaisirs du goût et à exercer leur jugement, deviennent ainsi les détenteurs d'un privilège jusqu'alors réservé aux commanditaires. Or, c'est bien à ce public d'amateurs qu'est confiée, dans l'esprit même des Salons, la tâche de départir vrais et faux talents, de faire et défaire fortunes et réputations. Le repositionnement des écrivains découle assez directement de l'autorité nouvelle accordée à un public bientôt reconnu comme souverain.

« Juge » et « souverain » : nouveaux visages du public au XVIIIe siècle

Le public est de plus en plus fréquemment invoqué au cours du XVIIIe siècle comme une instance de pouvoir concurrente à celle du Roi. Rien ne saurait mieux en témoigner que le discours de réception de Malesherbes à l'Académie française (le 16 février 1775), où l'ancien directeur de la librairie traite « Du rang que tiennent les lettres entre les différents ordres de l'état » :

> Le public porte une curiosité avide sur les objets qui autrefois lui étaient le plus indifférents. *Il s'est élevé un tribunal indépendant de toutes les puissances, et que toutes les puissances respectent*, qui *apprécie tous les talents, qui prononce sur tous les genres de mérite* ; et dans un siècle éclairé, dans un siècle où chaque citoyen peut parler à la nation entière par la voie de l'impression, ceux qui ont le talent d'instruire les hommes, ou le don de les émouvoir, les gens de lettres, en un mot, sont, au milieu du public dispersé, ce qu'étaient les orateurs de Rome et d'Athènes au milieu du peuple assemblé. Cette vérité, que j'expose dans l'assemblée des gens de lettres, a déjà été présentée à des magistrats, et *aucun n'a refusé de reconnaître ce tribunal du public comme le juge souverain de tous les juges de la terre*. [...] Le Roi protégera les Lettres ; il le doit à sa gloire, il le doit au public, à qui la littérature devient tous les jours plus chère, et *dont les vœux unanimes déterminent toujours la volonté des bons Rois*.[2]

---

[1] Voir Thomas Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Macula, 2000 ; René Démoris et Florence Ferran, *La Peinture en procès, L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001. Voir aussi Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814* (1984), Paris, Albin Michel, 1994, et plusieurs articles de Bernadette Fort.

[2] Guillaume-Chrétien Lamoignon de Malesherbes, *Discours prononcé dans l'Académie française* le 16 févr. 1775, Paris, 1775, p. 5. Passage partiellement cité par Mona Ozouf, ouvr. cité, p. 34.

Tout en s'adressant aux Académiciens en tant que « juges suprêmes de la littérature », Malesherbes ne laisse pas de leur signaler qu'ils ont perdu, en même temps que les fonctionnaires d'État, leur suprématie et leur indépendance en matière de jugement. Le public, comparé aux corps des citoyens dans les anciennes démocraties, se voit reconnaître un pouvoir politique et moral supérieur à toute autre instance de juridiction : « tribunal indépendant », « juge souverain de tous les juges de la terre », il offrirait une unité (fondée sur le consensus) attestant sa légitimité et l'élevant, sinon au rang du ce « souverain juge » (Dieu lui-même), qu'invoquait Rousseau au seuil de ses *Confessions*, du moins à la hauteur de la personne du roi. Le discours de Malesherbes manifeste ainsi l'évolution d'un public qui se dote au XVIIIe siècle, d'une autorité politique dont il s'était laissé désinvestir, au siècle précédent, parce qu'elle avait servi à justifier (au nom du bien public) les exactions commises par des particuliers, au cours des guerres de religions[1]. La remise en cause de cette séparation du public et du particulier modifie la configuration de l'espace public, même si, comme l'a également montré Hélène Merlin-Kajman, la conception étatiste du public tend à s'estomper : le public se conçoit moins comme une personne collective, un corps politique (*res publica*), que comme un collectif d'hommes dont les intérêts individuels priment sur ceux de l'État[2]. Mais si les rapports s'inversent (« l'État est au service des particuliers, et non les particuliers au service de l'État »[3]), ce renversement contribue à renforcer le pouvoir symbolique d'un public qui prend véritablement la place du souverain.

> D'une certaine manière, écrit Hélène Merlin, commentant la place du public dans certaines préfaces d'auteur, le particulier est [...] à nouveau déchargé de toute responsabilité publique. Mais ce n'est pas pour la déléguer à l'État. Le public « civil » est devenu le « juge souverain » (*Dictionnaire* de Trévoux). À lui d'évaluer le texte, d'en faire son *bien* ou de le rebuter. Si l'auteur doit bénéficier de ce droit de *publicité*

[1] Voir Hélène Merlin, *Public et littérature en France au XVIIe siècle*, éd. citée, et du même auteur : « Le Moi dans l'espace social, Métamorphoses du XVIIe siècle », *L'invention de la société*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2003.
[2] Hélène Merlin-Kajman, « Figures du public au dix-huitième siècle : le travail du passé », *Dix-huitième siècle*, 23, 1991, p. 345-356.
[3] Hélène Merlin-Kajman, art. cité, p. 351.

> imprescriptible [...] en revanche, ce n'est plus à lui qu'appartient la *publication* de son œuvre, mais au *public*, seul juge de ce qui le sert et lui sert.[1]

« Souverain juge », « tribunal », « torrent » : ces métaphores apparaissent de façon de plus en plus fréquente sous les plumes, à mesure que se dégage, dans l'esprit du siècle, une voix du public, une *opinion publique* « reine du monde », dont les historiens s'accordent à déterminer l'émergence au cours du XVIIIe siècle[2]. Souvent invoquée dans un contexte de contestation de l'absolutisme, cette nouvelle « cour de justice »[3] se voit conférer, comme le signale Mona Ozouf, les mêmes caractères d'*infaillibilité*, d'*extériorité* (contraignant l'opinion individuelle à la reconnaître comme une force qui la surplombe) et d'*unité* que celle du monarque de droit divin. Revenant sur les réflexions d'Habermas qui avait mis en évidence l'émergence, au XVIIIe siècle, d'une « sphère publique bourgeoise » soustraite à l'empire de l'État, par un transfert d'autorité qu'il date de la Régence de Philippe d'Orléans, Roger Chartier remarque :

> Une nouvelle culture politique est ainsi dessinée, reconnue comme inédite par les contemporains, dans la mesure où elle transfère le siège de l'autorité du seul vouloir du roi, décidant sans appel et en secret, au jugement d'une entité qui ne s'incarne en aucune situation, qui débat publiquement et qui est plus souveraine que le souverain.

---

[1] *Id*., p. 355.

[2] Le terme existait déjà au XVIIe siècle, mais c'est au milieu du XVIIIe siècle que se dégage véritablement l'idée d'un contre-pouvoir imposé par la voix publique, et que le terme est mis en usage. Il est généralement valorisé chez les philosophes, qui y voient une instance critique raisonnable par opposition à l'opinion « du plus grand nombre », à l'opinion « populaire » chez Condorcet, ou à celle de la « multitude », chez d'Alembert et Marmontel. Condorcet y voit « un tribunal indépendant de toute puissance humaine, auquel il est [...] impossible de se soustraire », qui s'élèverait « en faveur de la raison et de la justice » (*Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* [1793], Paris, Flammarion, 1988, p. 188. Voir à ce propos Roger Chartier, ouvr. cité, p. 54 et suiv. ; Mona Ozouf ouvr. cité ; Keith Michael Baker, *Au tribunal de l'opinion, Essais sur l'imaginaire politique au XVIIIe siècle*, Paris, Payot, 1993. A. W. Gunn, *Queen of the World, Opinion in the public life of France from the Renaissance to the Revolution*, Oxford, Voltaire foundation, *SVEC*, 328, 1995. Voir aussi Nicolas Veysman, *Mise en scène de l'opinion publique dans la littérature des Lumières*, Paris, Champion, 2004, chap. II « L'émergence d'un tribunal. La loi de l'opinion ».

[3] Cette notion, à l'évidence, tient autant de la représentation fantasmée, que de la réalité politique et culturelle. Nicolas Veysman analyse dans sa thèse les mutations de l'imaginaire de l'opinion comprise comme « fiction philosophique et littéraire » au XVIIIe siècle). Pour J. A. W. Gunn (ouvr. cité), cette fonction, essentiellement polémique, ne renvoyait à aucune pratique culturelle. Mona Ozouf, en revanche, s'est attachée à souligner la « positivité » historique de l'opinion publique, dont elle date l'émergence de la deuxième moitié du siècle.

> De là l'acuité et l'urgence de questions neuves : [...] qui sont les véritables porte-parole de l'opinion, ainsi devenue publique [...], comment entendre l'évidence de ses décrets qui est gage de consensus ? Pour signifier cette unité postulée, les réponses ne sont pas unanimes, puisque, reconnue par tous, l'opinion publique est tout ensemble une voix qu'il faut écouter et un tribunal qu'il faut convaincre.[1]

Arlette Farge, de son côté, a montré la façon dont le public faisait l'apprentissage de la parole, émettant, dès l'époque de la Régence mais avec un entrain croissant, des « *avis sur* » tout. Chroniques, journaux, mémoires, nouvelles à la main, gazettes rendent compte de cette extraordinaire prolixité, de cette « marée de paroles »[2], que le pouvoir tente vainement de réprimer. Cette permission que chacun s'octroie alors de juger de tout, de penser et de *dire*, est absolument inédite, selon l'historienne. Or *dire*, c'est généralement « mal dire » et Arlette Farge interprète la propension publique à la diffamation comme la réponse du peuple à la complaisance courtisane :

> La satire pose un espace de mots à l'endroit même où seule pouvait régner l'absence du dire, et l'« insatiable voracité parisienne pour tout ce qui respire la critique, la satire et la dérision » est ancrée sur ce manque. La diffamation, l'étonnement moqueur est, enfin, la mise à disposition pour chacun du secret. C'est le mode inverse de la flatterie, celle qui régit la société de la cour et des princes, toujours présents sur la scène publique. Face à l'enjeu officiel de la « faveur », principe de gouvernement et de distinction, une violence moqueuse apparaît et s'insinue partout où la flatterie n'existe pas, c'est-à-dire dans le public non régi par cette rigide architecture.[3]

L'esprit critique qui se donne ici libre carrière n'épargne pas les auteurs. L'opinion que rien ne bâillonne, renverse par sa verve satirique les institutions anciennes, et le respect qui leur était accordé. Or l'écrivain est aussi, à sa manière, une institution. Mais de celles que rien ne protège. Car il n'est pas de censure pour lui servir de bouclier.

Ainsi écrivains et artistes se sentent menacés dans leur quête d'autonomie par la pression morale de ce souverain babillard. Car les auteurs ne s'y trompent pas : c'est un sens assez directement politique qu'ils donnent à

---

[1] *Id*., p. 51.
[2] Arlette Farge, *Dire et mal dire, L'opinion publique au XVIIIe siècle*, Paris, Seuil, 1992, p. 45
[3] *Id*., p. 96.

la prise de pouvoir du public, et notamment du parterre de théâtre, comme l'a montré Jeffrey Ravel[1].

Ainsi le statut de l'écrivain se modifie dans le temps que son destinataire prend nouveau visage. S'il se dégage progressivement de la tutelle du pouvoir monarchique, la dépendance symbolique (voire matérielle) dans laquelle il se trouve placé à l'égard du lectorat plus large dont il hérite, lui cause une gêne dont témoignent bon nombre de préfaces. À bien des égards, c'est plutôt à un transfert d'autorité, qu'à une véritable émancipation de l'artiste qu'on assiste. D'étroitement dépendant qu'il était des protecteurs auxquelles le liaient des relations de mécénat ou de clientélisme, d'étroitement tenu par des institutions d'État, l'auteur, certes, tend à se dégager de la tutelle de ses patrons, en participant au capital de la librairie et en étant rémunéré en numéraire[2]. Mais par ailleurs, ce mode de rémunération le soumet *de facto* à un lectorat à conquérir. Destination vaste, destinataire inassignable, indigne peut-être, mais non moins contraignant que l'ancien mécène[3]. Aussi la réaction des écrivains

---

[1] À partir de 1750, les réactions des spectateurs sont enregistrées dans des recueils d'Anecdotes dramatiques et la suggestion de faire asseoir le parterre entraîna un débat houleux dont l'historien souligne les enjeux : écrivains et lecteurs commencent à voir dans cette assemblée, diverse par sa composition mais impérieuse dans ses jugements, une métaphore de la nation, dont la souveraineté politique s'établit. « *In both these instances, writers and readers began to understand the assembly of parterre spectators, diverse in its composition yet imperious in its jugement, as a metaphor for the nation whose political sovereignty was gaining monumentum* » (Jeffrey Ravel, ouvr. cité, p. 193).

[2] « Le passage d'une rétribution en exemplaires (ou d'une absence de rétribution) au paiement en numéraire traduit, en fait, une *profonde transformation du statut d'auteur*. Le premier mode de rémunération suppose, en effet, l'insertion des écrivains dans des réseaux de clientèle ou une position privilégiée vis-à-vis du mécénat d'État, des grands ou des riches. [...] Mais après la Régence, nombre d'auteurs supportent plus mal les tutelles et disciplines du mécénat – même si, pour beaucoup de philosophes, et non des moindres, l'idéal reste celui d'une classe intellectuelle pensionnée et employée par l'État sans que pour autant soit rognée sa liberté critique. La conquête de l'autonomie par le monde des lettres suppose deux innovations : la constitution de lieux de sociabilité propres, savants ou mondains mais différents des institutions officielles ; la reconnaissance de l'activité d'écriture comme activité spécifique, professionnalisée. [...] Pour nombre d'écrivains, la participation, dorée ou besogneuse, au capitalisme de librairie tend donc à se substituer aux protections anciennes du mécénat officiel ou privé. » (*Histoire de l'édition*, éd. citée, p. 496).

[3] « Presque tous les écrivains célèbres du XVIIIe siècle dépendaient, pour leur subsistance, de nobles protecteurs, rappelle à son tour Thomas Crow. [...] Mais le tumulte du parterre et le verdict qu'il rendait publiquement – lequel se répandait immédiatement dans tous les cafés – avait un impact direct sur la fréquentation de la salle [de théâtre], et, à plus long terme, sur le devenir d'un écrivain comme sur les faveurs et appuis dont il pouvait bénéficier. Les efforts déployés par un Voltaire et un Diderot pour manipuler l'opinion dénotent non seulement

(comme d'ailleurs celle des peintres) face à la montée du public est-elle très mitigée, et tous ne le saluent pas avec autant de déférence que Malesherbes. Fallait-il se dégager de l'emprise et du contrôle des doctes et de l'Académie, du Roi et des mécènes, pour se voir soumis au bon plaisir d'un lectorat de non-connaisseurs, qu'on dit souvent assujetti aux modes et aux préjugés, injuste juge et censeur capricieux ? Sans entrer dans le détail des débats qui opposent les partisans du public à ses détracteurs, remarquons que l'artiste sorti de l'orbite royale, doit déterminer pour lui-même le crédit qu'il accorde à ce nouvel arbitre, crédit qui influe assez largement sur la position (complaisante ou agressive) qu'il adopte à son endroit.

De la légitimité du jugement public

À quelle aune mesurer la valeur d'une œuvre ? Est-ce à la force de l'applaudissement public ? La question n'est pas neuve. Elle constituait déjà l'un des principaux enjeux de la querelle du *Cid*, quand Scudéry, estimant la « populace » mauvais juge, refusait d'accorder aucun crédit au simple plaisir de « cet animal à tant de têtes et à tant d'opinions qu'on appelle peuple »[1]. Au XVIIIe siècle, cette question est au cœur des débats, en matière esthétique et politique. Deux représentations du public s'opposent : l'une, traditionnelle, d'inspiration néo-platonicienne ou néo-stoïcienne (portée dès le XVIe siècle, par Montaigne et Charron puis par Descartes, Pascal), assimile l'opinion populaire à l'illusion des sens et à l'erreur ; l'autre, confiante dans les progrès de l'esprit humain, réhabilite l'opinion publique, et établit son autorité législative. Nicolas

---

l'importance prise par le public, mais encore son caractère imprévisible. Les querelles politiques et les scandales que la foule introduisait dans l'enceinte du théâtre influaient souvent sur ses réactions, lesquelles changeaient d'une semaine à l'autre » (Thomas Crow, *La peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle*, éd. citée, p. 21). Notons que le « parterre » de théâtre dont il est question est relativement représentatif, socialement parlant, du public artistique, dans la mesure où s'y mêlent au public populaire, à la fois des nobles ayant délaissé les loges, et des gens de robe constituant une partie de la bourgeoisie. « Dans l'atmosphère enfiévrée des représentations, on aurait pu croire que les spectateurs se fondaient jusqu'à ne plus former qu'un seul corps » (*ibidem*).

[1] Scudéry, *Apologie du théâtre*, cité par Hélène Merlin, *Public et littérature au XVIIe siècle*, p. 169.

Veysman, dans sa thèse sur la *Mise en scène de l'opinion publique dans la littérature des Lumières*, a mis en évidence les enjeux de vérité et d'erreur, d'hétéronomie et d'autonomie, qui structurent les représentations de l'opinion publique au XVIIIe siècle. Il distingue en particulier chez les écrivains une position qu'il qualifie d'*ésotérique* (où l'écrivain, philosophe ou artiste, dédaignant le public des lecteurs, se soustrait à sa juridiction) d'une position *exotérique* (par laquelle l'écrivain se soumet volontairement au regard d'un public qu'il entend servir ou corriger). Considérant la tentation du « confortable ésotérisme du plaisir esthétique solitaire »[1] comme un archaïsme, Nicolas Veysman met en valeur la conversion progressive des Lumières à l'exotérisme. Nous tendrions à nuancer cette appréciation en remarquant, d'une part, que l'intronisation du public à cette époque place l'écrivain dans une configuration sans rapport avec celle de l'artiste au XVIe siècle, d'autre part, que le « plaisir esthétique solitaire » qu'il signale chez les auteurs du XVIIIe siècle, goûté par quelques notables exceptions, à l'image de celle de Montaigne, deux siècles plus tôt, constitue plutôt un fait inédit qu'il ne s'inscrit dans une tradition solidement ancrée. Du moins cette tradition philosophique n'avait-elle guère de place dans les écrits et préfaces des poètes, des dramaturges et des romanciers avant le premier XVIIIe siècle, où se constituent véritablement un discours et une argumentation « ésotérique » chez les auteurs.

Dans cette veine ésotérique, il faut sans doute distinguer le mépris des aristocrates et des doctes pour un public populaire et inculte que professait déjà Scudéry, et qui perdure au siècle suivant, de la défiance (voire de l'hostilité) marquée par des écrivains et artistes de toute condition pour leur lectorat (ou public) dans le premier XVIIIe siècle, que l'on peut considérer comme un phénomène inédit[2].

La question de savoir s'il faut voir une incarnation du « public » dans la foule bigarrée qui se presse dans chaque Salon de peinture, reflète les

---

[1] *Mise en scène de l'opinion publique dans la littérature des Lumières*, Paris, Champion, 2004, p. 335.
[2] On tiendra ici pour négligeable les rares exemples d'écrivains « rebelles » du XVIIe siècle, comme Scarron.

interrogations qui agitent le milieu artistique dès la première moitié du XVIIIe siècle. Comme l'écrit Thomas Crow, « regrouper sous le nom de "public" les visiteurs du Salon implique l'existence, parmi eux, d'une certaine conformité d'attitudes et d'attentes. Or, comment aurait-on pu considérer l'assistance qui fréquentait le Louvre, sinon comme la juxtaposition momentanée d'individus irrémédiablement hétérogènes ? »[1]. Et quand même le sentiment des non-connaisseurs est unanime, quel crédit lui accorder ? La raison d'être officielle des Salons était, comme l'indiquait en 1737 le *Mercure de France*, d'impliquer le public dans la critique d'art et de livrer les œuvres à l'appréciation des spectateurs. Mais cette volonté, quoique relayée par des critiques comme La Font de Saint-Yenne (lequel travaillait, comme l'abbé Du Bos, à *démocratiser* la critique d'art[2]), ne manquait pas de heurter les artistes de l'Académie, qui répugnaient à livrer leur production en pâture à la critique souvent acerbe des non-spécialistes. Leur réaction violente aux *Réflexions sur* [...] *l'état présent de la peinture* (1747) de La Font de Saint-Yenne est éloquente à cet égard[3], de même que leur refus (en 1749 et encore en 1751 pour Boucher, Coypel, Natoire, Bouchardon) d'exposer leurs toiles au Salon. C'était dire assez qu'il n'était pas question pour eux de les soumettre à l'appréciation d'un public d'amateurs : seul compte le suffrage des connaisseurs. Dès 1721, Charles Antoine Coypel, membre de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (et bientôt son directeur), invitait ses confrères à renoncer à plaire à un public inconséquent pour ne s'adresser qu'aux « savants équitables » :

---

[1] Thomas Crow, *La Peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle*, p. 8.

[2] La Font de Saint Yenne se déclare persuadé que, malgré les défaillances du public, « ce même public dont les jugements sont si souvent bizarres, et injustes par leur prévention ou leur précipitation, se trompe rarement quand toutes ses voix se concilient » (La Font de Saint Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* [1747], éd. René Démoris, in *La Peinture en procès*, éd. citée, p. 94).

[3] Comme l'écrit Thomas Crow, « le Salon et son public représentaient le seul espoir de salut pour la peinture académique ; pourtant, le rôle de ce même public sur le marché de l'art se réduisait le plus souvent au dénigrement systématique et à la calomnie. Si bien que l'accession du public au rang d'interlocuteur à part entière sonnerait inévitablement le glas de brillantes carrières, voire du Salon lui-même. Cette volonté d'instaurer une sphère autonome pour le public tout en restreignant sa liberté d'expression et en le privant d'une tribune régulière ne laisse pas d'être paradoxale » (*La Peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle*, p. 15). Sur les lettres et libelles inspirées par cette querelle, voir *id.*, p. 10-17.

> [...] l'on peut dire que les choses passent pour bonnes ou mauvaises suivant le caprice du vulgaire, qui contredit aujourd'hui ce qu'il soutenait hier, et qui change dans un instant de sentiment comme d'humeur, et qui agit ordinairement plus par passion que par raison. Un jour que le peuple d'Athènes approuvait un avis de Phocion, celui-ci demanda à ses amis si c'était qu'il eût dit quelque impertinence, tant il avait mauvaise opinion des jugements et des suffrages du Peuple.[1]

Sachant que c'est au public que l'artiste doit sa réputation, Coypel nuance sa pensée, mais d'une manière contournée qui figure bien l'embarras d'un artiste pris entre deux feux :

> [...] je ne dis pas cependant qu'il ne soit de la prudence de l'habile homme (pourvu qu'il n'ait pas la *basse complaisance* de *sacrifier* les véritables règles de l'art) de *s'accommoder au goût général du public à qui il doit chercher à plaire* ; mais le point juste est difficile à trouver ; je crois cependant qu'une *variété* bien entendue, un grand goût *assaisonné de grâces*, quelquefois même d'*enjouement* placé à propos, sans abandonner jamais la vérité ni la raison : tout cela dis-je, doit faire espérer un succès assez général ; mais comme les plus grands succès sont ordinairement suivis de l'envie ; les plus brillants sont souvent effacés par un seul mauvais. L'ignorance grossière, le bandeau toujours sur les yeux, s'attache en tâtonnant à chercher toujours des défauts sans entrevoir jamais les plus grandes beautés. *Il n'y a donc que ce qui est pesé à la balance des savants, qui puisse servir de règle pour bien juger ; et c'est ce juste discernement qui doit faire le plaisir des curieux éclairés*.[2]

Le public ne saurait suffire à sanctionner la beauté d'une œuvre : il ne peut donc s'agir pour l'artiste, résolument soumis à la règle des savants, que d'espérer susciter *par surcroît* (comme le voulait déjà Cicéron) le plaisir populaire, en adjoignant aux qualités nécessaires de justesse dans l'imitation, de régularité dans l'exécution, les grâces subsidiaires de l'« enjouement » et de la variété, susceptibles de séduire le grand nombre. Mais chercher premièrement le suffrage public équivaudrait à compromettre les véritables beautés de l'art pictural. Tel est également l'avis des plus éminents parmi les peintres. L'art pictural semble lui-même porter la trace de ce cette mise à distance du public, si l'on en croit les analyses de Michael Fried[3]. Ce critique met en valeur les procédés par lesquels les peintres des années 1750-1780 s'ingénient à exclure le

---

[1] Charles Antoine Coypel, préface aux *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Collombet, 1721, p. 20.
[2] *Ibidem* ; je souligne.
[3] Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press ed., 1980 ; trad. française de Claire Brunet : *La Place du Spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990,

spectateur de la scène picturale. Il s'agirait notamment pour eux (s'agissant de Vien, de Greuze, ou de Chardin) de représenter des personnages en position d'« absorbement », soit plongés dans des pensées où captivés par une occupation qui les rendent totalement imperméables au regard du spectateur :

> L'école française [...] avait trouvé deux moyens de combattre la fausseté de la représentation et la théâtralité de la figuration. Ces deux moyens, Diderot les a tour à tour exposés : une conception *dramatique* de la peinture, qui recourt à tous les procédés possibles pour *fermer le tableau à la présence du spectateur*, (« la toile renferme tout l'espace, il n'y a personne au-delà »[1], écrivait-il, sinon le peintre ferait une œuvre d'« aussi mauvais goût que le jeu d'un acteur qui s'adresserait au parterre ») ; une conception *pastorale* qui, à l'inverse de la précédente, absorbe quasiment le spectateur dans le tableau en l'y faisant pénétrer. *Ces deux conceptions se conjuguaient pour nier la présence du spectateur devant le tableau et mettre cette négation au principe de la représentation*.[2]

Michael Fried lie cette exclusion du spectateur à des préoccupations esthétiques (il s'agirait de gommer le caractère artificiel de la représentation). Mais dans le contexte qui vient d'être évoqué, cette négation du public prend à nos yeux une coloration également idéologique. De fait, la contestation de la validité de l'opinion publique dépasse la problématique spécifique des expositions de peinture : elle anime, comme l'a montré Nicolas Veysman, tout le monde artistique et intellectuel de l'époque[3]. En 1750, l'Académie propose aux candidats au prix d'éloquence d'examiner « jusqu'à quel point le sage doit avoir égard aux jugements des hommes ». Le public de théâtre en particulier, ce « parterre » en mutation, est mis en cause par les auteurs, qui s'inquiètent de son pouvoir et contestent sa légitimité[4]. L'argumentation des artistes de l'Académie se retrouve, terme à terme, dans le débat qui porte sur l'autorité du parterre et plus généralement du public littéraire à la même époque.

Par exemple : le marquis de Saint-Aubin, auteur apprécié de Rousseau, avait fait paraître à Paris en 1733 un *Traité historique et critique de l'opinion* en six volumes, où il fustige, partiellement par élitisme aristocratique, l'inconséquence du jugement public. Cet ouvrage voulait répondre au vœu de Pascal de voir

---

[1] Diderot, *Œuvres esthétiques*, éd. P. Vernière, Paris, Garnier, 1965, p. 792.
[2] Michael Fried, ouvr. cité, avant propos à l'édition française, p. II-III.
[3] Nicolas Veysman, *Mise en scène de l'opinion publique au siècle des Lumières*, éd. citée.
[4] Voir à ce propos l'ouvrage de Jeffrey Ravel, *The contested parterre, Public Theater and French Political Culture, 1680-1791*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1999.

traduit le livre italien *Della opinione regina del mondo*. Il avait connu une assez large audience (quatre éditions successives), et su plaire à Rousseau, qui en intègre un extrait dans sa *Chronologie universelle*[1]. Pour Saint-Aubin, le public n'aime pas la vérité mais accorde son intérêt et son crédit aux choses « absurdes et incroyables »[2] qui le flattent. Ainsi sa faveur discrédite l'écrivain plutôt qu'elle ne le conforte dans sa valeur : « Quelle sottise ai-je dit, disait Antisthène, pour que ces hommes m'applaudissent ? »[3], ou encore, citant Sénèque : « *Numquam volui populo placere, nam quae ego scio, non probat populus, et quae probat populus, ego nescio* (*Sen. epist.* 29). Pour lui, il ne cherche point à plaire à la multitude, parce que les sentiments du peuple et les siens ne peuvent se rencontrer »[4]. L'exemple choisi par Saint-Aubin est similaire à celui que donne Coypel, qui invoquait l'inquiétude de Phocion[5] de s'être vu applaudi. Diderot inscrira la même idée à la tête de ses *Pensées philosophiques* (1746) quelques années plus tard[6]. Comme Coypel encore, Saint-Aubin dénonce la « complaisance basse et servile » d'artistes qui, plutôt que de chercher à former le goût du public, choisissent de « suivre le torrent de l'opinion et d'adopter, de

---

[1] Rousseau mentionne Gilbert-Charles Le Gendre, marquis de Saint-Aubin, entre Claville et Plutarque, parmi ses auteurs de prédilection dans le *Verger de Mme de Warens*. Il cite dans sa *Chronologie universelle* (*OC* V, p. 490) un passage de la première édition du *Traité de l'opinion*, paru en 6 volumes à Paris, sans nom d'auteur.

[2] *Traité historique et critique de l'opinion*, 3e éd., Paris, Briasson, 1741, p. 1 ; je souligne.

[3] *Id*., p. 13.

[4] *Id*., p. 14.

[5] « il lui advint de dire une opinion devant l'assemblée du peuple, laquelle fut universellement approuvée et reçue de tout le monde, et voyant que toute l'assistance se trouvai ainsi tôt de son avis, il se retourna devers ses amis, en leur demandant : « Hélas ! » mes amis, ne m'est-il point échappé de dire quelque mauvaise chose en n'y pensant pas ? » (Plutarque, *Vie de Phocion*, *OC* II, Pléiade, p. 495) ; voir aussi Pierre Charron : « celui qui veut être sage doit tenir pour suspect tout ce qui plaît et est approuvé du peuple du plus grand nombre, et doit regarder à ce qui est bon et vrai en soi, et non à ce qui le semble et qui est le plus usité et fréquenté, et ne se laisser coiffer et emporter à la multitude : et quand, pour le battre et arrêter court, l'on dira, tout le monde dit, croit, fait ainsi ; il doit dire en son cœur : tant pis. Voici une méchante caution ; je l'en estime moins, puis que tout le monde l'approuve : comme le sage Phocion, lequel voyant le monde applaudir tout haut à quelque chose qu'il avait prononcé, se tournant vers ses amis assistants, leur dit : me serait-il échappé, sans y penser, quelque sottise, ou quelque lâche et méchante parole, que tout ce peuple ici m'approuve ? (*Quis placere potest populo, cui placet virus ? mais artibus quaeritur popularis favor*).» (Pierre Charron, *De la Sagesse*, livre II, chap. 1., in *Choix de Moralistes français, avec notices biographiques, Pierre Charron, Blaise Pascal, François La Rochefoucauld, Jean de La Bruyère, Vauvenargues*, J. A. C. Buchon, Paris, A. Desrez, 1836, p. 127).

[6] Voir le début des *Pensées Philosophiques* (1746) : « J'écris de Dieu. Je compte sur peu de lecteurs, et n'aspire qu'à quelques suffrages. Si ces pensées ne plaisent à personne, elles pourront n'être que mauvaises, mais je les tiens pour détestables, si elles plaisent à tout le monde ».

dessein prémédité, des défauts pour plaire davantage »[1]. L'« ésotérisme » élitiste des artistes est souvent rapporté à la décadence alléguée du goût et des arts. Le rejet de la mode rococo, du maniérisme (petit goût et style mignard) au milieu du siècle, porte les auteurs à disqualifier le sentiment esthétique du public, et même des apologistes du public comme La Font de Saint-Yenne, déplorent les effets de la mode sur la création artistique. Plus généralement le refus de complaire aux lecteurs s'ancre dans l'accusation directe d'impéritie qu'écrivains et philosophes font porter sur le public. Ainsi le veut l'article « Multitude » de *L'Encyclopédie* :

> La multitude est ignorante et hébétée. Méfiez-vous en surtout dans le premier moment ; elle juge mal, lorsqu'un certain nombre de personnes, d'après lesquels elle réforme ses jugements, ne lui ont pas encore donné le ton. [...] Si vous avez pour vous le témoignage de votre conscience, et contre vous celui de la multitude, consolez-vous et soyez sûr que le temps fait justice.[2]

L'article « Lecteur » établit sur deux colonnes l'invalidité du jugement des lecteurs et en analyse les raisons :

> [...] la plupart des lecteurs sont des juges trop rigides, et souvent injustes. Tout homme qui sait lire se garde bien de se croire incompétent sur aucun des livres qu'on publie ; savants et ignorants, tous s'arrogent le droit de décider ; et malgré la disproportion qui est entre eux sur le mérite, tous sont assez uniformes dans le penchant de condamner sans miséricorde.[3]

De Jaucourt, l'auteur de l'article, semble regretter le temps où la frange la moins éduquée du lectorat était condamnée au silence. Il oppose implicitement, comme souvent en son temps, public populaire, soumis à ses sens, ignorant et présomptueux, et public réfléchi et instruit. Plusieurs causes, détaillées dans la suite de l'article, concourent à gauchir le jugement des premiers : subjectivisme, esprit de parti, tempérament acrimonieux : « La plupart [des lecteurs] occupés à la recherche des défauts d'un ouvrage, sont comme ces animaux immondes qu'on rencontre quelquefois dans les villes, et qui ne s'y promènent que pour en

---

[1] *Id*., p. 106 ; je souligne.
[2] Article « Multitude » de l'*Encyclopédie*, t. X, p. 860.
[3] *Encyclopédie*, t. IX, p. 334.

chercher les égouts »[1]. C'est souvent en *ennemi* qu'est figuré le lecteur dans les représentations de ce milieu du XVIIIe siècle : publier équivaut alors à engager des hostilités avec un adversaire sans dignité, peu enclin à respecter les lois de la guerre. Ainsi De Jaucourt, comme nombre d'auteurs de cette époque, invite l'écrivain à s'adresser à la meilleure part du public, à ces *happy few* qui seuls sauront l'entendre : « Que les auteurs soient donc moins curieux des suffrages de la grande, que de la plus saine partie du public ! *Neque te ut miretur turba, labores ; Contentus paucis lectoribus* »[2]. On pourrait à loisir multiplier les exemples de cette forme de mépris et de rejet du public chez les auteurs tout au long du XVIIIe siècle. Mentionnons simplement Diderot.

Diderot élabore une réflexion complexe sur le rapport de l'auteur au public. Celle-ci présente d'autant plus d'intérêt à nos yeux qu'elle s'élabore en interaction avec la pensée de Rousseau (et souvent en opposition à elle), et que, particulièrement complexe et nuancée, elle évolue au fil des années. Nicolas Veysman a montré que dans ses premiers écrits (dans ses *Pensées philosophiques* en particulier), l'écrivain professe un dédain pour le commun des lecteurs qu'on retrouve dans ses derniers écrits. Entre-temps, sa mission d'instructeur du peuple, de bras armé des philosophes contre la superstition, l'a fait espérer de dessiller les yeux du vulgaire et de le délivrer de ses erreurs comme de ses vices. Mais en 1778, à l'époque de la parution de son *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, Diderot doit conclure à l'échec de la réforme politique de l'opinion populaire, comme il avait conclu, en 1771, à celui de la réforme religieuse et morale de la maréchale de ***. « Le rêve de Diderot l'ancien est celui d'une figure affranchie de l'opinion populaire, invisible au peuple, ignorée du grand nombre et connue de ses seuls amis »[3].

L'irritation que suscite chez Diderot la violence arbitraire de l'opinion publique paraît très explicitement dans le conte de *Madame de la Carlière*, éloquemment intitulé *Sur l'inconséquence du jugement public de nos actions*

---

[1] *Ibidem*.
[2] « Et ne travaille pas pour que la foule t'admire ; contente-toi de peu de lecteurs » (*Ibidem*).
[3] N. Veysman, *Mise en scène de l'opinion*, éd. citée, p. 111.

particulières dans les premières éditions[1]. Dans ce conte, une jeune veuve, Mme de la Carlière consent malgré ses réticences à épouser le chevalier Desroches, réputé pour la légèreté de ses mœurs. Elle avait pris soin, auparavant, de lui faire jurer fidélité devant une assemblée de convives, dans l'intention de le livrer à la vindicte publique s'il se parjure. C'est ce qui arrive. La dame réunit l'assemblée, dénonce le méfait, se retire malgré les supplications de son époux, et meurt. Desroches sombre dans le désespoir et échappe de peu à la lapidation. L'accent est mis, dans ce conte, sur l'attitude du public. D'abord admirée, Mme de la Carlière est rapidement traitée d'inflexible bégueule, pour se voir ultimement béatifiée par l'opinion. Le récit est ponctué des réflexions du narrateur sur cette inconséquence. Le narrateur attire à coups redoublés l'attention du lecteur sur « le public, sur cette foule imbécile qui nous juge, qui dispose de notre honneur, qui nous porte aux nues ou qui nous traîne dans la fange, et qu'on respecte d'autant plus qu'on a plus d'énergie et de vertu »[2]. Crédité d'une autorité dictatoriale exercée arbitrairement, le public diderotien exalte ou disqualifie à volonté ; mais il soumet ceux qu'il favorise.

Ainsi les originaux et artistes diderotiens sont souvent des personnages de valets (Jacques le Fataliste, le Neveu de Rameau) soumis à des maîtres ou patrons que l'on serait tenté d'interpréter comme autant de figures du public. Vient le moment, court il est vrai, où le rapport s'inverse, où le valet domine le maître, où Jacques se révolte où le Neveu vilipende. Cela est également vrai du narrateur diderotien, dont la désinvolture capricieuse dans ces petits romans ou contes, peut s'interpréter comme une première révolte de l'esclave contre le « tyran ». « Esclaves du public, s'écrie-t-il dans le conte de *Mme de la Carlière*, vous pourrez être les fils adoptifs du tyran ; mais vous ne verrez jamais le quatrième jour des Ides !… »[3]. Mais la condamnation du jugement populaire n'est pas toujours aussi décidée chez Diderot qu'ici. Car la relativité du goût et la variabilité de l'opinion n'impliquent pas forcément leur fausseté.

---

[1] Le conte porte notamment ce titre dans la première édition du conte, celle de Jacques-André Naigeon (*Œuvres*, Paris, Desray, Déterville, t. XII, an VI [1798]), et dans celle de Jules Assézat et Maurice Tourneux (Paris, Librairie Garnier Frères, t. V, 1875).
[2] Diderot, *Madame de la Carlière*, *Contes et roman*s, Pléiade, p. 533.
[3] *Ibidem.*

Constatant la grande diversité des jugements de goût, Diderot avait tenté, dans l'article « Beau » de l'*Encyclopédie* (1752)[1], de répondre aux tenants de la relativité du jugement esthétique, en répertoriant les causes de sa diversité, sans pour autant remettre en cause l'idéalité du beau. Il poursuit cette réflexion dans le discours *De la poésie dramatique* (1758), insistant sur les raisons qui rendent impossible l'unanimité ou même le consensus en matière de goût[2]. Diderot y souligne aussi les nécessaires variations du sentiment esthétique chez une même personne, soumise aux vicissitudes du temps et des circonstances[3]. Aussi est-ce hors de l'homme, dans un modèle idéal, comme Shaftesbury, que le philosophe cherche la mesure du beau. Une chose n'est pas belle parce qu'elle plaît, mais elle finira toujours par plaire si elle est belle[4]. Très susceptible de prévention et d'erreur, le public finira toujours par revenir à la vérité du vrai beau :

> Le public ne sait pas toujours désirer le vrai. Quand il est dans le faux, il peut y rester des siècles entiers ; mais il est sensible aux choses naturelles ; et lorsqu'il en a reçu l'impression, il ne la perd jamais entièrement.[5]

Mais si le vrai triomphe ultimement toujours de l'imbécillité, de l'ignorance et de l'envie, il le fait parfois bien tard :

---

[1] Cet article fut publié séparément en 1772, sous la forme d'un *Traité du beau*.

[2] « Il n'y a peut-être pas dans l'espèce humaine entière deux individus qui aient quelque ressemblance approchée. L'organisation générale, les sens, la figure extérieure, les viscères ont leur variété. Les fibres, les muscles, les solides, les fluides, ont leur variété. L'esprit, l'imagination, la mémoire, les idées, les préjugés, les aliments, les exercices, les connaissances, les états, l'éducation, les goûts, la fortune, les talents, ont leur variété. Comment serait-il donc possible que deux hommes eussent précisément un même goût, ou les mêmes notions du vrai, du bon et du beau ? La différence de la vie et la variété des événements suffiraient seules pour en mettre dans les jugements. » (*De la poésie dramatique*, *Œuvres* IV, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 1347).

[3] « L'homme est-il donc condamné à n'être d'accord ni avec ses semblables, ni avec lui-même sur les seuls objets qu'il lui importe de connaître, la vérité, la bonté, la beauté ? Sont-ce là des choses locales, momentanées et arbitraires, des mots vides de sens ? Il est certain qu'il n'y aura jamais de terme à nos disputes tant que chacun se prendra soi-même pour modèle et pour juge. Il y aura autant de mesures que d'hommes » (*id*., p. 1348).

[4] « Cela est-il beau parce qu'il plaît, ou cela plaît-il parce qu'il est beau ? » demandait Diderot dans son article « Beau ». « St Augustin a été beaucoup plus loin dans la recherche du beau que le philosophe leibnizien : celui-ci semble prétendre d'abord qu'une chose est *belle,* parce qu'elle nous plaît ; au lieu qu'elle ne nous plaît que parce qu'elle est belle, comme Platon et Augustin l'ont très bien remarqué » (*Traité du beau*, p. 82 et 83).

[5] *De la poésie dramatique*, p. 1335.

> Ce n'est qu'après qu'on a tourmenté leur vie qu'on jette sur leurs tombeaux quelques fleurs inodores. Que faire donc ? Se reposer, ou subir une loi à laquelle de meilleurs que nous ont été soumis ?[1]

Diderot invite l'écrivain à une forme de désintéressement qui lui permette de se contenter de l'approbation d'une minorité de gens de goût[2]. Dans des *Additions* apportées en 1762 à la *Lettre sur les sourds et muets*, le philosophe se délivre explicitement du « commun des lecteurs » et précise à quel public choisi (quelque peu érudit en lettres et en philosophie) il s'adresse[3]. « Il y a, je le répète, des lecteurs dont je ne veux ni ne voudrai jamais : je n'écris que pour ceux avec qui je serais bien aise de m'entretenir »[4]. S'il dédie sa *Lettre sur les sourds et muets* aux lecteurs éclairés, c'est à la postérité que l'écrivain réserve ceux de ses écrits auxquels il est le plus attaché, au nombre desquels : *Le Neveu de Rameau*[5].

Par ailleurs, la réflexion que mène Diderot sur la représentation théâtrale d'une part, picturale de l'autre, telle que la met en valeur Michael Fried, plaide, là encore, pour l'exclusion d'un public qui doit rester ignoré des dramaturges et des acteurs d'une part (c'est la théorie du « quatrième mur ») ; des peintres et des personnages représentés de l'autre :

---

[1] *Id*., p. 1278.

[2] « Malheur à celui qui s'occupe, si son travail n'est pas la source de ses instants les plus doux, et s'il ne sait pas se contenter de peu de suffrages ! Le nombre des bons juges est borné » (*ibidem*).

[3] « Je n'ai point écrit pour le commun des lecteurs, écrit Diderot en réponse à la critique du *Journal de Trévoux*, lui reprochant d'avoir présenté une doctrine trop difficile pour le « commun des lecteurs ». Il me suffisait d'être à la portée de l'auteur des *Beaux-Arts réduits à un seul principe,* du journaliste de Trévoux, et de ceux qui ont déjà fait quelques progrès dans l'étude des lettres et de la philosophie. J'ai dit moi-même : "Le titre de ma lettre est équivoque. Il convient indistinctement au grand nombre de ceux qui parlent sans entendre, au petit nombre de ceux qui entendent sans parler, et au très petit nombre de ceux qui savent parler et entendre, quoique ma *Lettre* ne soit proprement qu'à l'usage de ces derniers". » (*Observations sur l'extrait que le journaliste de Trévoux a fait de la* Lettre sur les sourds et muets, *Œuvres*, t. IV, p. 61).

[4] *Id*., p. 64-65. Dans son discours *De la poésie dramatique*, Diderot souligne l'importance du choix du destinataire au moment de la composition d'une œuvre : « C'est toujours la vertu et les gens vertueux qu'il faut avoir en vue quand on écrit. C'est vous mon ami que j'évoque quand je prends la plume ; c'est vous [Grimm] que j'ai devant les yeux quand j'agis. C'est à Sophie que je veux plaire. Si vous m'avez souri, si elle a versé une larme, si vous m'en aimez tous les deux davantage, je suis récompensé » (ouvr. cité, p. 1280).

[5] Voir en particulier la correspondance de Diderot avec Falconet (de déc. 1765 à février 1767) où Diderot débat avec le peintre de l'importance de l'immortalité et de la postérité.

> Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas.[1]

Là encore, les raison alléguées sont esthétiques. Mais elles prennent également une coloration philosophique, sinon proprement politique, à la lumière des réflexions de l'auteur sur le public. Cet « ésotérisme », que Diderot, certes, nuance un temps, illustre exemplairement la suspicion des auteurs et plus généralement des artistes à l'égard du public de l'époque.

Les artistes du siècle des Lumières étaient-ils conservateurs ? Il est certain que le développement inédit du public, étendu numériquement par les progrès de l'imprimerie, et doté, par sa réactivité plus grande (plus bruyante, plus prolixe en critiques) et par l'entremise de philosophes contestant l'autocratisme monarchique, d'une autorité judiciaire et politique nouvelles, a pu effrayer ceux qui, habitués à s'adresser à une minorité de connaisseurs, devaient désormais prendre en compte la masse des amateurs et des ignorants. La réaction conjointe de dramaturges, d'écrivains et de peintres contre leur propre public (ou ce qui se donnait comme tel) tend à le faire penser.

Ainsi la critique rousseauiste du plaire, tout en se démarquant d'une législation du plaire encore en vigueur dans les années 1750, n'est ni isolée, ni totalement déconcertante dans le contexte artistique et culturel du temps. Elle s'inscrit, d'une manière certes unique (par son ampleur, par l'importance de son étayage argumentatif et par son exceptionnelle audience), dans une ère du soupçon qui l'avait précédée, et dans laquelle Rousseau n'est pas le seul acteur. Mais l'écrivain lui imprima à l'évidence sa marque propre en dramatisant l'enjeu du déplaire : en en faisant une urgence déontologique. Mais c'est également sur une critique du public que se fonde le *dé-plaire* rousseauiste.

---

[1] Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, cité par M. Fried in *La place du spectateur*, éd. citée, p. 97-98.

3.2. La critique rousseauiste du public

Soulignant l'importance que représente, dans la perspective de la Révolution de 1789, l'émergence d'une opinion publique au XVIIIe siècle, siècle, Yves Citton se proposait, dans un article sur la « Fabrique de l'opinion », d'aborder le phénomène « à partir d'un point de vue sensiblement différent : le point de vue d'un fou »[1]. Et ce fou, ce serait Rousseau. Pourtant, plutôt que de considérer comme Keith M. Baker[2] que celui-ci représente une vision passéiste de l'opinion publique (dans la mesure où, il se refuse à y voir, comme Mercier, Necker, Peuchet ou Morellet, une nouvelle instance de rationalité), Yves Citton tend à discerner dans les réflexions paranoïaques de l'auteur des *Dialogues*, les linéaments, par lui pressentis, d'un futur historique déjà en germe : ceux qui dessinent les contours d'un « totalitarisme libéral ».

Le public occupe une place importante dans l'imaginaire rousseauiste[3]. Il s'inscrit dans le texte comme une entité parfois bien définie (Rousseau n'hésite pas à lui prêter des visages, des intentions, des réactions), mais aussi, souvent, comme une puissance obscure et menaçante, ou comme un tribunal (dans les derniers écrits autobiographiques). Cette ambivalence du regard porté sur le public (et son opinion) rejaillit sur la façon dont Rousseau s'adresse aux destinataires de ses œuvres.

Métamorphoses du public : un public désintégré (« il ne pense plus, il ne raisonne plus ; *il n'est plus rien par lui-même* »).

[1] Yves Citton, « Fabrique de l'opinion et folie de la dissidence dans le « complot » selon Rousseau », in *Rousseau Juge de Jean-Jacques. Études sur les Dialogues*, Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, p. 101-114 (republié chez Champion, 2003 ; article en ligne).
[2] Keith M. Baker, *Au tribunal de l'opinion*, Paris, Payot, 1993.
[3] Voir la thèse de Colette Ganochaux, *L'opinion publique chez Jean-Jacques Rousseau*, éd. Atelier de reproduction des thèses de l'université de Lille 3, 1980.

Le Citoyen de Genève, plus nécessairement que les auteurs professant un élitisme aristocratique ou philosophique, se devait d'aimer le peuple[1]. Mais cette philanthropie citoyenne connaît les déceptions successives que l'on sait, de sorte que Rousseau, dont plusieurs critiques ont montré combien ses relations avec le public s'étaient détériorées entre la période des écrits politiques et celle des écrits autobiographiques[2], pouvait écrire sur la porte de l'auberge dans laquelle il était descendu à Bourgoin en été 1768 : « Le peuple, *qui fut mon idole*, ne voit en moi qu'une perruque mal peignée et un homme décrété »[3]. Cette distorsion entre pensée et affect, modèle théorique et expérience biographique, complexifie la position de Rousseau à l'égard du public, auquel il reconnaît une souveraineté de droit tout en soulignant la faillite de sa réalisation effective en un corps politique et moral. Ainsi le *public*[4], dont la volonté *générale* (transcendant toute volonté particulière) est « toujours droite » et ne peut errer, selon le modèle du *Contrat Social*, détient de ce fait une souveraineté indivisible et inaliénable. Mais dans une société fracturée par la dissolution du lien social, la volonté générale, quoique toujours « constante, inaltérable et pure », est étouffée par le conflit des intérêts particuliers auxquels elle se trouve subordonnée :

---

[1] Sur la notion de « peuple » chez Rousseau, voir Werner Bahner, « Le mot et la notion de peuple dans l'œuvre de Rousseau », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century,* 55, 1967.

[2] Voir Robert Ellrich, *Rousseau and his reader ; the Rhetorical Situation of the Major Works*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1969 ; Jacques Voisine, « Le dialogue avec le lecteur dans les *Confessions* », *Jean-Jacques Rousseau et son œuvre. Problèmes et recherches*, éd. Comité National pour la commémoration de Rousseau, Paris, Klincksieck, 1964 et Catherine Beaudry, *The role of the reader in Rousseau's "Confessions"*, New York [etc.], P. Lang, 1991.

[3] *Sentiments du public sur mon compte dans les divers états qui le composent*, *OC* I, p. 1183.

[4] Par *public*, il faut entendre corps politique et social, et non corps mystique préexistant à toute convention ou institution. Car loin que l'intérêt particulier s'allie naturellement au bien général, ils s'excluent l'un l'autre dans l'ordre naturel des choses : « Si la société générale existait ailleurs que dans les systèmes des philosophes, elle serait, comme je l'ai dit, un Être moral qui aurait des qualités propres et distinctes de celles des Êtres particuliers qui la constituent, à peu près comme les composés chimiques ont des propriétés qu'ils ne tiennent d'aucun des mixtes qui les composent. Il y aurait une langue universelle [...] Il y aurait une sorte de *sensorium* commun qui servirait à la correspondance de toutes les parties ; le bien ou le mal public ne serait pas seulement la sommes des biens ou des maux particuliers comme dans une simple agrégation, mais il résiderait dans la liaison qui les unit, il serait plus grand que cette somme, et loin que la félicité publique fut établie sur le bonheur des particuliers, celle est qui en serait la source » (*MS de Genève* [première version du *Contrat Social*], *OC* III, p. 284).

> [...] quand le nœud social commence à se relâcher et l'État à s'affaiblir ; quand les intérêts particuliers commencent à se faire sentir et les petites sociétés à influer sur la grande, l'intérêt commun s'altère et trouve des opposants, l'unanimité ne règne plus dans les voix, la volonté générale n'est plus la volonté de tous, il s'élève des contradictions, des débats, et le meilleur avis ne passe point sans disputes.[1]

Le public ainsi déstructuré, se voit réduit à n'être qu'une « multitude aveugle qui souvent ne sait ce qu'elle veut, parce qu'elle sait rarement ce qui lui est bon »[2]. Dans la mesure où il n'a d'existence que dans et par la communication, qui implique, selon Rousseau, la coalition, le public est un milieu *in-homogène* aux jugements partiaux :

> Si, quand le peuple suffisamment informé délibère, les Citoyens *n'avaient aucune communication entre eux*, du plus grand nombre de petites différences résulterait toujours la volonté générale, et la délibération seroit toujours bonne. Mais quand il se fait des brigues, des associations partielles aux dépens de la grande, la volonté de chacune de ces associations devient générale par rapport à ses membres, et particulière par rapport à l'État.[3]

Dans un corps social fracturé, les avis particuliers sont inégalement pris en compte : quelques voix s'élèvent, qui prennent autorité sur les autres. Voilà précisément ce qui s'est produit en France dans la deuxième moitié du siècle, selon l'auteur des *Dialogues* : le public s'est progressivement agrégé en factions, en s'assujettissant aux décrets de maîtres à penser. Loin de porter la volonté générale, l'opinion du public français ne représente pas même la somme ou la majorité des voix et des intérêts particuliers. Elle est réglée par l'intérêt d'une minorité pensante :

> Parmi les singularités qui distinguent le siècle où nous vivons de tous les autres est l'esprit méthodique et conséquent qui dirige *depuis vingt ans* les opinions publiques. Jusqu'ici les opinions erraient sans suite et sans règle au gré des hommes, et ces passions s'entrechoquant sans cesse faisaient flotter le public de l'une à l'autre sans aucune direction constante. Il n'en est plus de même aujourd'hui. Les préjugés eux-mêmes ont leur marche et leurs règles, et ces règles auxquelles le public est asservi sans qu'il s'en doute s'établissent uniquement sur les vues de ceux qui le dirigent.[4]

---

[1] *Du Contrat Social*, IV, p. 438.
[2] *Id.*, p. 380.
[3] *Id.*, p. 371 ; je souligne.
[4] *Dialogues*, III, p. 964-965.

Rousseau signale une mutation au sein du public depuis le milieu du siècle (c'est en 1776 qu'il écrit « depuis vingt ans ») qui correspond, selon Mona Ozouf, au « brusque surgissement, possible à dater, de l'opinion publique », c'est-à-dire d'une coalescence des opinions particulières[1]. Or cet avènement d'un public relativement stable et fédéré, mais non homogène et fractionné en partis, est précisément invoqué par l'écrivain comme une des raisons qui l'ont fait renoncer à la carrière des lettres :

> Faire des livres pour subsister eût été me mettre dans la *dépendance du public*. Il eût été dès lors question, non d'instruire et de corriger, mais de plaire et de réussir. Cela ne pouvait plus se faire en suivant la route que j'avais prise ; les temps étaient trop changés et le public avait trop changé pour moi. Quand je publiai mes premiers écrits, encore livré à lui-même, il n'avait pas encore adopté de secte et pouvait écouter la voix de la vérité et de la raison. Mais aujourd'hui subjugué tout entier, il ne pense plus, il ne raisonne plus, *il n'est plus rien par lui-même*, et ne suit plus que les impressions que lui donnent ses guides.[2]

Le public *n'est plus rien en lui-même* parce qu'il n'exprime pas le sentiment général : il répète et répercute le jugement d'individus isolés qui l'égarent, et qui gouvernent l'opinion. Rousseau accorde un rôle prépondérant à cette dernière dans l'évolution des mœurs d'une société, au point qu'on lui a souvent (mais à tort) fait crédit d'avoir forgé le concept. En écho avec la pensée de son temps, il voit dans l'opinion cette « reine du monde » qui « n'est point soumise au pouvoir des Rois : ils sont eux-mêmes ses premiers esclaves »[3] ; il en fait, dans *Du Contrat Social*, « la plus importante de toutes [les lois] qui fait la véritable constitution de l'État ; qui prend tous les jours de nouvelles forces ; qui lorsque les autres lois vieillissent ou s'éteignent, les ranime ou les supplée »[4] ; mais la définition qu'il donne de cette autorité quasi absolue ne laisse pas de varier dans son œuvre, comme le signale Mona Ozouf[5]. D'une

---

[1] Mona Ozouf, « Le concept d'opinion publique au XVIIIe siècle », éd. citée, p. 28.
[2] *Dialogues*, III, p. 841.
[3] *Lettre à d'Alembert*, p. 154.
[4] *Du Contrat Social*, II, p. 394.
[5] « On pourrait faire chez lui moisson de textes où l'« estime publique », le « murmure public » servent de garde-fous au despotisme ; de textes où l'opinion publique vaut comme fonction de surveillance et de contrôle dans les intervalles de temps où le souverain est épars, sans être, comme dit Rousseau, anéanti ou mort. Mais aussi de textes où la propension de l'opinion

part, il « respecte l'opinion publique », utile « jusqu'à un certain point »[1], comme il l'écrit à Deleyre ; et il fustige dans le *Discours sur les sciences et les arts* les vains et futiles déclamateurs qui ne s'en déclarent ennemis que pour se distinguer. Mais en revendiquant une position paradoxale, il se démarque de l'« opinion commune »[2], soumise au préjugé, et dénonce inlassablement dans ses *Dialogues*, comme déjà dans l'*Émile*, le règne de l'« opinion publique », de l'« opinion d'autrui », ou de l'« opinion de la multitude » réglant la conduite des particuliers par l'amour-propre : « Du sein de tant de passions diverses, je vois l'opinion s'élever un trône inébranlable, et les stupides mortels asservis à son empire ne fonder leur propre existence que sur les jugements d'autrui »[3]. En tout état de cause, le règne de l'opinion étant établi de fait, celui même qui voudrait s'y soustraire ne peut lui contester son autorité. C'est ce que Rousseau signale en particulier dans l'*Émile* :

> En m'écartant si fort des opinions vulgaires, je ne cesse de les avoir présentes à mon esprit ; le les examine, je les médite, non pour les suivre ni pour les fuir, mais pour les peser à la balance du raisonnement.[4]

Examiner, et si possible corriger, tel est le dessein du Citoyen de Genève, qui souligne, dans la *Lettre à d'Alembert*[5] et *Du Contrat Social*, la nécessité (mais aussi la difficulté) de régler l'opinion et le goût, pour avoir prise sur les mœurs.

---

publique à se cristalliser en brigues ou en associations partielles la rend irrémédiablement suspecte », remarque l'historienne (ouvr. cité, p. 48).

[1] Lettre de Deleyre à Rousseau du 29 octobre 1758, *CC* 720, t V, p. 194.

[2] *Émile*, I, p. 264.

[3] *Id.*, IV, p. 494.

[4] *Id.*, IV, p. 548-549.

[5] « Par où le gouvernement peut-il avoir prise sur les mœurs ? Je réponds que c'est par l'opinion publique. Si nos habitudes naissent de nos propres sentiments dans la retraite, elles naissent de l'opinion d'autrui dans la société » (*Lettre à d'Alembert*, p. 61-62). Mais « [...] l'on a beau faire : ni la raison, ni la vertu, ni les lois ne vaincront l'opinion publique, tant qu'on ne trouvera pas l'art de la changer. Encore une fois, cet art ne tient point à la violence » (*Lettre à d'Alembert*, p. 64).

Or l'opinion ne se soumet à aucune contrainte[1]. Il faut donc l'orienter, l'« entraîner »[2] subtilement, par ruse et par rhétorique :

> Il faut faire voir [à la volonté générale] les objets tels qu'ils sont, quelquefois *tels qu'ils doivent lui paraître*, lui montrer le bon chemin qu'elle cherche, la garantir de la séduction des volontés particulières, *rapprocher à ses yeux les lieux et les temps*, balancer l'attrait des avantages présents et sensibles, par le danger des maux éloignés et cachés. Les particuliers voient le bien qu'ils rejettent : le public veut le bien qu'il ne voit pas. *Tous ont également besoin de guides*.[3]

Pour éclairer la volonté générale et reconditionner l'opinion, il est besoin de mentors désintéressés (les « guides ») qui sauront arracher le public à l'influence de ses maîtres à penser et le porter à penser juste par le moyen (paradoxal) d'effets, voire d'*illusions*, d'optique. Le législateur, puisque c'est de lui qu'il s'agit, ne pouvant recourir ni à la force, ni au raisonnement (*que le vulgaire ne saurait entendre*) est donc fondé à user d'un principe machiavélien consistant à se faire passer pour l'interprète de la volonté divine. Par ses soins, et dans la mesure où il s'emploie à « redresser l'opinion », un public mineur fera malgré lui l'apprentissage de la liberté[4]. Le public occupe donc aux yeux de Rousseau la position ambiguë de juge légitime mais inapte à juger, et de souverain en état de minorité, appelant les soins d'un tuteur. De ce fait, l'écrivain joue, lui aussi, le double rôle de particulier soumis au jugement du public et de guide (potentiel) d'une « multitude aveugle » (et Rousseau n'a pas dédaigné de tenter de remplir le rôle de législateur). Cette position est doublement inconfortable pour lui dans une société dite *corrompue* : en tant que particulier soumis à l'assentiment public, parce qu'il doit régler son discours sur le jugement déréglé de l'opinion pour plaire, ou se condamner à ne pas être

---

[1] « Quant au choix des instruments propres à diriger l'opinion publique [...] je me contenterai de montrer [...] que ces instruments ne sont ni des lois, ni des peines, ni nulle espèce de moyens coactifs » (*id.*, p. 62).

[2] « [...] le Législateur ne pouvant employer ni la force ni le raisonnement, c'est une nécessité qu'il recoure à une autorité d'un autre ordre, qui puisse entraîner sans violence et persuader sans convaincre. » (*Du Contrat Social*, II, p. 383).

[3] *Id.*, p. 380 ; je souligne.

[4] « Chez tous les peuples du monde, ce n'est point la nature mais l'opinion qui décide du choix de leurs plaisirs. *Redressez les opinions* des hommes et leurs mœurs s'épureront d'elles-mêmes. On aime toujours ce qui est beau ou ce qu'on trouve tel, mais c'est sur ce jugement qu'on se trompe ; c'est donc ce jugement qu'il s'agit de régler » (*Du Contrat Social*, IV, p. 458).

écouté ; on y reviendra ; en tant que précepteur, parce que le temps de la formation est passé pour un peuple déjà vieux : « quand une fois les coutumes sont établies et les préjugés enracinés, c'est une entreprise dangereuse et vaine de vouloir les réformer ; *le peuple ne peut pas même souffrir qu'on touche à ses maux pour les détruire*, semblable à ces malades stupides et sans courage qui frémissent à l'aspect du médecin »[1]. Ainsi l'espoir de réformer l'opinion est faible, car le peuple s'attache à son erreur.

La servitude du public est volontaire. D'être trompé ne le justifie pas, dans la mesure où « il se plaît à l'être, et n'aimerait pas à se voir désabuser »[2]. Il met à mort le précepteur-médecin qui lui sert un amer breuvage, prend en haine qui le détrompe[3], et choisit pour mentors ceux qui le flattent[4]. C'est un être amoral, comme tous les corps collectifs, incapable de désintéressement et de vertu[5], mais il reste la première victime de son aveuglement : l'opinion du public se retourne contre lui pour le « tyranniser et le punir » par les voies du ridicule[6] et de la mode, qui pose les bases d'une véritable dictature morale. Ce sont les mouvements irrationnels et la tentation totalitaire de l'opinion publique, nourrie par le préjugé *vulgaire* mais ultimement dirigée par une certaine élite (celle des mondains et des philosophes) que Rousseau, comme l'a montré Yves Citton, dénonce.

Cette dictature se manifeste en particulier dans la critique littéraire. L'insolent rédacteur à qui il donne la parole, dans son périodique mort-né du *Persifleur*, stigmatise ironiquement l'autoritarisme et l'arbitraire du public, dont il reproduit l'attitude :

---

[1] *Ibidem*.
[2] *Dialogue*s, III, p. 940.
[3] Ainsi de la mère d'un des élèves du précepteur, qui était, selon Rousseau, « la dupe de tout ce qui l'environnait, excepté de [lui] qu'elle prit en haine, précisément parce qu'[il] ne la trompait pas » (*Émile,* II, p. 366).
[4] « L'unique doctrine qu'il peut goûter désormais est celle qui met ses passions à leur aise et couvre d'un vernis de sagesse le dérèglement de leur mœurs » *(Dialogues*, II, p. 841).
[5] Pour Rousseau, « il n'y a jamais dans ces corps collectifs nul amour désintéressé pour la justice : la nature ne l'a gravé que dans les cœurs des individus » (*Dialogues*, III, p. 965).
[6] « [...] le ridicule que l'opinion redoute sur toute chose est toujours à côté d'elle pour la tyranniser et la punir. » (*Émile*, IV, p. 686).

> On ne peut […] nier que je ne sois très fondé à m'ériger en aristarque et juge souverain des ouvrages nouveaux, louant, blâmant, critiquant à ma fantaisie sans que personne soit en droit de me taxer de témérité, sauf à tous et un chacun de se prévaloir contre moi du *droit de représailles* que je leur accorde de très grand cœur, désirant seulement qu'il leur prenne en gré de dire du mal de moi de la même manière et dans le même sens que je m'avise d'en dire du bien.[1]

Le Persifleur anticipe sur la verve critique du public dont il mime le comportement, à la fois pour en manifester l'irrationalité et la suffisance et pour parer à ses attaques. La représentation ambivalente que l'écrivain se fait de cette instance de jugement a de fait une incidence directe sur les rapports qu'il entretient avec son lectorat.

Lecteur myope, lecteur barbare

Le lectorat que Rousseau se prête a les goûts du public français ; il en a également les faiblesses : il est déraisonnable. Ainsi son assentiment ne signifie pas qu'il ait pris la mesure des idées qu'il favorise, ni même qu'il les approuve véritablement. Par exemple : l'engouement du siècle pour l'idée de nature telle qu'elle s'incarne dans le mythe du bon sauvage n'est nullement la preuve d'un souci d'authenticité. Le succès, sur les planches du Théâtre Italien, de l'*Arlequin Sauvage* (1721) de De l'Isle de la Drevetière, pièce qui met en valeur la spontanéité et le bon sens d'un Arlequin inculte, ignorant des lois, des sciences et des arts[2], ne figure pas l'adhésion anticipée du public aux thèses du premier *Discours*, car les spectateurs ne n'ont pas le moindre goût pour la simplicité du personnage. C'est la nouveauté de l'idée de nature qui les séduit, et « favorise leur tour d'esprit, qui est d'aimer et de chercher les idées [...] singulières »[3]. Ainsi leur jugement est un phénomène social plus ou moins prévisible mais non fondé en raison. L'écrivain manifestait déjà dans ses réponses aux objections

[1] *Id.*, p. 1107.
[2] Voir la scène I, 1, de cette pièce (De L'Isle de La Drevetière, *Arlequin sauvage*, in *Nouveau Théâtre italien*, Paris, 1733, t. II).
[3] *Lettre à d'Alembert*, p. 19. On remarque en passant que Rousseau détrône, en la figure de La Drevetière, un potentiel précurseur ; celui-ci n'est plus qu'un auteur négligeable si l'expérience du sauvage ne visait chez lui qu'à flatter les goûts du public.

des lecteurs du *Discours sur les sciences et les arts* l'irritation que lui causait le sentiment d'être mal lu. Victime de constants faux-sens, le penseur n'est compris, ni dans ses arguments, ni dans ses intentions. Que faire, par exemple, de la réfutation d'un Joseph Gautier :

> On voit à chaque page de la réfutation, que l'auteur n'entend point ou ne veut point entendre l'ouvrage qu'il réfute [...] ; si ma réplique en devient plus difficile, elle en devient aussi moins nécessaire : car on n'a jamais ouï dire qu'un peintre qui expose en public un tableau soit obligé de *visiter les yeux des spectateurs*, et de fournir des lunettes à tous ceux qui en ont besoin. D'ailleurs, il n'est pas bien sûr que je me fisse entendre, même en répliquant.[1]

Impuissance, impatience de l'artiste confronté à la mauvaise réception d'un public malvoyant[2] : chaque réplique de Rousseau se veut une tentative de rectification, de réajustement d'une lecture défaillante plutôt qu'elle n'introduit un nouvel argument dans ce qui serait alors un débat d'idées. Tout est dit, le reste n'est que glose. Mais la tâche est infinie, comme le souligne Michèle Crogiez[3], qui consiste à *assurer* par de nouvelles explications la leçon du texte, et la bonne intelligence de chaque proposition par sa reformulation. Il serait vain, l'auteur le sait, de vouloir se rendre intelligible à l'ensemble du lectorat, mais il persiste à écrire, non tant *pour* ces fallacieux herméneutes, qu'*à cause* d'eux, pour préserver l'intégrité symbolique de son œuvre et de son geste d'auteur. L'écrivain tend ainsi à clôturer le champ de l'interprétation, en remplissant lui-même le rôle de l'herméneute[4]. Il répond à l'article « Genève » de d'Alembert « afin que [son] silence ne soit pas pris par la multitude pour un aveu, ou pour un dédain par les philosophes »[5] et compose les *Lettres de la Montagne* sous la

---

[1] *Lettre de Jean-Jacques Rousseau à M. Grimm, sur la réfutation de son Discours par M. Gautier*, *OC* III, p. 60.

[2] Dans l'*Émile*, Rousseau, reprend la métaphore optique pour qualifier l'incompréhension qui le sépare de son public : « Je ne vois point comme les autres hommes ; il y a longtemps qu'on me l'a reproché. Mais dépend-il de moi de me donner d'autres yeux » (*Émile,* IV, p. 242).

[3] Voir Michelle Crogiez, *Rousseau et le paradoxe*, Paris, Champion, 1997, p. 268.

[4] Rousseau prétendra limiter, dans *La Nouvelle Héloïse* et dan l'*Émile*, cette propension à « tout dire » (*Émile*, II p. 387), pour laisser quelque initiative – c'est-à-dire aussi quelque plaisir au lecteur.

[5] *Dernière réponse* au *Discours sur les sciences et les arts*, *OC* III, p. 71.

pression d'une contrainte similaire : « Ce sont mes ennemis qui malgré moi me remettent la plume à la main »[1].

Outre les lecteurs inintelligents, Rousseau pense donc devoir s'armer contre ceux qui spéculent sur ses *intentions*. De façon quelque peu contradictoire, alors même qu'il ne cesse d'invoquer sa *sincérité* comme garant de ses écrits, l'écrivain déplore la propension des lecteurs à *l'*interpréter : à mettre la lettre du texte en opposition avec sa conscience d'auteur. Le roi Stanislas lui reproche l'hypocrisie de son éloge des sciences ? « Mais *sur quoi*, proteste Rousseau, *peut-on juger* que cet éloge est forcé ? ». Est-ce sur sa forme, et parce qu'il serait « mal fait » ? « Ce seroit intenter un procès bien terrible à la sincérité des auteurs, que d'en juger sur ce nouveau principe »[2]. Et l'écrivain de renvoyer le lecteur a l'objectivité du texte : « J'ai dit mes raisons et ce sont elles qu'il faut peser. *Quant à mes intentions, il en faut laisser le jugement à celui auquel il appartient* »[3]. (Les *Confessions* rendront au lecteur le droit de juger des intentions, non sans que l'auteur se repente ultérieurement de ce choix). La mésintelligence, voulue ou non du lecteur, et la résistance que Rousseau lui suppose, en fait généralement une figure d'opposition dans son œuvre.

Car l'écrivain attribue le sentiment d'exil qui le taraude à la mésintelligence de ses contemporains. Il donne : « *Barbarus hic ego sum quia non intellegor illis* » pour épigraphe à la fois au *Discours sur les sciences et les arts* et aux *Dialogues* : « Ici, c'est moi le barbare, parce qu'on ne me comprend pas ». Ainsi s'exprimait Ovide, citoyen romain et poète, exilé en terre *barbare* (le Pont Euxin). C'est dire que l'auteur « rébarbatif » ne l'est que par un effet d'optique, dans le regard faussé de ses contemporains – qui sont les vrais *barbares* [4]. Mais si l'étrangeté, la bizarrerie du citoyen de Genève n'était que le signe d'un

[1] *Lettres écrites de la montagne*, *OC* III, p. 748.
[2] *Dernière réponse* au *Discours sur les sciences et les arts*, p. 42.
[3] *Ibidem*.
[4] Voir à ce propos Jacques Domenech, « L'Écriture de soi après les *Confessions* : Rousseau juge de Jean-Jacques, l'œuvre charnière d'un triptyque fondateur » et dans ce chapitre : « Rousseau et le barbare, l'épigraphe du *Discours sur les sciences et les arts* reprise pour *Rousseau juge de Jean-Jacques* », in *Les genres littéraires émergents*, dir. Jean-Marie Seillant, Paris, Harmattan, p. 2005, p. 113 et suiv.

malentendu, il ne serait question que de le dissiper. Or à quelle condition cela serait-il possible ? C'est ce que l'écrivain précise dans les *Lettres de la montagne* :

> En comparant mes raisonnements à ceux des autres, mes manières de voir aux leurs, j'ai senti *que nous ne nous accorderions de la vie*, que si leurs cœurs étaient tous de bonne foi, leur tête étoit autrement faite que la mienne, que par conséquent rien n'était moins utile entre nous que de *disputer* pour s'entre convaincre, *puisqu'il faudrait que l'un des disputeurs prêtât à l'autre son cerveau pour voir les choses comme il les voit lui-même*. [...] Quelle injustice, quelle ineptie. Je me vois *seul de mon sentiment*, et il est vrai que quant à moi, je le trouve d'une évidence dont rien n'approche, mais si les autres ne le voient pas ainsi, le sentiment démontré pour moi ne saurait l'être pour eux (pourquoi voudrais-je les forcer à l'adopter et à préférer la règle que m'a donné la nature à celle qu'elle leur a donnée).[1]

Sans même mettre en cause la bonne foi du public ni même la rectitude de son jugement, le penseur fait état da difficulté à *rencontrer* le lecteur, à faire du livre le lieu d'une concorde. Pour accéder à cette compréhension attendue par le texte, il fallait plus que des arguments, plus que des mots, plus même que ces « lunettes » qu'il s'évertuait à tendre à des lecteurs myopes : un nouveau « cerveau ».

Pourtant, l'écrivain est conscient de s'adresser à un public diversifié. Dans un fragment (devant peut-être servir de préface aux *Institutions politiques* qui ne virent jamais le jour), où il se déclare résolu à dire la vérité « du ton qu'il convient », l'écrivain interpelle par catégories : les « lecteurs pusillanimes », qu'il congédie si sa franchise les rebute, les « lecteurs satiriques » à qui il déclare sa haine, enfin l'« honnête homme » vertueux et sensible, auquel il réserve la lecture de l'ouvrage en un véritable cœur à cœur[2]. Définis selon leur tempérament, les lecteurs se voient admis ou repoussés en fonction de sa compatibilité avec celui de l'auteur. C'est selon leurs mœurs et leur état que les lecteurs se trouvent départagés, dans les deux préfaces de *La Nouvelle Héloïse*,

---

[1] *Lettres écrites de la montagne*, conclusion de la 5e lettre dans le ms N, *OC* III, p. 1654 ; je souligne.

[2] « Je vais dire la vérité, et je la dirai du ton qui lui convient. Lecteurs pusillanimes que sa simplicité dégoûte et que sa franchise révolte, fermez mon livre, ce n'est point pour vous qu'il est écrit. Lecteurs satiriques, qui n'aimez de la vérité que ce qui peut nourrir la malignité de votre âme, fermez et jetez mon livre, vous n'y trouveriez point ce que vous cherchez, et vous ne tarderiez pas d'y voir toute l'horreur que l'auteur à pour vous. Si cet écrit tombe entre les mains d'un honnête homme, qui chérisse la vertu, qui aime ses frères, qui plaigne leurs erreurs et déteste leurs vices, qui sache s'attendrir quelquefois sur les maux de l'humanité, et surtout qui travaille à se rendre meilleur ; il peut le lire en toute sûreté. Mon cœur va parler au sien » (*OC* III, p. 473).

entre « gens sévères » et « gens de goût », dévots, libertins et philosophes, femmes galantes et honnêtes femmes, tous pareillement voués (en raison de leur attachement respectif à une idéologie dominante) à rebuter les *Lettres des deux amants*[1]. Le lecteur idéal est cette fois figuré par deux cœurs simples (un couple de paysans sans préjugés), désireux de pratiquer la morale des lettres[2]. (L'ouvrage, certes, ne rencontra pas son destinataire fictif, et c'est le public mondain, non le lectorat provincial qui le plébiscita, comme le remarquera Rousseau dans les *Confessions*)[3]. Mais si le lecteur idéal ne ressemble ni au lecteur implicite[4] (on le voit dans l'*Émile*), ni au lecteur réel tel que l'écrivain l'appréhende, ce dernier persiste à lui prêter un ethos, une figure dignes de s'intégrer à ses propres fictions. C'est donc à une « bonne mère qui sait penser »[5] qu'est destiné l'*Émile*, désignation qui permettrait difficilement de reconnaître l'aristocrate (Madame de Chenonceaux) visée par la dédicace.

Dans cet ouvrage également, Rousseau procède à une différentiation des lecteurs : Ronald Grimsley a montré comment l'usage du pronom pluriel « nous » lui permet d'en désigner spécifiquement divers types[6]. La narrateur maintient tout au long du livre un dialogue ouvert avec le lecteur, soit qu'il

---

[1] Rousseau, Préface de *La Nouvelle Héloïse*, p. 5-6.

[2] « Pourquoi n'oserais-je supposer que, par quelque heureux hasard, ce livre, comme tant d'autres plus mauvais encore, pourra tomber dans les mains de ces habitants des champs, et que l'image des plaisirs d'un état tout semblable au leur, leur rendra plus supportable ? J'aime à me figurer deux époux lisant ce livre ensemble, y puisant un nouveau courage pour supporter leurs travaux communs, et peut-être de nouvelles vues pour les rendre utiles » (Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 23).

[3] Pour expliquer que son roman ait rencontré plus de succès en France et à Paris qu'ailleurs en Europe, Rousseau met en avant l'éducation du goût et du sentiment dont bénéficient des lecteurs formés à la Cour, et qui le rend particulièrement apte à la lecture des romans d'analyse : « Il faut [...] savoir bien analyser le cœur humain pour y démêler les vrais sentiments de la nature. Il faut une délicatesse de tact qui ne s'acquiert que dans l'éducation du grand monde, pour sentir, si j'ose ainsi dire, les finesses du cœur dont cet ouvrage est rempli. [...] Il ne faut donc pas s'étonner si le plus grand succès de ce livre fut à la cour. *Il abonde en traits vifs, mais voilés, qui doivent y plaire, parce qu'on est plus exercé à les pénétrer.* » (*Confessions*, XI, p. 546).

[4] Rappelons que le lecteur implicite est celui qui, sans existence réelle, s'inscrit dans le texte lui-même (voir W. Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, 1976, Bruxelles, Mardaga, 1985, p. 70).

[5] *Préface* d'*Émile*, p. 241.

[6] Voir Ronald Grimsley, « Rousseau and his Reader : the Technique of Persuasion in *Émile*", in *Rousseau after two hundred years, actes du Cambridge Bicentennial Colloquium*, éd. R. A. Leigh, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 225-238.

l'interpelle directement, soit qu'il l'invoque à la troisième personne[1] ; mais le rapport est généralement conflictuel, tendu par la résistance qu'il attend d'un public grégaire confronté à des propositions paradoxales : « J'avance attiré par la force des choses, mais sans m'en imposer sur les jugements des lecteurs. Depuis longtemps ils me voient dans le pays des chimères ; moi je les vois toujours dans le pays des préjugés »[2] ; « Que de voix vont s'élever contre moi ! J'entends de loin les clameurs »…[3] ; « Lecteurs, j'entends vos murmures et je les brave [...] j'ai pris [mon parti] sur vos plaintes »[4]. Chaque proposition quelque peu audacieuse suscite une levée de boucliers que l'auteur se charge de mettre en scène. Ainsi l'espace de la réception se divise schématiquement en deux camps : le vaste pays des préjugés, qu'occupe l'essentiel du lectorat, et le petit monde des idées réalisables, que l'auteur ouvre aux yeux des esprits audacieux. Ceux qui voudront l'y suivre seront persécutés. (Une mère voudra-t-elle élever son enfant elle-même, plutôt que de le mettre en nourrice ? Elle subira l'opposition de toutes les mères, coalisées contre elle[5]). Reste pourtant à l'horizon du texte, opposé au lecteur rétif que d'infinies justifications n'achèvent jamais de convaincre, ce « lecteur raisonnable »[6] que de simples suggestions suffiraient à faire penser.

Horizon lointain. Wayne C. Booth attribue au développement de la paranoïa de Rousseau la moindre fréquence et la froideur croissante des adresses directes au lecteur dans les *Confessions*[7]. Catherine Beaudry, qui souligne également la détérioration, dans la deuxième partie de l'ouvrage, des relations établies par le narrateur avec son narrataire dans la première

---

[1] La position de l'auteur est constamment défensive :« Lecteurs vulgaires, *pardonnez*-moi mes paradoxes » (p. 323) ; « Lecteurs, *souvenez-vous toujours* que celui qui vous parle n'est ni un savant ni un philosophe ; mais un homme simple, ami de la vérité » (p. 348) ; « Quelques lecteurs *mécontents* du « Tais-toi Jean-Jacques » *demanderons, je le prévois*, ce que je trouve enfin de si bon dans l'action d'Alexandre ? » (p. 349) ; « Le lecteur n'attend point que je le méprise assez pour lui donner un exemple sur chaque espèce d'étude », p. 451 ; rarement plus agressive : « S'il faut tout vous dire, ne me lisez point », (p. 387), etc.
[2] *Id*., IV, p. 548.
[3] *Id*., II, p. 302.
[4] *Id*., III, p. 437.
[5] *Id*., I, p. 258.
[6] *Id*., IV, p. 517.
[7] Voir Wayne C. Booth, *The Rhetoric if Fiction*, Chicago, U. of Chicago Press, 1961.

(dégradation qui culmine avec la rupture de tout rapport au livre XII), met en valeur la création, par l'usage du vocabulaire du sentiment, d'un lecteur fictif qui puisse remplacer le public réel hostile à l'auteur[1]. En été 1768, Rousseau en fuite devant les persécuteurs qu'il s'impute, griffonne sur la porte d'une auberge où il s'était arrêté à Bourgoin ce qu'il pense être les *Sentiments du public sur [son] compte dans les divers états qui le composent*. Dans cette liste, dont il envoie copie à Mme Delessert, se trouve réparti le public selon la condition, mais aussi selon le sexe, la nationalité et la moralité de ses parties. Rousseau s'y déclare estimé du Roi, des Grands, des *vrais* nobles, des évêques, et des gens de bien, et honni des philosophes, des prêtres, des auteurs jaloux de lui (dont Voltaire), de la *canaille*, des Suisses qui « ne [lui] pardonneront jamais le mal qu'ils lui ont fait », des femmes qui trahissent « l'homme qui mérita le mieux d'elles », et du peuple qui le méprise[2]. Fort de l'approbation de l'élite sociale, minorité silencieuse, l'écrivain se décrète ainsi en butte à l'hostilité de la plus large partie du public. Ainsi les *Dialogues*, qui développent l'hypothèse du complot contre l'auteur, ne s'adressent plus qu'aux *happy few* des « bons esprits », opposés à ceux qui veulent une lecture « agréable et rapide » :

> [...] ce n'est pas à eux que j'ai voulu parler, et loin de chercher à leur plaire, j'éviterai du moins cette dernière indignité que le tableau des misères de ma vie soit pour personne un objet d'*amusement*.[3]

L'incompréhension du lecteur ne marque pas toujours un manque d'intelligence : souvent un défaut de sensibilité. Déjà à l'époque du premier *Discours*, Rousseau marquait sa crainte de voir ses écrits détournés par des lecteurs venus se réjouir du spectacle d'une belle joute verbale (« C'est avec une extrême répugnance que j'*amuse* de mes disputes des lecteurs oisifs qui se soucient très peu de la vérité », annonce-t-il dans sa *Dernière réponse* aux lecteurs du premier *Discours*[4]). L'*amusement* marque un détachement et un désintérêt,

---

[1] Voir Catherine Beaudry, *The role of the reader in Rousseau's "Confessions"*, éd. citée.
[2] *OC* I, p. 1183-84.
[3] *Rousseau juge de Jean-Jacques*, « Sujet et forme de cet écrit », *OC* I, p. 666.
[4] *OC* III, p. 71.

selon Rousseau, pour le sens réel de l'expérience narrée. Le texte serait alors déchiré entre l'investissement le plus fort de l'auteur, tout entier livré à sa cause ou à ses confidences, et la distance ironique d'un lecteur qui refuserait de jouer sa partie de compréhension - sinon d'adhésion- ; en tout cas d'« attention »[1]. Le lecteur idéal marquerait au contraire sa capacité à se projeter dans l'altérité de l'œuvre[2], et même de l'auteur (si l'on considère que le personnage, exceptionnel, de Rousseau dans les *Dialogues* en offre un modèle). Ainsi la défiance de Rousseau à l'égard de son lectorat ne faiblit pas, en dépit d'un repositionnement volontaire sensible dans les écrits de la maturité, que nous aurons à prendre en considération.

En rebutant, en dévaluant son public, Rousseau participe donc d'une part à un mouvement plus large de protestation contre une instance du juridiction « nouvelle », élargie, polymorphe et redoutée pour sa liberté critique. D'autre part, il marque la conscience, qu'aiguisent en lui l'écriture et la publication, de l'écart irréductible qui sépare les consciences, entrave la communication.

Or, cette liberté critique du public, cette verve satirique tant redoutée des auteurs, sont celles que Rousseau eut effectivement lieu d'éprouver à ses dépens, et d'abord à l'occasion de cette « réforme » où il s'essaya à une écriture franche et, au besoin, *rébarbative*. Car des lecteurs particulièrement réactifs ne manquèrent pas de lui signaler l'ambiguïté d'un démarquage *ostensible*, d'une

---

[1] Yannick Séité a mis en évidence l'importance chez Rousseau de cette qualité de lecture qu'est l'« attention », notion à laquelle il prête un sens non seulement philosophique, mais scientifique, en l'approchant de l'observation minutieuse à laquelle se livrent les botanistes et entomologistes dans leurs recherches (Y. Séité, « Rousseau : attention et autobiographie », communication du 29 novembre 2008, dans le cadre du *Séminaire de l'Équipe J.-J. Rousseau* animé par Tanguy l'Aminot sur le thème : *Jean-Jacques : La Nouvelle Héloïse et alentours* (CNRS- UMR 8599).

[2] Wolfgang Iser a bien fait état de cette tension, qui découle selon lui de la notion même de « lecteur implicite » comme rôle imparti au lecteur, à la fois dans le texte, sous la forme d'effets textuels, et dans l'acte de compréhension qu'ils induisent. Cette tension est celle à laquelle le lecteur réel est soumis, lorsqu'il accepte ce rôle. Wolfgang Iser s'autorise, pour le montrer, de Wayne C. Booth : « Indépendamment de mes croyances et habitudes réelles, écrit ce dernier, je suis tenu de soumettre mon esprit et ma sensibilité au livre dans la mesure où je désire apprécier celui-ci à part entière » (Wayne C. Booth cité par Wolfgang Iser dans *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Lièges, Mardaga, 1997, p. 73).

indépendance exhibée. Rousseau se trouva donc confronté, le premier, aux limites de sa position d'auteur autarcique, « affranchi » du public.

CHAPITRE VI

LES INCERTITUDES DE LA PRATIQUE

Est-il libre, l'homme qui seulement déplaît ? Est-il indépendant, celui qui heurte ? Telles sont les questions auxquelles la résistance, ironique ou véhémente, de ses lecteurs, confronta Rousseau, à l'époque de sa « réforme ». L'écrivain ne tarde pas en effet à s'apercevoir de la situation de porte-à-faux dans laquelle il se trouve.

Que penser, d'abord, de la diatribe *Sur les sciences et les arts* ? Ses contemporains virent beaucoup de mauvaise foi dans le discours qui valut à Rousseau sa notoriété. On ne pouvait user de façon plus déloyale des ressources de la littérature ; car en participant à un concours d'académie, l'écrivain se trouvait nécessairement intéressé à la faveur de ce jury auquel d'autres, plus audacieux, s'autorisaient déjà depuis plus d'un siècle à déplaire. (Saint-Evremond[1], pour ne citer que lui, ne l'avait pas salué avec autant de déférence que ne le fit Rousseau). Cette *académique* entrée en matière nuit à long terme au crédit du Citoyen. Comme le remarque l'abbé de Raynal dans le *Mercure* de juin 1751 : « il est [...] bien des lecteurs qui goûteront mieux [des vérité qui heurtent autant de front le goût général] dans un *style tout uni*, que sous *cet habit de cérémonie qu'exigent des discours académiques*, et l'auteur, qui paraît dédaigner toute vaine parure, le préfèrera sans doute, libéré qu'il sera par là d'une forme toujours gênante »[2]. Rousseau acquiesce d'ailleurs à cette

[1] Sa *Comédie des Académiciens,* publiée en 1650, stigmatise sans ménagement les membres de la "Compagnie", d'abord ridiculisée par d'outrancières hyperboles dans la dédicace.
[2] De Raynal, « Observations sur le Discours qui a été couronné à Dijon », *Mercure de France*, juin 1751, *CC* 158, t. II, p. 148.

remarque[1]. On aurait sans doute vu moins d'insincérité dans ses idées s'il n'avait pas engagé le meilleur de sa rhétorique dans l'obtention d'un prix d'académie.

En outre, la pratique de la « réforme » reste, comme on l'a vu, très approximative. Car il n'est pas aisé de renaître en un jour. Il aurait fallu, à la rigueur, que Rousseau cessât d'écrire, du moins de publier des ouvrages d'agrément. Mais c'était ce à quoi ne pouvait se résoudre un écrivain de près de quarante ans, enfin lu, après dix ans de vains efforts. La dissertation *Sur les sciences et les arts* se nourrissait du dépit d'un homme qui renonçait à s'acquérir de la réputation par « désesp[oir] d'y arriver [...] à force de génie », ainsi qu'il l'écrit à Voltaire avant le couronnement du discours[2]. Or ce seul succès semble remettre en cause le sacrifice des Lettres, comme il paraît au consentement (très embarrassé[3]) que donne Rousseau à l'abbé Raynal, rédacteur du *Mercure de France*, qui lui proposait de publier le contenu de son portefeuille. Et d'envoyer *L'Allée de Sylvie*, accompagnée d'une chanson traduite de Métastase ; et de se

---

[1] « Je suis fort du goût de ces lecteurs-là. Voici donc un point dans lequel je puis me conformer au sentiment de mes censeurs, comme je fais dès aujourd'hui », écrit Rousseau en réponse à cette remarque de l'abbé Raynal (Rousseau à l'abbé de Raynal [fin mai 1751], *CC* II, p. 149).

[2] Lettre à Voltaire du 30 janvier 1750, *CC* II, p. 123.

[3] « Vous le voulez, Monsieur, je ne résiste plus. Il faut vous ouvrir un portefeuille qui n'étoit pas destiné à voir le jour, et qui en est très peu digne. Les plaintes du Public sur ce déluge de mauvais écrits dont on l'inonde journellement, m'ont assez appris qu'il n'a que faire des miens, et de mon côté, la réputation d'auteur médiocre, à laquelle seule j'aurais pu aspirer a peu flatté mon ambition. N'ayant pu vaincre mon penchant pour les Lettres, j'ai presque toujours écrit pour moi seul, et le Public ni mes amis n'auront pas à se plaindre que j'aie été pour eux *recitator acerbus*. Or on est toujours indulgent à soi-même, et des écrits destinés ainsi à l'obscurité, l'Auteur même eut-il du talent, manqueront toujours de ce feu que donne l'émulation, et cette correction *dont seul le désir de plaire peut surmonter le dégoût*. » (Rousseau à l'abbé de Raynal, lettre du 25 juillet 1750, *CC* II, p. 132). On a du mal à concevoir quelle impérieuse nécessité soumettait Rousseau au bon vouloir de l'abbé. Mais outre le caractère embarrassé de cette excuse, notons que l'écrivain présente ici comme volontaire, et imputable à sa seule modestie, l'obscurité contrainte dans laquelle l'avaient tenu ses insuccès. Or l'usage privé de l'écriture qu'il argue est invoqué comme ennemi du talent et de l'accomplissement esthétique (selon une idée d'ailleurs conforme aux thèses du discours), et le désir de plaire, comme cette *divine ardeur* que récusait l'épître à Parisot, incitant le poète à parfaire son ouvrage. Seule la certitude de n'avoir pas déplu, en *aigre déclamateur* de ses œuvres, selon la formule d'Horace. Celui-ci l'appliquait à Empédocle, poète de Sicile qu'il compare - comme il fut souvent fait de Rousseau - à un ours en furie : « *certe furit, et velut ursus, obiectos caveae valit si frangere clatros / indoctum doctumeque fugat recitator acerbus* » : « c'est un furieux et comme un *ours* qui a réussi à briser les barreaux de sa cage, ce déclamateur féroce met en fuite le savant et l'ignorant » (Horace, *Art poétique*, v. 474, trad. François Villeneuve, légèrement modifiée).

dissimuler sous l'anonymat pour faire représenter son *Narcisse* (*sic*) à la comédie française, etc.

Le succès du *Devin du village*, la publication d'une comédie et du pamphlet contre la musique française compromettent en outre la crédibilité d'une réforme intermittente qui s'effectue en plusieurs années sans que la « catonisation en cours »[1], comme l'écrit Raymond Trousson, n'atteigne jamais son terme. Aussi le public a-t-il beau jeu de relever les inconséquences de la démarche engagée.

Aux prises avec le public

Le public et la critique réagirent, comme on sait, de façon assez vive, par lettres et libelles, aux déclarations de sécession des écrits publiés par Rousseau entre 1751 et 1753 (*Discours sur les sciences et les arts* et *Lettre sur la musique française*, mais aussi préfaces de *Narcisse* et du *Devin*). S'agissant des thèses du premier *Discours*, disons simplement que la dépréciation de la politesse et du désir de plaire qui s'y donne à lire est généralement réfutée, moyennant le redéploiement des arguments traditionnels sur la nécessité de cet « art précieux » qui prend sa source dans le désir de plaire et constitue le « lien » de la société[2], « louable imitation » de l'affection réciproque[3], qui sans tromper

[1] Raymond Trousson, *Jean-Jacques Rousseau*, éd. citée, p. 255.

[2] « Je réponds qu'en examinant la source de cette politesse qui fait tant d'honneur à notre siècle, et tant de peine à M. Rousseau, on découvre aisément combien elle est estimable, écrit Joseph Gautier. *C'est le désir de plaire dans la société qui a fait prendre l'esprit.* [...] On a analysé les agréments, dévoilé leurs causes, apprécié le mérite, distingué ses divers degrés. D'une infinité de réflexions sur le beau, l'honnête et le décent s'est formé un *art précieux*, l'art de vivre avec les hommes, de tourner nos besoins en plaisirs, de répandre des charmes dans la conversation, de gagner l'esprit par ses discours et les cœurs par ses procédés. Égards, attentions complaisances, prévenances, respect, *autant de liens qui nous attachent mutuellement* » (Joseph Gautier, *Réfutation d'un Discours qui a remporté le Prix de l'Académie de Dijon, en l'année 1750*, *Mercure de France*, octobre 1751 ; éd. R. Trousson, in *Jean-Jacques Rousseau, Mémoire de la critique*, Paris, Presses de la Sorbonne, p. 53).

[3] « Mais que deviendront ces accusations, si la politesse n'est en effet que l'expression d'une âme douce et bienfaisante ?, demande à Charles Bordes. L'habitude d'une si louable imitation serait seule capable de nous élever jusqu'à la vertu même. [...] Nous devenons enfin ce que nous feignons d'être. [...] elle est le sacrifice perpétuel de l'humeur et de la singularité » (Charles Bordes, *Discours sur les Avantages des Sciences et des Arts*, *Mercure de France*, décembre 1751 ; in *Mémoire de la critique*, p. 81).

personne, achemine vers la vertu[1] et garantit de la « contagion » du vice[2]. À l'auteur de la *Lettre sur la musique française* on reproche son sectarisme et son autoritarisme esthétique, ennemi du plaisir comme du public : « N'est-il pas fou de vouloir nous prouver que nous avons tort de nous amuser de notre musique, c'est-à-dire d'avoir du plaisir ; il veut assujettir nos organes aux siens, être l'arbitre de nos sensations, et pour mieux nous persuader, il nous accable d'injures »[3]. L'agressivité insultante du ton irrite plus encore que les thèses défendues. « Où avez-vous pris ce ton triste et atrabilaire depuis dix ou douze ans que je n'ai eu l'honneur de vous voir ? », demande le Père Castel à l'auteur du *Discours sur l'origine de l'inégalité*. [...] Il faut que l'air frivole et badin [...] de nos Français de café ou de parterre, auxquels vous n'avez pu montrer votre sérieux helvétique, vous ait cabré »[4]. Joseph Gautier stigmatise la prétendue fermeté d'un auteur qui « brusque les égards et les condescendances »[5]. Jacques Cazotte se plaint des « outrages » au public dont il parsème ses écrits[6]. Fréron ironise sur les « coups de bâton » grâce auxquels il pense convertir son auditoire[7]. Palissot, dans sa comédie *Le cercle ou les originaux*, le représente sous l'espèce d'un philosophe bien aise d'être sifflé pour s'être fendu de préfaces où

[1] « Qui est-ce qui est la dupe des politesses que l'usage à établies, demande Claude-Nicolas Le Cat, et qui les confondra avec les offres sincères de services que vous fait un ami ? » ; « nous nous efforçons de paraître vertueux. Cet effort est un premier pas vers la vertu » (Claude-Nicolas Le Cat, *Discours qui a remporté le prix de l'Académie de Dijon en l'année 1750* [...]. *Réfutation de ce discours par les apostilles critiques de l'un des examinateurs qui a refusé de donner son suffrage à cette pièce*, Londres [Rouen], 1751 ; in *Mémoire de la critique*, p. 89).

[2] « Quand effectivement cette politesse dans les manières ne serait qu'un raffinement de l'amour-propre pour voiler les faiblesses, écrit le roi de Pologne, ne serait-ce pas encore un avantage pour la société, que le vicieux n'osât s'y montrer tel qu'il est, et qu'il fût forcé d'emprunter les livrées de la bienséance et de la modestie ? [...] [l'hypocrisie] garantit du moins les âmes faibles de la contagion du mauvais exemple » (Stanislas Leszczynski, *Réponse au Discours qui a remporté le Prix de l'Académie de Dijon*, Mercure de France, septembre 1751 ; in *Mémoire de la critique*, p. 47.

[3] Charles Palissot à Jacob Vernes, *CC* II, p. 234.

[4] Louis-Bertrand Castel à Rousseau, *CC* II, Appendice 93, p. 336.

[5] Joseph Gautier, *Réfutation d'un Discours qui a remporté le Prix de l'Académie de Dijon, en l'année 1750*, éd. citée, p. 64.

[6] « Jean-Jacques, citoyen de Genève semble ne donner des écrits au public que dans la vue de lui faire des outrages » (Jacques Cazotte, *Observations sur la lettre de J.-J. Rousseau au sujet de la musique française*, s.l. 1753, in *Mémoire de la critique,* p. 103).

[7] Cité par R. Trousson, *Jean-Jacques Rousseau*, éd. citée, p. 252.

il disait « tout naturellement au public qu'[il] se moqu[ait] de lui »[1]. « Jusques à quand M. Rousseau voudra-t-il chanter pouille à l'univers ?», demande Jourdan, comparant Rousseau à Duclos qui avait assorti son conte *Acajou et Zirphile* d'une injurieuse *Épître au public*[2]. Il n'y pas jusqu'au parterre qui n'ait vilipendé l'auteur de la *Lettre sur la musique française*, tandis que l'orchestre brûle son effigie ; on aurait poussé l'audace jusqu'à le « maltrait[er] de paroles et de coup de pied dans le cul », selon le rapport du marquis d'Argenson[3].

Mais, plus que son ton « farouche » et sa violence sermonnaire, c'est d'hypocrisie qu'on accuse Rousseau : hypocrisie d'un auteur qui, par *fureur de se distinguer*, décrie les arts dont il abuse et les auteurs qu'il surpasse en orgueil ; ce n'est pas tant d'avoir soutenu une thèse paradoxale que d'en avoir tiré parti, en en faisant une machine à frapper les esprits[4]. C'est donc sur son *intention*, dont précisément il argue et s'honore, que Rousseau encourt les reproches les plus décisifs. Ses contradicteurs multiplient les accusations de tartufferie littéraire. Jacques Cazotte brosse de Rousseau un portrait au vitriol, où il le peint comme trop dépité de son peu de succès pour hésiter sur les moyens d'en acquérir :

> Il a senti qu'il ne pouvait être ni Voltaire, ni Montesquieu, ni d'Alembert ; que sa voix rauque ne lui attirerait que peu d'attention, si elle n'entonnait des hymnes fort bizarres : il a voulu être le Calot [*i.e.* Jacques Callot] de la philosophie et des lettres, mais *il est encore plus ridicule que singulier*. Si le *mépris d'autrui et l'estime de soi-même*, affichés avec *indécence* ; si l'affectation cynique, la misanthropie constituent le philosophe, J.-J. est un très grand philosophe. Si le dédain des idées reçues, et l'adoption des rêveries singulières à leur place ; si le ton décisif ; si le sel amer et caustique font le grand homme de lettres, J.-J. est un grand homme de lettres.[5]

---

[1] Charles Palissot de Montenoy, *Le cercle ou Les originaux* (1755), *OC* I, Paris, L. Collin, 1809, p. 217.

[2] [Jourdan], *Seconde lettre du correcteur des bouffons à l'écolier de Prague*, 1754, in *Mémoire de la critique*, p. 123.

[3] Marc-Pierre de Voyer de Paulmy, comte d'Argenson, *CC* II, Appendice 87, p. 324.

[4] « N'est-ce qu'un paradoxe dont il a voulu amuser le public ? demande le roi de Pologne, n'aurait-il prétendu qu'exercer son esprit et faire briller son imagination ? » (Stanislas Leszczynski, *Réponse au Discours qui a remporté le Prix de l'Académie de Dijon*, in *Mémoire de la critique*, p. 41).

[5] [Jacques Cazotte], *Observations sur la lettre de J.-J. Rousseau au sujet de la musique française*, éd. citée, p. 103.

L'écrivain semble curieusement développer, dans la première phrase, l'aveu que faisait Rousseau à Voltaire de ne pouvoir, comme lui, percer par la seule force de son talent. *Singularité* et *affectation* sont les motifs les plus saillants de sa critique (comme d'ailleurs de la critique généralement faite à Rousseau). En dérogeant aux règles de l'honnêteté pour la décrier, celui-ci tombait sous le coup de ces deux catégories qui définissent notoirement l'avatar dévoyé de l'honnête homme. D'autres contradicteurs, comme l'abbé de Caveirac, feront chorus, insistant sur le caractère ostentatoire et artificiel de la « réforme »

:

> Sa singularité m'a toujours déplu, non parce qu'il voudrait faire le procès à nos mœurs, mais parce qu'elle n'est pas dans la nature. On ne s'habille singulièrement que pour se faire remarquer : *at pulchrum est digito monstrari et dicier hic est*. Qu'on est à plaindre quand on a besoin de cette ressource ? Ne porter ni manchette, ni épée dans une ville où ces inutilités sont devenues une partie essentielle du vêtement, c'est vouloir courir les rues de Venise pendant le carnaval sans être masqué, et s'afficher comme un réformateur. L'indifférence pour la parure n'autorise pas l'indécence ; et il y a bien loin du luxe à la propreté. Le philosophe qui se couvrait de haillons pour cacher sa fausse vertu, dut être bien fâché quand on lui dit que sa vanité paraissait à travers son manteau. En un mot les usages étant chez les hommes de convention expresse ou tacite, celui qui s'en écarte avec affectation, blesse les lois de la bienséance et devient ridicule.[1]

Caveirac s'intéresse moins au système de l'écrivain qu'à l'*éthos* qu'il se compose. À déceler des intentions vaniteuses derrière de simples conventions, Rousseau s'aveuglait sur le lieu véritable du paraître social : celui de la transgression fracassante. Sans voir que les usages constituent en société une seconde nature, il confondait volontairement décence et vanité, ostentation et naturel. Tel est également l'argument que développe Palissot, qui brode sur les motifs de la *singularité* et de l'*affectation* pour les imputer au personnage du Philosophe qui incarne Rousseau dans sa comédie du *Cercle ou les originaux* (1755)[2]. Quant à Mme d'Épinay, elle peint dans son *Histoire de Mme de*

---

[1] [Jean Novi de Caveirac], *Lettre d'un Visigoth, à M. Fréron sur sa dispute harmonique avec M. Rousseau,* 1754, *CC* II, Appendice 90, p. 326-327.

[2] « Voici ce qui m'afflige, madame, dit le Philosophe à Orphise. J'ai débité toutes ces belles choses-là sans les croire, dans l'idée qu'un philosophe devait penser, parler, écrire, et même s'habiller autrement que le vulgaire. J'ai refusé jusqu'à de l'argent, pour ne ressembler à personne. À la faveur de mes opinions singulières, je prétendais à la considération ; j'ai réussi d'abord au-delà de mes espérances, tout concourrait à ma célébrité : mais l'estime se perd par l'habitude. » (Charles Palissot de Montenoy, *Le cercle ou Les originaux*, 1755, éd. citée, 1809, p. 219 ; je souligne).

Montbrillant un René [Rousseau] entièrement occupé à faire parler de lui, fût-ce par sa misanthropie : « On lui verra un jour faire un grand forfait plutôt que de se laisser ignorer », en dit l'épouse de Garnier, le personnage représentant Diderot[1]. De la parole violente à l'acte destructeur, la distance est courte. Sommet de l'ironie, la dénonciation rousseauiste du désir de réputation en constituait, par son agressivité et son emphase, la plus éclatante illustration. Le personnage d'Érostrate, qui mit le feu au temple d'Artémis à Delphes pour accéder à l'immortalité, est plusieurs fois invoqué pour stigmatiser l'attitude de l'écrivain[2]. Mais une critique retint spécifiquement l'attention de Rousseau : celui qui le comparait à une coquette, affectant l'indifférence pour séduire, comme faisait la nymphe Galatée de la troisième églogue virgilienne[3]. René de Bonneval, auteur caché d'une anonyme *Lettre d'un hermite à J.-J. Rousseau de Genève*, où il raille la prétention de l'écrivain à *mériter sa propre estime* et à s'en suffire, donne le ton. Il compare Jean-Jacques à une femme qui, « ayant passé quatre à cinq heures à sa toilette, n'ayant rien négligé de ce que son art est capable d'ajouter à ses grâces, dirait en se contemplant à son miroir : je suis contente de moi, je me plais, et en suis nullement jalouse de plaire aux autres ». Or, cette indifférente s'avise d'aller ensuite aux Tuileries, où elle n'y est d'ailleurs guère remarquée. Moralité de la fable : n'est pas insensible aux suffrages et aux sifflets qui se produit au grand jour[4] ; et Fréron de renchérir en reprenant l'apologue dans le compte rendu, presque aussi long que lui, qu'il donne de ce pamphlet[5]. Rousseau, qui juge la comparaison « plaisante », la prend cependant assez à cœur pour y répondre en détail. D'abord, rien n'atteste que le seul fait d'aller à la promenade soit l'effet d'un désir de plaire, si la dame en question (que Rousseau, contrairement à Bonneval, imagine jolie) n'en fait

---

[1] Mme d'Épinay, *Histoire de Mme de Montbrillant*, Paris, Mercure de France, 1989, t. II, p. 247.

[2] « Il dédaigne la gloire et y court par le chemin d'Érostrate », s'indignait Jacques Cazotte suite à la *Lettre sur la musique française*. ([Jacques Cazotte], *Observations sur la lettre de J.-J. Rousseau au sujet de la musique française*, s.l., 1753, in *Mémoire de la Critique*, p. 103). La comparaison reviendra, notamment sous la plume de l'abbé de Mably.

[3] Voir à ce propos Jacques Berchtold, « Julie, ou le *Contre Armide* de Rousseau. Le procès du faux-brillant dans *La Nouvelle Héloïse* », éd. citée.

[4] [René de Bonneval], *Lettre d'un hermite à J.-J. Rousseau de Genève*, 1753, s.l. 1753, p. 8.

[5] [Fréron], [10 nov. 1753] compte rendu de la Lettre d'un ermite sur la *Lettre sur la musique française*, in *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, t. XII, 1753, p. 134.

pas mine par ailleurs. Si en outre cette dame ne pouvait, comme c'était le cas pour lui-même, trouver de miroir que « dans la place publique », « s'il lui étoit impossible de se voir sans se montrer », elle serait alors pleinement justifiée par cette *nécessité* : « car alors il est évident que *pour satisfaire sa curiosité, il faudrait bien* qu'elle *livrât son visage* à celle des autres, sans qu'on put l'accuser d'avoir cherché à leur plaire ». Ainsi en va-t-il pour Jean-Jacques qui, sans pouvoir être accusé d'avoir cherché à séduire les spectateurs, la Cour, les Grands, ni les femmes, n'avait d'autre moyen pour juger de la valeur de son opéra que de le « *laisser voir* en même temps » au public[1]. Rousseau rejette donc l'accusation de coquetterie tout en reconnaissant implicitement dans le public cette fontaine de Narcisse qui seule pouvait l'assurer de son mérite. La réfutation est désarmante de sincérité et de ce mélange apparemment offert de mauvaise foi et d'inconscience qui indisposait si profondément la critique.

Mais l'aveuglement n'est pas entier ; du moins ne dure-t-il pas sous cette forme. L'écrivain, incessamment confronté à ses contradicteurs, reconnaît dans la *Lettre à d'Alembert* que la virulence théâtrale de ses remontrances et de ses refus contribuait à sa notoriété ; en quoi l'éthique rigoriste du citoyen était mise à mal et comme invalidée par les ruses de sa *psychè.*

Ce n'est donc pas sans peine que Rousseau rompt avec la tradition concilante dont il a recueilli le double héritage - littéraire (par son éducation) et sociétal (par son installation en Royaume de France)-. Dix ans de d'efforts vains pour se faire connaître et gagner la faveur rendaient cette rupture à la fois nécessaire (à ses yeux) et (apparemment) contingente. En romptant le ban, l'écrivain ne faisait pourtant pas tout à fait figure de précurseur : l'art de plaire est depuis plusieurs décennies déjà *sur le métier*, mis en cause par un nombre croissant d'écrivains et d'artistes français. Mais Rousseau étaye sa position

[1] Rousseau à Élie-Catherine Fréron, [fin 1753], *CC* II, p. 240.

d'une riche argumentation, qui se déploie principalement dans les premiers *Discours* et dans la *Lettre à d'Alembert*. Certains arguments sont topiques (celui de la décadence des arts notamment) ; d'autres, autorisés par une tradition patristique et théologique, prennent une pertinence nouvelle par leur confrontation avec la poétique « officielle » des promoteurs de l'*aptum*. D'autres enfin sont nouveaux, soit qu'ils reposent sur une anthropologie que le second *Discours* inaugure, soit -et Yves Citton a montré le caractère prophétique de la compréhension politique de l' « opinion » par Rousseau - qu'ils renvoient à la situation particulière, indédite, du public au XVIIIe siècle.

Mais le choix d'une position de rupture, dicté par des nécessités éthiques - il s'agissait d'être *libre* pour parler *vrai* et pour être *utile* - et esthétiques, recelait ses propres contradictions, que Rousseau - en dépit de la vigueur avec laquelle il répond à des lecteurs sceptiques ou caustiques -, voulut aussi envisager. C'était le désir interdit – le désir de l'autre - qui faisant retour, déséquilibrait le bel édifice théorique d'une déontologie de l'écriture si clairement définie.

TROISIÈME PARTIE

LA PLACE DE L'AUTRE
OU LES LIMITES DE L'AUTONOMIE

CHAPITRE VII

« LE DÉSIR DE PLAIRE EST DANS LA NATURE » : UNE PALINODIE ANTHROPO-PSYCHOLOGIQUE DE ROUSSEAU ?

Plaire, autant qu'une institution rhétorique et sociale, est l'objet d'un désir que Rousseau envisage dans sa dimension à la fois anthropologique et psychique. Or, l'anthropologie rousseauiste du plaire n'est pas parfaitement stable : elle se modifie sensiblement au fil des années, et avec elle, les conséquences psychologiques que l'auteur lui donne. En niant que l'homme fût un animal politique à l'époque des *Discours*, Rousseau refusait de le croire naturellement dépendant de son semblable et enclin à plaire. Il contestait en particulier l'idée (chère aux théoriciens de l'honnêteté de son siècle), selon laquelle ce désir, naturel à toute âme *sensible*, exprimait le besoin d'être aimé. L'idée réfutée, néanmoins, ne laisse pas de faire retour dans son œuvre, et l'écrivain revient, à la fin des années 1750, sur certains présupposés de sa sociogenèse qui lui posent des difficultés théoriques et pratiques, au premier rang desquels, celui qui fait de l'homme un être idéalement, essentiellement, autonome.

1. L'AUTONOMIE ET SES NECROSES

L'homme peut-il se suffire à lui-même ? La question traverse l'œuvre de Rousseau, où se donnent à lire deux tentations opposées, mises en évidence par Pierre Burgelin, Georges Poulet, Bronislaw Baczko[1] et d'autres, et correspondant à une des antinomies constitutives de l'idée de bonheur au XVIIIe siècle : concentration sur soi et expansion du sentiment. Chez Rousseau, l'ambivalence entre l'une et l'autre aspirations, centripète et centrifuge, est si fortement dessinée, que celles-ci se trouvent parfois exprimées simultanément, ou plutôt juxtaposées dans un même ouvrage, comme c'est le cas dans l'*Émile* (1762). La revendication d'autonomie s'y lit encore, dans la bouche du Vicaire savoyard, tendu vers l'avènement d'un moi « sans partage »[2], qui trouve en lui-même la source (et la garantie) de son bonheur : « J'aspire au moment où, délivré des entraves du corps, je serai moi sans contradiction, sans partage, et n'aurai besoin que de moi pour être heureux : en attendant je le suis dès cette vie… »[3] ; « Ô homme ! resserre ton existence au-dedans de toi, conseillait déjà le précepteur d'Émile, et tu ne sera plus misérable »[4]. La philosophie du Vicaire savoyard sera encore celle de l'auteur des *Rêveries*. Mais dans le même temps qu'il l'expose, Rousseau signale les limites du désir de concentration autarcique :

> Tout attachement est un signe d'insuffisance : si chacun de nous n'avait nul besoin des autres il ne songerait guère à s'unir à eux. Ainsi de notre infirmité même naît notre frêle bonheur. Un être vraiment heureux est un être solitaire : Dieu seul jouit d'un bonheur absolu ; mais qui en a l'idée ? *Si quelque être imparfait pouvait se suffire à lui-même, de quoi jouirait-il selon nous ? Il serait seul, il serait misérable. Je ne conçois pas que celui qui n'a besoin de rien puisse aimer quelque chose : je ne conçois pas que celui qui n'aime rien puisse être heureux*.[5]

---

[1] Pierre Burgelin, *La Philosophie de l'existence de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Slatkine, 1952 ; Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1979 ; Bronislaw Baczko, *Rousseau, solitude et communauté*, Paris, École Pratique des Hautes Études, 1973.
[2] *Émile*, IV, p. 605 et *Rêveries,* I, *OC* I, p. 1042.
[3] *Id.*,, p. 605.
[4] *Id.*, II, p. 308.
[5] *Id.*, IV, p. 503.

Tout en faisant de l'autosuffisance le modèle de l'existence absolue et de la félicité, le précepteur réserve à Dieu, ou à l'âme dégagée du corps, ce mode d'être en soi, imputant à *hybris* toute prétention humaine à l'atteindre sur terre. Cette présomption ne pourrait conduire l'homme qu'à une solitude qui, pour l'être relatif qu'il demeure, constitue un état malheureux et contraint. Le resserrement autarcique correspond à une économie de soi protectionniste, par laquelle l'homme risque peu et jouit peu, tandis que l'extraversion engage une dépense qui expose à de plus grandes peines mais rend possible des joies inconnues du solitaire. Or, comme le souligne Michel Delon, « lorsque la concentration reste individuelle et sans contrepartie, elle menace de devenir autodestructrice »[1]. La concentration sur soi et le détachement d'autrui sont déjà, dans le discours du Vicaire comme sous la plume de l'héroïne de *La Nouvelle Héloïse*, désir de mort :

> À mesure qu'on avance en âge tous les sentiments se concentrent. On perd tous les jours quelque chose de ce qui nous fut cher, et l'on ne le remplace plus. On meurt ainsi par degrés, jusqu'à ce que n'aimant enfin que soi-même, on ait cessé de sentir et de vivre avant de cesser d'exister. Mais un cœur sensible se défend de toute sa force contre cette mort anticipée.[2]

L'autosuffisance (et auto-jouissance) revendiquée dans les *Rêveries* se trouve ici expliquée, et par avance déplorée, comme annonce de la fin, abandon à la mort. Comme le voulait Pierre Burgelin, « il s'esquisse, chez Rousseau, une sorte de dialectique affective : le premier mouvement de l'âme, le repli sur soi, dévoilant dans le sentiment d'existence notre absolue liberté, appelle un second mouvement, d'expansion, faute duquel l'âme s'enkyste et meurt »[3] ; ainsi le retour compulsif au « premier mouvement » est régressif.

Mais l'enjeu n'est pas seulement existentiel : il est aussi déontologique et éthique. Tout écrivain commis, comme Rousseau, au bien public doit

---

[1] Michel Delon, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, Paris, Puf, 1988, chap. III « Expansion et repliement », p. 321. La citation ne porte pas spécifiquement sur Rousseau, mais Michel Delon accorde une large place à l'écrivain dans ce chapitre.

[2] *Nouvelle Héloïse*, IV, p. 399. De même, dans l'*Émile* : « Celui qui à force de se concentrer au-dedans de lui, vient à bout de n'aimer que lui-même [...] ne jouit plus de rien ; le malheureux ne sent plus, ne vit plus ; il est déjà mort » (*Émile*, IV, p. 596).

[3] Pierre Burgelin, *Le sentiment de l'existence*, éd. citée, p. 151.

déterminer les conditions de possibilité de son service. Il s'agira pour lui d'évaluer sur quel ton et de quel droit il pourra s'adresser à ceux qu'il prétend corriger, d'une part ; et d'autre part, par quels moyens il pourra se faire entendre d'eux. Cela revient à définir le type d'engagement (moral, affectif, pratique) qui rend possible l'action dans la cité. Pour Rousseau en particulier, le problème est le suivant : peut-on corriger la société sans établir avec elle *un lien* auquel n'engage pas la simple profération d'une « vérité » ? Est-il légitime de construire un discours moral, d'émettre un jugement sur ses contemporains sans consentir à se soumettre soi-même à leur appréciation ? Ces questions sont explicitement posées dans *La Nouvelle Héloïse*, qui apporte une réponse sensiblement différente de celle à laquelle à laquelle Rousseau avait habitué ses lecteurs. Voici en particulier ce qu'écrit Saint-Preux, jeté dans le monde de Paris :

> Je trouve [...] que c'est une folie de vouloir étudier le monde en *simple spectateur*. Celui qui ne prétend qu'observer n'observe rien, parce qu'étant inutile dans les affaires et importun dans les plaisirs, il n'est admis nulle part. [...] Tout homme oisif qui veut voir le monde doit au moins en prendre les manières jusqu'à un certain point ; *car de quel droit exigerait-on d'être admis parmi des gens à qui l'on n'est bon à rien, et à qui l'on n'aurait pas l'art de plaire* ?[1]

Ce que Saint-Preux nie ici, c'est la légitimité du jugement porté sur la société par un observateur qui se voudrait extérieur à elle et totalement affranchi des lois qui la régissent : il faut être impliqué pour connaître. La compréhension d'une société suppose une participation *sympathique* (quoique partielle et sélective) à son fonctionnement, un engagement de l'observateur dans la communauté. C'est cette participation qui autorise la mise en œuvre d'un « art de plaire ».

La formule d' « art de plaire » doit surprendre le lecteur de Rousseau. Encore s'agit-il d'en préciser le sens, car c'est un art de plaire régénéré, refondé, un art du « bien-plaire » que propose Rousseau dans ses écrits de la maturité (ou du moins dans *La Nouvelle Héloïse* et dans l'*Émile*).

---

[1] *Nouvelle Héloïse,* II, 17, p. 246 ; je souligne.

2. « ÉMILE AIME LES HOMMES, IL VEUT DONC LEUR PLAIRE »

2.1. Plaire, un sentiment naturel

Si la *Lettre à d'Alembert* s'inscrivait pour l'essentiel dans le fil des premiers *Discours*, il n'en va pas de même de *La Nouvelle Héloïse* ni des écrits qui suivirent (l'*Émile* et les *Confessions*) : ceux-ci marquent l'inflexion de la pensée de Rousseau sur l'article de la sociabilité et du rapport au lecteur. Sa réflexion sur le désir de plaire manifeste cette évolution.

C'est dans l'*Émile ou de l'éducation* (paru en mai 1762) que l'écrivain présente explicitement (après une première esquisse donnée dans *La Nouvelle Héloïse*) le type de sociabilité qu'il juge à la fois praticable et souhaitable. Il redéfinit, ce faisant le désir de plaire, auquel il accorde un sens pour la première fois positif. L'ouvrage offre, selon les *Dialogues*, la synthèse du système de Rousseau[1]. Après avoir présenté, dans les trois premiers livres, les progrès du développement d'un être entièrement préservé de l'influence délétère de la société, libre des *chaînes de l'opinion* et soumis aux seules lois de la nécessité, l'écrivain nous offre, au livre IV, une relation circonstanciée des conditions de l'insertion de cet enfant de la nature, devenu adulte, dans la société. Jusqu'ici, le précepteur avait veillé à préserver l'enfant de son influence : élevé à la campagne, Émile avait grandi « seul dans la société humaine », « sans égard aux autres »[2] et peu soucieux de leur plaire[3]. C'est à quoi le portait sa nature d'enfant. Mais ce détachement ne pouvait être que provisoire. Car Émile doit vivre avec ses semblables :

---

[1] Voir *Rousseau juge de Jean-Jacques*, III, p. 933.
[2] *Émile*, III, p. 488.
[3] Émile enfant, ne prépare pas l'effet de ses discours, pas plus qu'il ne cultive les agréments du langage : « N'attendez pas de lui des propos agréables, ni qu'il vous dise ce que je lui aurai dicté ; n'en attendez que la vérité naïve et simple, sans ornement, sans apprêt ; sans vanité. Il vous dira le mal qu'il a fait ou celui qu'il pense tout aussi librement que le bien, sans s'embarrasser en aucune sorte de l'effet que fera sur vous ce qu'il aura dit » (*id.*, p. 420).

> Émile n'est pas un sauvage à reléguer dans les déserts ; *c'est un sauvage fait pour habiter dans les villes*. Il faut qu'il sache y trouver son nécessaire, *tirer parti de ses habitants* et vivre, sinon comme eux, du moins avec eux.[1]

Après lui avoir appris l'autonomie, et non content de cela, le gouverneur devra donc initier son élève au commerce du monde, et le pourvoir des instruments qui sauront lui « donne[r] prise » sur ses semblables[2]. Il faudra revenir sur l'ambiguïté de cette insertion sans véritable intégration, consistant à vivre « avec ». Car l'instrumentalisation d'autrui proposée ici manifeste à l'évidence que l'urbanisation voire la socialisation d'Émile n'est aux yeux du précepteur qu'un pis-aller.

Pourtant, la tâche n'est pas trop ardue, car lorsqu'à vingt ans (et à l'issue du livre IV de l'ouvrage), Émile entre dans le monde, il s'y montre enclin à plaire. L'enfant de la nature, dont tous les mouvements sont droits, est animé d'un désir qu'il faut alors concevoir comme *naturel*. Un fragment, que Rousseau n'intégra pas à la version définitive de l'*Émile* est explicite à cet égard :

> *Quoi qu'on en dise le désir de plaire est dans la nature*, l'orgueil du faste n'y est pas.[3]

« Quoiqu'on en dise » : la concession marque l'évolution de la pensée de l'auteur plutôt qu'elle ne réfute autrui. La formule s'appliquait à la femme, mais elle vaut également, quoique dans une moindre mesure, pour l'homme. Voici comment Rousseau explique ce désir chez Émile :

> Quand on aime, on veut être aimé. *Émile aime les hommes, il veut donc leur plaire. À plus forte raison, il veut plaire aux femmes. Son âge, ses mœurs,* son projet, tout concourt à nourrir en lui ce désir.[4]

---

[1] *Id*., III, p. 484.
[2] *Émile*, IV, p. 543. La vie « dans le monde » implique, pour le gouverneur, que son élève développe, par art, une capacité d'emprise sur autrui. Le jeune homme conservera cependant cette différence sur ses pairs que, bien qu'« enfermé » comme eux « dans le tourbillon social », il ne s'y laissera pas « entraîner par les passions » ni les opinions des hommes, « qu'il [verra] par ses yeux, qu'il sent[ira] par son cœur » et ne se laissera gouverner par aucune autre autorité que celle de sa « propre raison » (*id*., p. 551).
[3] Fragment 5 de l'*Émile*, *OC* III, p. 873.
[4] *Id*., IV, p. 668.

Le trait est remarquable. De manière paradoxale, et apparemment palinodique, Rousseau retisse, dans les livres IV et V de l'*Émile*, le lien rompu à l'époque des deux *Discours*, entre désir de plaire et sentiment d'amour. Il renoue ici avec une idée chère aux théoriciens de l'honnêteté : le désir de plaire exprime un besoin du cœur ; c'est une manifestation spontanée de la sensibilité[1]. Rousseau l'avait catégoriquement réfuté dans le second *Discours* en réduisant le désir de plaire à un désir de *distinction*, passion d'amour-propre excluant toute bienveillance altruiste. Mais en reconstituant ici la chaîne qui, de l'amour au désir d'être aimé, unit la recherche de l'autre à un sentiment naturel, l'écrivain arrache le désir de plaire (ou, pour mieux dire, *un certain désir de plaire*) au cercle des passions sociales, vicieuses et artificielles, et lui accorde l'indiscutable sanction de la nature. Il faudra pour cela que le sentiment d'amour lui-même, ou *moral* de l'amour, déclaré passion sociale factice dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité*, ait été redéfini comme une manifestation *naturelle* de la sensibilité dans l'*Émile*.

On sait que l'amour et toute forme de désir préférentiel, n'existent pas à l'état de nature. Quelle place, dès lors, accorder à ce désir de plaire *naturel* et fondé en *amour* (attributs théoriquement incompatibles) dans l'anthropologie rousseauiste ?

Il faut donc se demander si la réhabilitation du plaire, comme ayant partie liée au sentiment d'amour dans les livres IV et V de l'*Émile*, trouve sa place dans l'anthropologie rousseauiste, ou si elle contredit les prémisses du système posé dans les écrits de la « réforme ». Subsidiairement (car la réponse est plus simple) comment concevoir cette *naturalisation* d'un désir (d'aimer et *a fortiori* de plaire) jusqu'alors défini comme social ? C'est ce que nous voudrions examiner en faisant retour sur la généalogie du plaire telle qu'elle est présentée par Rousseau depuis le *Discours sur l'origine de l'inégalité*.

[1] On l'a vu, l'idée d'une civilité fondée en charité n'était pas nouvelle. Pierre Nicole lui-même, comme encore les tenants d'une honnêteté humaniste ou chrétienne dans le premier XVIIIe siècle (la marquise de Lambert, Paradis de Moncrif et d'autres) l'avaient défendue.

2.2. Retour sur la généalogie du désir de plaire

Comment concevoir comme positif un désir de plaire dont Rousseau s'est acharné à montrer les méfaits à tous les niveaux de la société ?

Nous avons vu que le désir de plaire, assimilé au désir de *se distinguer*, figurait dans la généalogie de l'inégalité qu'il propose comme l'un des avatars de l'*amour-propre*, avec son cortège de passions haineuses (jalousie, rivalité, vanité, honte…)[1]. Pourtant, l'histoire que donne Rousseau de son émergence, au matin des premières sociétés, tisse autour de cette apparition un réseau de sens plus riche, plus ambivalent, mais peut-être plus représentatif de sa pensée que les quelques périodes qui condamnent unilatéralement ce désir comme vicieux.

Cette histoire se donne à lire dans deux récits comparables du *Discours sur l'origine de l'inégalité* et de l'*Essai sur l'origine des langues*, présentant la naissance conjointe du sentiment amoureux (ou de l'amour « moral », inconnu de l'homme de la nature qui se contentait de satisfaire au « physique ») et du désir de plaire. Or on a dit que ce désir naissait de l'amour-propre.

Avant de nous arrêter sur le décor et la scène de cette double naissance, remarquons donc ceci : c'est très exactement dans les mêmes termes que Rousseau définit *amour-propre* et *amour*, à quelques pages de distance, dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité.* Le premier, en effet, est « un sentiment *relatif*, *factice* et *né dans la société* qui porte chaque individu à faire plus de cas de soi que de tout autre » et prend sa source dans « des *comparaisons* » (de soi aux autres) que l'homme de la nature « n'est pas à portée de faire »[2]. Le second, de la même manière, est un sentiment « *factice* ; *né de l'usage de la société* », fondé sur « certaines notions du mérite ou de la beauté qu'un sauvage n'est point en état d'avoir, et *sur des comparaisons qu'il n'est point en état de faire* »[3]. L'amour-propre trouve donc un strict pendant dans l'amour, et quoique l'un et l'autre soient ici

[1] L'amour-propre, on s'en souvient, est un sentiment social et « factice », qui ne procède pas de la nature de l'homme et ne correspond à aucun de ses besoins : il est donc superflu, et théoriquement suppressible.
[2] *Discours sur l'origine de l'inégalité*, note XV, p. 219 ; je souligne.
[3] *Id.*, p. 158.

définis négativement (comme *nuisibles*[1]), ils ont ceci de commun que fondés sur une préférence (de soi aux autres, ou d'une personne singulière aux autres) ils mobilisent une énergie de concentration sur l'objet de prédilection que les besoins, faciles à satisfaire, de l'homme naturel ne suscitent pas. Ils sont surtout unis, comme les deux faces d'une même médaille, par un commun désir de plaire. Ce désir est consubstantiel à ces deux passions : il est le commencement de l'amour-propre et le prolongement de l'amour. Une analyse même rapide de la description de l'apparition du sentiment amoureux dans les deux « scènes » de naissance des sociétés suffira à le montrer.

Dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité*, la formation du jugement et l'éveil des sentiments conjoints d'amour et d'amour-propre se situent au moment de l'apparition des premières sociétés, qui suit les premiers progrès techniques.

> Tout commença à changer de face. Les hommes errants jusqu'ici dans les bois, ayant pris une assiette plus fixe, se rapprochent lentement [...]. Des jeunes gens de différents sexes habitent des cabanes voisines, le commerce passager que demande la nature en amène bientôt un autre non moins doux et plus permanent par la fréquentation mutuelle. On s'accoutume à considérer différents objets et à *faire des comparaisons* ; on acquiert insensiblement des idées de mérite et de beauté qui produisent des *sentiments de préférence*. À force de se voir, on ne peut plus se passer de se voir encore. Un *sentiment tendre et doux* s'insinue dans l'âme, et par la moindre opposition devient une fureur impétueuse : *la jalousie s'éveille avec l'amour* ; la discorde triomphe et *la plus douce des passions reçoit des sacrifices de sang humain*.
>
> À mesure que les idées et les sentiments se succèdent, que l'esprit et le cœur s'exercent, le genre humain continue à s'apprivoiser, les liaisons s'étendent et les liens se resserrent. On s'accoutuma à s'assembler devant les cabanes ou autour d'un grand arbre : *le chant et la danse, vrais enfants de l'amour et du loisir*, devinrent l'amusement ou plutôt l'occupation des hommes et des femmes oisifs et attroupés. Chacun commença à regarder les autres et l'estime publique eut un prix. Celui qui chantait ou dansait le mieux ; le plus beau, le plus fort, le plus adroit ou le plus éloquent devint *le plus considéré*, et ce fut là le premier pas vers l'inégalité, et vers le vice en même temps : *de ces premières préférences naquirent d'un côté la vanité et le mépris, de l'autre la honte et l'envie* ; et la fermentation causée par ces nouveaux levains produisit enfin des composés funestes au bonheur et à l'innocence.[2]

Ce passage nous offre une généalogie de l'amour en deux temps, deux mouvements similaires. On pourrait en schématiser comme suit :

---

[1] L'amour, en effet, dégénère souvent en passion brutale, mobilisant une « ardeur impétueuse qui le rend [...] funeste aux hommes » (*ibidem*).

[2] *Discours sur l'origine de l'inégalité*, p. 169.

§ 1. fréquentation ⇒ comparaison ⇒ sentiment de préférence ⇒ sentiment d'*amour* ⇒ passions d'amour-propre
§ 2. fréquentation plus assidue ⇒ sentiment d'*amour* ⇒ arts (chant et danse) ⇒ comparaison ⇒ sentiment de préférence ⇒ passions d'amour-propre

L'ensemble peut se résumer ainsi :
socialisation ⇒ *amour* ⇒ amour-propre

L'amour-propre, s'il n'est pas l'amour, en est la conséquence inévitable. C'est une idée cultivée par le XVIIIe siècle que cette union étroite de ces deux passions qui, comme l'écrit Robert Mauzi, « coulent à même source et mêlent souvent leurs eaux »[1]. Montesquieu les assimile proprement l'un à l'autre. Dans l'histoire de la formation du jugement et du sentiment, distinction et désir s'engendrent l'un l'autre, en produisant collatéralement, le bonheur et sa corruption, l'amour et la haine.

Or, si cette étape d'individuation marque la naissance de l'inégalité et du vice, l'éclosion simultanée de ces deux sentiments *factices*, *relatifs* et *nés* dans la société, que sont l'amour et l'amour-propre, n'en signe pas moins aux yeux de Rousseau l'apogée, « le période »[2], du développement et du bonheur humain. C'est ici le remarquable et précaire point d'équilibre entre solitude et communauté, repos et mouvement, mollesse et énergie, insouciance et désir, antinomies qui, comme on le sait, polarisent l'idée de bonheur au XVIIIe siècle :

> [...] quoique les hommes fussent devenus moins endurants, et que *la pitié naturelle* eût déjà souffert quelque altération, ce période du développement des facultés humaines, *tenant un juste milieu entre l'indolence de l'état primitif et la pétulante activité de notre amour-propre*, dut être *l'époque la plus heureuse et la plus durable*. Plus on y réfléchit, plus on trouve que cet état était le moins sujet aux révolutions, le meilleur à l'homme, [...] que *cet état est la véritable jeunesse du monde*, et que tout les progrès ultérieurs ont été en

[1] *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Paris, A. Colin, [1ère édition] 1979, p. 465.
[2] Ce substantif masculin signifie dans la langue ancienne ou littéraire le plus haut degré, le paroxysme d'une chose.

> apparence autant de pas vers la perfection de l'individu, et en effet vers la décrépitude de l'espèce.[1]

Le trop fugitif âge d'or de l'humanité contient et concentre tout à la fois le meilleur et le pire, la douceur du sentiment et la violence des passions haineuses, le bonheur et les causes de sa destruction, l'innocence et le vice. Il n'était pas, il ne pouvait y avoir d'état meilleur et plus heureux que ce moment intrinsèquement ambivalent d'efflorescence conjointe du désir de l'autre et du désir de soi. Avant elle, la monotonie léthargique du cœur en repos, après elle, l'énergie destructrice, la « pétulante activité » de l'amour-propre. Mais point d'instant intermédiaire parfaitement « pur », point d'innocence sans son « germe », d'amour sans sa pointe : le désir de plaire. Le plus grand bonheur humain est *déjà* corrompu, parce qu'il trouve sa source dans l'amour, et que l'amour charrie dans ses eaux les composés qui tout à la fois en animent et en troublent le cours[2].

Rien n'est plus éloquent, à cet égard, que la réécriture par Rousseau de ce moment, précaire et transitoire, du plus grand bonheur de l'humanité, tel qu'il se donne à lire dans l'*Essai sur l'origine des langues*. La même scène, à valeur itérative, d'idylle bucolique se distingue de celle produite dans le second *Discours* en ceci que, présentée sous un jour résolument euphorique, elle n'y présente plus aucune des composantes négatives qui dans l'autre scène annonçait la chute et l'apparition du mal sur terre. Les effets délétères de l'émulation suscitée par le désir de plaire sont gommés au profit d'une représentation poétisée de la flamme du désir, énergie vitale déployée par cette « jeunesse du monde » :

---

[1] *Discours sur l'origine de l'inégalité*, p. 171.

[2] Rousseau est attaché à l'idée qu'il est humainement impossible d'accéder à un bonheur sans mélange, entièrement dénué de peine. « Nous ne savons ce que c'est que bonheur ou malheur absolu, écrit-il dans l'*Émile*. Tout est mêlé dans cette vie, on n'y goûte aucun sentiment pur, on n'y reste pas deux moments dans le même état. Les affections de nos âmes ainsi que les modifications de notre corps, sont dans un flux continuel. [...] La félicité de l'homme ici bas n'est donc qu'un état négatif, on doit la mesurer par la moindre quantité des maux qu'il souffre » (*Émile*, II, p. 303).

> Là [autour des puits] se formèrent les premiers liens des familles ; là furent les premiers rendez-vous des deux sexes. Les jeunes filles venaient chercher de l'eau pour le ménage, les jeunes gens venaient abreuver leurs troupeaux. Là des yeux accoutumés aux mêmes objets dès l'enfance commencèrent d'un voir de plus doux. Le *cœur* s'émut à ces nouveaux objets, un attrait inconnu le rendit moins sauvage, il sentit le plaisir de n'être pas seul. L'eau devint insensiblement plus nécessaire, le bétail eut soif plus souvent, on arrivait en hâte et l'on partait à regret. Dans cet âge heureux où rien ne marquait les heures, rien n'obligeait à les compter ; le temps n'avait d'autre mesure que l'amusement et l'ennui. Sous de vieux chênes vainqueurs des ans une ardente jeunesse *oubliait par degrés sa férocité*, on s'apprivoisait peu à peu les uns avec les autres ; en s'efforçant de se faire entendre on apprit à s'expliquer. Là se firent les premières fêtes, les pieds bondissaient de joie, le geste empressé ne suffisait plus, la voix l'accompagnait d'accents passionnés, *le plaisir et le désir confondus ensemble se faisaient sentir à la fois*. Là fut enfin le vrai berceau des peuples, et *du pur cristal des fontaines sortirent les premiers feux de l'amour*.[1]

Cet intermède idyllique, ce rêve de bonheur[2], que Rousseau décrit, dans le second *Discours* avec le détachement et le glacis de l'objectivité, et qu'il célèbre dans l'*Essai sur l'origine des langues* avec un lyrisme d'une souplesse et d'une suavité euphoriques, nous apparaît dépouillé de ces germes vicieux qui en troubleront l'innocence. Aucune ombre, comme le souligne Jean Starobinski, ne vient assombrir cette « pastorale à la manière de Claude Lorrain »[3]. Ici le cristal des fontaines n'est pas teinté de sang humain ; la férocité s'*oublie* dans l'expérience des plaisirs d'amour. Dans l'harmonie du tout, l'union des contraires, eau et feu, plaisir et désir, n'est plus cet alliage inhomogène, où le pur se corrompt au contact de l'impur. Désir et désir de plaire exprimés *ensemble* offrent le parfait modèle de la passion heureuse.

Ainsi, il serait aussi vain et aussi dommageable de vouloir prévenir l'émergence du désir de plaire que de vouloir étouffer l'amour qui le suscite. « Confondus ensemble », ces deux sentiments se justifient et se rémunèrent l'un l'autre, l'amour encadrant le désir de plaire, le suscitant et le récompensant. C'est seulement séparé de l'amour que le désir de plaire, devenu pur amour-propre, est un vice.

---

[1] *Essai sur l'origine des langues*, X, p. 405-406.

[2] On le sait, ce n'est pas des époques historiques, mais des temps hypothétiques, des projections intuitives devant éclairer, par contraste, la société actuelle que Rousseau dépeint dans ses *Discours*.

[3] Jean Starobinski, *Le remède dans le mal, Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, p. 210.

Lorsque, près de dix ans après le second *Discours*, Rousseau compose son traité d'éducation, il n'a pas perdu de vue le tableau, déjà brossé à deux reprises, de la naissance de l'amour. Il le transpose, en effet, au cas individuel d'Émile, parvenu à l'âge de quinze ans. La description, au début du livre IV, de la naissance du sentiment amoureux chez le jeune homme reprend, dans la figuration de l'enchaînement causal comme dans le détail des métaphores et le rythme des phrases, le mouvement des deux pendants du diptyque. L'adolescence marque pour Émile le moment de sa « seconde naissance »[1] :

> [L'homme] sort [de l'enfance] au temps prescrit par la nature, et ce *moment de crise*, bien qu'assez court, a de longues influences. [...] Aux signes moraux d'une humeur qui s'altère se joignent des changements sensibles dans la figure. [...] Sa voix mue [...]. Ses yeux, ces organes de l'âme qui n'ont rien dit jusqu'ici *trouvent un langage et de l'expression* ; un *feu naissant* les anime, leurs regards plus vifs *ont encore une sainte innocence, mais il n'ont plus leur première imbécillité*, il sent déjà qu'ils peuvent trop dire, il commence à savoir les baisser et rougir ; il devient sensible avant de savoir ce qu'il sent, il est inquiet sans raison de l'être. Tout cela peut venir lentement [...] ; mais si sa vivacité se rend trop impatiente, *si son emportement se change en fureur*, s'il s'irrite et s'attendrit d'un instant à l'autre, s'il verse des pleurs sans sujet, si près des objets qui commencent à devenir dangereux pour lui son pouls s'élève et son œil s'enflamme, si la main d'une femme se posant sur la sienne le fait frissonner, s'il se trouble ou s'intimide auprès d'elle, Ulysse, ô sage Ulysse, prends garde à toi ; les outres que tu fermais avec tant de soin sont ouvertes ; les vents sont déjà déchaînés [...].
>
> *C'est ici la seconde naissance dont j'ai parlé* ; c'est ici que l'homme naît véritablement à la vie, et que rien d'humain n'est étranger à lui.[2]

L'entrée dans l'adolescence marque pour cet enfant de la nature, l'instant où, ses yeux s'ouvrant comme en Éden après la chute, il aperçoit l'autre et le (la) désire. Dans l'instant, il devient (aussi) homme social. Plus exactement, il devient cet être mixte, naturel-social, qu'il est appelé à rester. Aussi ce temps de « crise » constitue-t-il pour Émile l'équivalent d'une seconde naissance. L'éveil du désir lui permet, comme aux jeunes gens attroupés au bord des fontaines, de trouver une voix (sa voix), un corps (corps parlant, corps socialisé). C'est aussi un moment paroxystique que l'instant où, jouissant encore de son ignorance comme d'un état de grâce, l'homme-enfant se laisse gagner et informer par le sentiment amoureux. Ce « feu naissant » aux connotations décidément ambivalentes chez Rousseau, est à la fois le support d'un plaisir inédit et

[1] *Émile*, IV, p. 490.
[2] *Ibidem.*

l'amorce d'un danger nouveau. Susceptible de se transformer d'emblée en « fureur », il *trouble* l'eau tranquille de l'innocence inconsciente, il porte en puissance, comme dans le tableau du *Discours sur l'origine de l'inégalité*, la destruction du bonheur qu'il déclenche :

> [...] l'amour doit être réciproque. Pour être aimé, il faut se rendre aimable ; pour être préféré, il faut se rendre plus aimable qu'un autre, plus aimable que tout autre, au moins aux yeux de l'objet aimé. De là les premiers regards sur ses semblables ; de là les premières *comparaisons* avec eux, de là *l'émulation, les rivalités, la jalousie*. Un cœur plein d'un sentiment qui déborde aime à s'épancher : du besoin d'une maîtresse naît bientôt celui d'un ami. Celui qui sent combien il est doux d'être aimé voudrait l'être de tout le monde, et tous ne sauraient vouloir des préférences, qu'il n'y ait beaucoup de mécontents. *Avec l'amour et l'amitié naissent les dissensions, l'inimitié, la haine*.[1]

Dans son double mouvement de rebond, double passage d'une passion aimante à une passion haineuse (de l'amour à la haine puis de l'amitié à la haine), cet extrait reproduit fidèlement la structure des extraits du *Discours sur l'origine de l'inégalité* et de l'*Essai sur l'origine des langues* cités plus haut. Même relation de génération réciproque entre sentiment et jugement de préférence ; même alliance inextricable entre amour, amitié même, et haine. Et sur le fondement de ces passions mêlées s'établit l'édifice du paraître social contre lequel Rousseau s'était érigé avec tant d'ardeur[2].

Est-ce à dire qu'il faille faire obstacle à cette « véritable naissance à la vie » que constitue la naissance du sentiment amoureux chez le jeune homme, comme on tournerait le dos à la « véritable jeunesse du monde », premier progrès du mal social ? Évidemment non : Rousseau s'oppose, dans l'*Émile*, à ceux qui pensent préserver l'innocence de la jeunesse en lui faisant un crime de l'amour. Premièrement parce que c'est, selon lui, travailler « contre la nature »[3] que d'empêcher ce sentiment de naître. Ensuite parce que celui-ci, en dépit de son caractère corrosif car exclusif, demeure le « suprême bonheur de la vie »[1].

---

[1] *Id*., IV, p. 494.
[2] « Du sein de tant de passions diverses, je vois l'opinion s'élever un trône inébranlable, et les stupides mortels asservis à son empire ne fonder leur propre existence que sur les jugements d'autrui » (*Émile*, IV, p. 494).
[3] *Id*., IV, p. 653.
[1] *Ibidem*.

Moralement même, ce sentiment reste globalement bénéfique : « bien que ses emportements nous égarent, bien qu'il n'exclue pas du cœur qui le sent des qualités odieuses, et même qu'il en produise, il en supporte pourtant toujours d'estimables, sans lesquelles on serait hors d'état de le sentir »[1]. L'amour à l'état pur n'existe pas ; ou précisément, il se définit comme un composé d'amour et de haine ou la première surpasse l'autre et justifie l'existence du tout. Là encore, le besoin d'amour autorise le désir de plaire, pour la simple raison qu'il le comporte. Et nous ne saurions vivre sans amour.

Là en revanche où Rousseau infléchit ou du moins complète, dans l'*Émile*, le système des *Discours,* c'est quand il fait de l'amour et du désir de plaire des sentiments *naturels*. Il distingue en effet dans cet ouvrage un « naturel à l'état sauvage » d'un « naturel à l'état civil »[2] : « Il y a bien de la différence entre l'homme naturel vivant dans l'état de nature, et l'homme naturel vivant dans l'état de société »[3]. Ainsi l'amour, et certaines des passions qui en découlent, comme la jalousie elle-même, sont à mettre au compte d'un certain *naturel* de l'homme (et même de l'animal) en société :

> J'ai fait voir précédemment comment dans les choses qui ne tiennent qu'à l'opinion, [la jalousie] s'introduit dans le cœur de l'homme. Mais en amour, c'est tout autre chose ; *la jalousie paraît alors tenir de si près à la nature qu'on a bien de la peine à croire qu'elle n'en vienne pas*, et l'exemple même des animaux dont plusieurs sont jaloux jusqu'à la fureur semble établir le sentiment opposé sans réplique. *Est-ce l'opinion des hommes qui apprend aux coqs à se mettre en pièces, et aux taureaux à se battre jusqu'à la mort ?*
>
> L'aversion contre tout ce qui trouble et combat nos plaisirs est un mouvement naturel, cela est incontestable. *Jusqu'à certain point le désir de posséder exclusivement ce qui nous plaît est encore dans le même cas.* Mais quand ce désir, devenu passion, se transforme en fureur ou en une fantaisie ombrageuse et chagrine appelée jalousie, alors c'est autre chose ; cette *passion peut être naturelle ou ne l'être pas ; il faut distinguer*.[4]

L'exemple des animaux permet à Rousseau de prouver que les passions haineuses qui découlent de l'amour ne sont pas nécessairement des vices de société : les coqs et les jeunes taureaux n'agissent pas autrement que les jeunes

---

[1] *Id*., IV, p. 494.
[2] *Id*., V, p. 764.
[3] *Id*., III, p. 484.
[4] *Id*., V, p. 796.

sauvages auprès des cabanes, dont l'ardeur se change en fureur en présence d'un rival.

Ainsi Rousseau dans l'*Émile* en vient à soutenir l'existence, combien surprenante chez lui, de sentiments *naturels nuisibles* (destructeurs et auto-destructeurs). Le naturel n'est pas « bon », mais « amoral », on le sait. Mais l'amoral naturel peut se confondre, dans la pratique, avec l'immoral social : la jalousie naturelle prend les mêmes formes que la passion sociale. Voilà qui nous éloigne assez de la pensée des *Discours*. Voilà qui explique que la *naturalisation* du désir de plaire (ou du moins d'une forme de plaire, car, là encore, il conviendra de distinguer) ne soit pas une *sanctification* : elle justifie son existence mais n'oblitère pas sa potentielle négativité. C'est ce qui paraît dans la façon dont ce désir est envisagé dans les écrits de la maturité.

La (bonne) honte

Le désir de plaire prend dans l'*Émile* une forme d'abord amicale, puis amoureuse[1]. Elle se manifeste d'abord négativement, sous la forme de la « crainte » ou « honte » de déplaire :

> [...] un jeune homme élevé dans une heureuse simplicité est porté par les premiers mouvements de la nature vers les passions tendres et affectueuses ; son cœur compatissant s'émeut sur les peines de ses semblables ; il tressaillit d'aise quand il revoit son camarade, ses bras savent trouver des étreintes caressantes, ses yeux savent verser des larmes d'attendrissement ; il est *sensible à la honte de déplaire*, au regret d'avoir offensé.[2]

L'amitié chez un jeune homme « élevé soigneusement » est le premier sentiment social. C'est une passion affectueuse qui se nourrit de « pitié » (source unique chez Rousseau de tous les sentiments altruistes), et suscite une attention à autrui, une complaisance qui prend d'abord la forme négative de la crainte de déplaire (que Rousseau appelle généralement « honte »). Dans ce contexte, la honte est valorisée comme la marque d'une sensibilité aimante. Ainsi en va-t-il

[1] « Le premier sentiment dont un jeune homme élevé soigneusement est susceptible n'est pas l'amour, c'est l'amitié » (*Émile*, IV, p. 502).
[2] *Émile*, IV, p. 502.

dans *La Nouvelle Héloïse* et dans les *Confessions*. L'« aimable timidité »[1] de Saint-Preux, comme celle d'Émile, comme celle de Jean-Jacques, signale l'authenticité du sentiment. Nous n'hésitons pas, à cet égard, à appliquer un même traitement au Jean-Jacques autobiographique et aux personnages de fiction ; car outre leur commun statut de personnages dans l'œuvre, ils participent de façon sensiblement équivalente au système *philosophico-affectif* du *plaire* chez Rousseau. Dans *La Nouvelle Héloïse*, ce beau défaut des âmes sensibles doit illustrer la valeur amoureuse de Saint-Preux : « *je connais à présent combien vous m'aimez* par la *crainte réelle* que vous avez de me déplaire, écrit Julie à son amant, au lieu que vous n'en aviez d'abord qu'une apparente pour mieux venir à vos fins »[2]. De même, la crainte de déplaire du jeune héros des *Confessions* est la manifestation d'un tempérament affectueux. Elle constitue un argument apologétique devant figurer au lecteur un personnage (et par contrecoup un auteur) candide, tendre et aimant. Cette crainte anticipe le surgissement d'un obstacle à la transparence des cœurs :

> Mon cœur aimait à s'épancher pourvu qu'il sentît que c'était dans un autre. Des interrogations sèches et froides sans aucun signe d'approbation ni de blâme sur mes réponses ne me donnaient aucune confiance. *Quand rien ne m'apprenait si mon babil plaisait ou déplaisait*, *j'étais toujours en crainte*, et je cherchais moins à montrer ce que je pensais, qu'à ne rien dire qui puisse me nuire.[3]

L'approbation que le jeune homme espère lire sur le visage de son interlocutrice, Mme de Vercelis, chez qui il est en service, aurait offert la possibilité d'une communication sinon d'une communion. L'illisibilité non tant intellectuelle qu'affective de la dame interdit l'expression du sentiment, et la parole elle-même. Elle porte à l'aphasie. C'est pourquoi le désir de plaire de l'enfant tourne rapidement en sa défaveur. Sous sa forme négative, il occasionne un *trouble* qui corrompt le bonheur de l'enfant :

---

[1] Julie loue chez son amant « cette aimable timidité qui vient de la crainte de déplaire » (*id*., I, 18, p. 260).
[2] *Nouvelle Héloïse*, I, 11, p. 55.
[3] *Confessions*, II, p. 81-82.

> [...] rien ne me *troublait* plus [quand je répondais au catéchisme] que de voir sur le visage de Mlle Lambercier des marques d'inquiétude et de peine. Cela seul *m'affligeait* plus que la honte de manquer en public, qui m'affectait pourtant extrêmement : car quoique peu sensible aux louanges, je le fus toujours beaucoup à la *honte* [...]. J'étais plus fâché de *déplaire* que d'être puni, et *le signe du mécontentement m'était plus cruel que la peine afflictive*.[1]

> [...] j'avais avec la timidité de mon âge celle d'un *naturel très aimant*, *toujours troublé* par la *crainte de déplaire*.[2]

La « (mauvaise) honte » de Jean-Jacques tout lui procurant un bénéfice éthique aux yeux du lecteur des *Confessions* (c'est cette *dysopia* que Plutarque oppose à l'impudence) fonctionne au niveau de l'histoire comme un châtiment anticipé des fautes que par ailleurs Rousseau lui impute. C'est encore là un de ces sentiments naturels à double tranchant. Car outre qu'elle dessine les contours d'un manque (d'estime, d'amour) et suppose la menace d'une désaffection, ses effets dans l'action sont décrits comme inhibiteurs et contre-productifs. Philippe Lejeune a montré, dans un chapitre de son *Pacte autobiographique*[3], la manière dont les méfaits et petites perversions dont Rousseau fait l'aveu (le ruban volé ; le plaisir de la fessée de Mlle Lambercier) exprimaient de façon paradoxale et inversée une requête d'amour dont la *crainte de déplaire* était le corrélat immédiat ; comment surtout cette stratégie se reproduisait au niveau de la narration, l'aveu du désir venant comme *répéter* la conduite perverse du héros face au personnage sollicité (Marion…), quémandant dans le lecteur ou plutôt « à travers » lui, l'amour de « quelqu'un d'irrepérable »[4].

Idéalement, cette demande d'amour devrait être satisfaite. Le désir de plaire *fondé en amour*, mieux que celui que nourrit l'amour-propre, est théoriquement payé de retour. C'est le cas lorsque l'expression en est équilibrée : lorsque la « honte » s'oppose à l'impudence sans se pervertir en geste destructeur. Dans ce cas, ce désir sentimental surclasse dans sa forme

---

[1] *Id.*, I, p. 14.
[2] *Id.*, II, p. 48. Rousseau revient ailleurs encore sur la « frayeur de déplaire sur laquelle [son] jeune cœur ne pouvait se rassurer… » (*id.*, II, p. 75).
[3] Philippe Lejeune, « La punition des enfants, lecture d'un aveu de Rousseau », in *Le pacte autobiographique* (1975), nouvelle éd. augmentée, Paris, Seuil, 1996, p. 49-85.
[4] *Id.*, p. 55.

(égards, délicatesse, prévenance) et dans ses effets, le plaire institutionnel. C'est ce que souligne l'héroïne de *La Nouvelle Héloïse*, offusquée par des propos trop lestes de son amant, qui distingue, par sa forme, la lettre adressée à une maîtresse de l'écrit destiné au (grand) public : « L'amour, si craintif, si scrupuleux, n'exige-t-il pas *plus d'égards que la bienséance* ? Pouviez-vous ignorer que ce style n'est pas de mon goût, et cherchiez-vous à me déplaire ? »[1]. L'*aptum* amoureux, particularisé, est plus délicat en matière de goût que la convenance instituée, dont les principes sont généraux. Pour autant, le philanthrope, aimant sans préférence et sans exclusion, est payé de retour : il plaira naturellement, dans la mesure où sa bonté est intuitivement perçue. C'est ainsi qu'on aime généralement Émile, mais « sans savoir pourquoi »[2], et qu'on le préfère à l'homme aimable, dont la courtoisie est plus raffinée :

> Je ne sais si, pour n'avoir pas appris à imiter des manières de convention et à feindre des sentiments qu'il n'a pas, mon jeune homme sera moins aimable, ce n'est pas de cela qu'il s'agit ici : je sais seulement qu'il sera plus aimant, et *j'ai bien de la peine à croire que celui qui n'aime que lui puisse assez bien se déguiser pour plaire autant que celui qui tire de son attachement pour les autres un nouveau sentiment de bonheur*.[3]

Le bonheur d'Émile, c'est que son amour *circule*. Il le traverse et le retrouve, reflété dans l'autre. Rien n'illustre mieux la *séduction naturelle du sentiment* que Rousseau postule, que l'universelle faveur dont jouit l'héroïne de *La Nouvelle Héloïse*. Son irrésistible « empire » s'étend indistinctement à tous ceux qui l'entourent : « amis, connaissances, les domestiques, les voisins et toute une ville entière, [l]'adorent de concert et prennent à [elle] le plus tendre intérêt »[4]. Or le charme de Julie ne tient à aucune stratégie de séduction, ni même aux qualités de sa personne. Claire, dans une lettre qu'elle adresse à son amie, explique ainsi l'ascendant mystérieux que la jeune femme exerce sur son entourage :

---

[1] *Nouvelle Héloïse*, I, 25, p. 87.
[2] *Émile*, IV, p. 670.
[3] *Id*., IV, p. 516.
[4] *Nouvelle Héloïse*, II, 5, p. 204.

> Ce n'est ni ta beauté, ni ta grâce, *ni rien de tout ce qu'on entend par le don de plaire* : mais c'est cette *âme tendre* et cette *douceur d'attachement* qui n'a point d'égale ; c'est le *don d'aimer*, mon enfant, qui te fait aimer. On peut résister à tout, hors à la bienveillance, et il n'y a point de moyen plus sûr d'acquérir l'affection des autres que de leur donner la sienne. Mille femmes sont plus belles que toi ; plusieurs ont autant de grâces ; toi seule as avec les grâces, je ne sais quoi de plus séduisant qui *ne plaît pas seulement, mais qui touche*, et qui fait voler tous les cœurs au devant du tien. On sent que ce cœur tendre ne demande qu'à se donner, et *le doux sentiment qu'il cherche le va chercher à son tour*.[1]

Le charme de l'héroïne ne relève pas proprement de ce « je-ne-sais-quoi » protéiforme et capricieux que représentent sans le définir les auteurs « classiques ». Car, plus que le mystère de son visage ou l'indéfinissable séduction de sa personne, c'est l'âme de Julie, dans sa solide bonté, qui la fait aimer. La générosité affective du personnage, là encore explicitement liée à son désir d'être aimé[2], recèle un potentiel attractif qui force la réciprocité. En sollicitant l'affect, Julie non seulement plaît, mais *touche*. Elle suscite, outre l'approbation d'un *ethos* valeureux, la séduction d'un *pathos* sentimental. Par l'amour, elle fonde son empire : « despotique empire [...] des bienfaits »[3] auquel nul ne résiste. C'est ainsi que la sensibilité aimante de Julie remplace avantageusement (en même temps qu'elle les satisfait) les exigences de l'honnêteté et du savoir-vivre[4].

Cette bonté a pour effet collatéral de transformer le désir de plaire, au départ purement intéressé, des enfants Wolmar en sentiment véritablement aimant. Car la jeune femme n'hésite pas à instrumentaliser ce désir, pour en faire un principe d'éducation :

> [...] l'enfant n'obtient jamais de ceux qui l'approchent qu'autant de complaisance qu'il en a pour eux. Par là, sentant qu'il n'a sur tout ce qui l'environne *d'autre autorité que celle de la bienveillance*, il se rend docile et complaisant ; *en cherchant à s'attacher les cœurs des*

---

[1] *Ibidem.*

[2] L'étonnante « jalousie » marquée par Julie à l'égard du « bien-aimé » roi de France, lors de la matinée à l'anglaise, met en évidence le fait que l'amour *expansif* de la jeune femme attend un retour d'affection également universel : « à l'article de la maladie du Roi de France et de l'attachement singulier de son peuple, [...] elle a fait quelques réflexions sur le bon naturel de cette nation douce et bienveillante que toutes haïssent et qui n'en hait aucune, *ajoutant qu'elle n'enviait du rang suprême que le plaisir de s'y faire aimer* » (*id.*, V, 3, p. 559).

[3] *Nouvelle Héloïse*, V, 7, p. 607.

[4] Julie n'est pas le seul exemple, chez Rousseau, de personnage aimable par sensibilité. Ainsi les Genevoises dont Claire brosse le portrait doivent être « les plus aimables femmes de l'Europe », parce que leur sensibilité confère, « même aux plus honnêtes, un tour d'esprit agréable et fin qui va au cœur, et qui en tire toute sa finesse » (*Nouvelle Héloïse*, VI, 5, p. 661).

> *autres le sien s'attache à eux à son tour* ; car on aime en se faisant aimer ; c'est l'infaillible effet de l'amour-propre ; et, de *cette affection réciproque*, *née de l'égalité*, résultent sans effort les bonnes qualités qu'on prêche sans cesse aux enfants, sans jamais en obtenir aucune.[1]

En s'efforçant d'avoir *prise* sur son entourage, l'enfant, dénué d'autorité et de puissance, et pourtant satisfait dans ses désirs, s'initie à un commerce dont il comprend qu'il ne repose pas essentiellement sur la force. *Égal* en dépit de sa faiblesse et de sa dépendance, il entre dans une réciprocité de *sentiments* qui l'établit dans son humanité[2]. L'être aimé aime, et la bonté qui récompense sa « complaisance » fait naître chez lui l'amitié d'abord absente[3]. C'est ainsi que dans le cadre d'une bonne éducation, l'enfant apprend à aimer en cherchant à plaire.

Mais le sentiment se communique aussi en aval, lorsqu'il anime le désir de plaire. Le seul auquel sa bienveillance ne suffit pas, c'est Jean-Jacques, semble-t-il, dont l'âme expansive cherche vainement où s'épancher, dont l'amour s'affiche comme bredouille et ne trouve d'objet que chimérique ou inaccessible. N'a-t-il pas perdu jusqu'à l'« espérance crédule d'un cœur qui [lui] réponde » (*Jam nec spes animi credula mutui*)[4]. À moins peut-être qu'un lecteur futur… Mais nous y reviendrons.

À partir de *La Nouvelle Héloïse*, le désir de plaire trouve donc droit de cité dans l'œuvre de Rousseau, solidement réamarré au sentiment d'amour d'où il procède et qu'il produit. Revenant sur l'intransigeante exigence d'autonomie autarcique de ses premiers écrits, le penseur de la maturité ménage une place à ce désir, promu *besoin*, sous les auspices des exigences du cœur et des lois de la

---

[1] *Nouvelle Héloïse*, V, III, p. 571.

[2] Le Père Lamy, dans sa *Rhétorique* (1675) fort appréciée par Rousseau, sans oser avancer comme lui l'idée d'une égalité dans la dépendance, soulignait déjà l'attachement mutuel qui lie assistant et assisté dans la société : « L'homme est fait pour obéir à ceux de qui il dépend, et dont il est soutenu, et pour commander à ses inférieurs qui reconnaissent sa puissance. Il fait l'un et l'autre avec plaisir. Deux personnes se lient fort étroitement ensemble quand l'une à besoin d'être soulagée, qu'elle le désire, et que l'autre la peut soulager » (Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler* (1675), éd. Benoît Timmermans, Paris, Puf, 1998, p. 223).

[3] Rousseau désignant parfois par le terme courant d'« amour-propre » la notion qu'au sens strict, il nomme « amour de soi ».

[4] Épigraphe tirée d'Horace, *Odes*, IV, I, V, 30 (trad. Villeneuve), figurant sur la copie faite par Rousseau des quatre *Lettres à Sara*, *OC* II, p. 1290.

sensibilité. Par là, ce sont aussi certaines pratiques de la sociabilité jusqu'alors condamnées comme nécessairement insincères (le sentiment, quand il existe, devant être étouffé par la contrainte formelle) qui sont rendues possibles. Non le protocole de mondanités, mais la manifestation spontanée d'un sentiment libre, reprenant possession des contenances usurpées par l'hypocrisie flagorneuse. À pratique égale, ou du moins similaire, l'*intention* seule, que l'âme sensible décèle, saura distinguer l'homme véritablement aimant de l'homme aimable. Ainsi, sans être précisément des *honnêtes gens*, Saint-Preux, Émile surtout, y ressemblent beaucoup, et la différence est aussi subtile qu'essentielle, qui les distingue de ceux qu'une éducation naturelle n'a pas préalablement affranchis de l'opinion.

3. L'« AIMABLE ETRANGER » OU L'HONNETETE REVISITEE

3.1. Saint-Preux, honnête homme et homme de bien

Le choix d'un héros de roman ou de fiction pédagogique engage Rousseau dans une réflexion sur le modèle d'humanité et le mode d'existence sociale qu'il préconise. C'est l'occasion pour lui de revisiter l'idéal d'honnêteté, non plus pour le répudier intégralement comme à l'époque des *Discours*, mais pour le démarquer, en retenant ce qui dans ce modèle lui semble valide.

Dans *La Nouvelle Héloïse*, l'écrivain réinvestit, mais pour les redéfinir, les termes d'*honnêteté* et d'*honnête homme*. En dégageant ces notions de leur indexation à la naissance et au rang d'une part, aux codes de la mondanité d'autre part, il les rend à leur acception la plus universelle. Si l'honnêteté ne dépend ni de la nationalité ni de la condition, les domestiques suisses, ceux du domaine de Clarens, peuvent y prétendre. C'est du moins ce que leurs maîtres les invitent à être[1]. La question de la condition de l'honnête homme avait donné lieu à controverse, mais les rares théoriciens du XVIIe siècle qui, à l'instar de Nicolas Faret ou d'Antoine de Courtin, voulaient étendre le modèle aux bourgeois, n'auraient pas songé à descendre plus bas dans l'échelle sociale. Pour Rousseau, au contraire, l'honneur, incompatible avec la servitude, est tout à fait conciliable avec la roture. Saint-Preux constitue en cela, comme le veut Mélissa Buttler, le parangon d'un prototype du genre[2]. Sans rang, sans famille, sans nom, il n'hésite pas à se proclamer tout à la fois *honnête homme* et *homme de bien*, dans une lettre au baron d'Étange où il s'insurge contre les préjugés du vieil aristocrate :

---

[1] *Id*., IV, 10, p. 468.

[2] Voir Melissa Butler, « Saint-Preux or the new "honnête homme" », in *Lectures de* La Nouvelle Héloïse, éd. Ourida Mostefai, Ottawa, Association nord-américaine des Études Jean-Jacques Rousseau, 1993, p. 95-105.

> N'alléguez pas [...] cet honneur si bizarre et si délicat que vous parlez de venger ; nul ne l'offense que vous-même. *Respectez le choix de Julie et votre honneur est en sûreté* ; car *mon cœur vous honore malgré vos outrages*, et malgré les maximes gothiques, *l'alliance d'un honnête homme* n'en déshonora jamais un autre [...] ; au surplus, je me soucie fort peu de savoir en quoi consiste l'honneur d'un gentilhomme ; mais quant à celui d'un *homme de bien*, il m'appartient, je sais le défendre, et le conserverai pur et sans tache jusqu'au dernier soupir.[1]

Dans cette lettre de libre renonciation à l'objet de son amour, l'amant à la fois vaincu par une autorité (et un rang) supérieurs, et triomphant en dignité, réinvestit la hiérarchie traditionnelle du mérite pour se hisser à son sommet. L'*honneur* se manifeste ici par une dignité d'attitude dont le jeune homme prétend offrir l'exemple à un baron irrespectueux du droit d'autrui. Ce mérite s'allie et se parachève en Saint-Preux (qui ne subvertit en rien l'ordre du modèle) par sa qualité d'*homme de bien*, dont témoigne son cœur. Saint-Preux hérite de l'idéal «classique» la *virtus* aristocratique (fierté, courage), mais il la re-connote, en la dégageant de l'opinion, et la recolore en donnant au *cœur* une valeur également sentimentale. Le jeune homme est preux et probe ; il est surtout sensible.

La différence marquée dans cette lettre entre le personnage du baron agrippé à un codes de bienséances et la libre générosité du roturier reprend la distinction faite par Saint-Preux et puis par Julie[2], entre l'honneur d'opinion (qui « consiste en vains préjugés plus mobiles qu'une onde agitée »), et celui qui découle de l'amour de soi et « a sa base dans les vérités éternelles de la morale »[3].

L'accession véritable de Saint-Preux au statut d'*homme de bien* ne se fait cependant que progressivement, au terme de la série d'épreuves qui lui est imposée. Ainsi le héros mûri et formé par ses voyages ne ressemble plus guère à l'amant craintif des débuts. Il ne cherche plus à plaire. Mais sa séduction ne s'en trouve pas réduite pour autant, ni aux yeux de Claire, ni à ceux de Julie :

---

[1] *Id*., III, 11, p. 327.
[2] Julie reprend à son compte la distinction établie par Saint-Preux, et la lui représente à l'occasion du débat sur le duel (I, 57, p.153). Elle peut ainsi qualifier d'*honnêtes gens* un villageois miséreux et un mendiant, petites gens que Saint-Preux lui-même appelait « gueux » (V, 2, p. 530 et 540).
[3] *Id*., I, 24, p. 84.

> Je l'avais toujours vu timide et craintif ; la frayeur de me déplaire [...] lui donnait devant moi je ne sais quelle contenance servile et basse [...]. Au lieu de la soumission d'un esclave, il a maintenant le *respect d'un ami qui sait honorer ce qu'il estime*, il tient avec assurance des propos honnêtes.[1]

La déférence de Saint-Preux à l'égard de son entourage signale que la « frayeur de déplaire », qui manifestait sa tendresse, mais aussi (car là encore, ce sentiment *naturel* manifeste son ambivalence), une forme de servilité, a cédé la place à l'amitié du philosophe, fondée sur un jugement autonome. L'honnêteté ainsi conquise se distingue à la fois de la complaisance de l'amant et de la galanterie du mondain, comme le précise Claire, dans une lettre à Julie où elle confirme le changement opéré chez Saint-Preux[2]. « Empressé » par seule amitié, et pour « contenter son cœur », le jeune homme est franc et libre de manières. Cette honnêteté plus brusque que ne l'autorise le savoir-vivre (« le grand air m'aurait arraché les yeux qu'il ne se serait pas avisé d'aller fermer un rideau »[3], remarque Claire), moins raffinée que celle du monde (la « bonhomie » de Saint-Preux lui donne des allures de « vieux bourgeois »[4]) et différente de l'ardeur exclusive de l'amant (Saint-Preux prête désormais plus d'attention aux gens qui lui parlent) est un composé de ce que ce qu'il y a de bon dans la sociabilité mondaine *et* de simple dans la nature.

De fait, ce subtil alliage est le résultat d'un choix conscient du héros, d'une décision prise à l'époque où, exilé à Paris, il décidait de s'intégrer de son mieux à la société mondaine. Revenons sur le passage, déjà partiellement cité, où il précise les conditions de son intégration :

> Je m'exerce autant qu'il est possible à devenir poli sans fausseté, complaisant sans bassesse, et à *prendre si bien ce qu'il y a de bon dans la société que j'y puisse être souffert sans en adopter les vices*. Tout homme oisif qui veut voir le monde doit au moins en prendre

[1] *Id*., IV, 7, p. 427.
[2] « Malgré ce que tu m'en avais écrit, écrit Claire à Julie, je craignais de lui voir cette politesse maniérée, ces façons singeresses qu'on ne manque pas de contracter à Paris. Soit que ce vernis ne prenne pas sur certaines âmes, soit que l'air de la mer l'ait entièrement effacé, je n'en ai pas aperçu la moindre trace ; et dans tout l'empressement qu'il m'a témoigné, je n'ai vu que le désir de contenter son cœur » (*id*., IV, 9, p. 437).
[3] *Id*., IV, 8, p. 438.
[4] *Ibidem.*

> les manières jusqu'à un certain point ; car de quel droit exigerait-on d'être admis parmi des gens à qui l'on n'est bon à rien, et à *qui l'on n'aurait pas l'art de plaire* ? Mais aussi quand il a trouvé cet art on ne lui en demande pas davantage, surtout s'il est étranger. Il *peut se dispenser* de prendre part aux cabales, aux intrigues, aux démêlés ; s'il se comporte *honnêtement* envers chacun, s'il ne donne à certaines femmes *ni exclusion ni préférence*, [...] s'il évite les confidences, s'il se refuse aux tracasseries, s'il garde partout une certaine dignité, il pourra voir paisiblement le monde, conserver ses mœurs, sa probité, sa franchise même, pourvu qu'elle vienne d'un esprit de liberté et non d'un esprit de parti.[1]

L' « art de plaire » de Saint-Preux en société est essentiellement un art de *ne pas déplaire* en évitant de nuire. Le jeune homme démarque, dans la définition qu'il en donne, les arts de plaire traditionnels, en leur enlevant de leur positivité active ; à côté d'une éducation négative, c'est une *honnêteté négative* que Rousseau préconise dans *La Nouvelle Héloïse* et dans l'*Émile*. Celle-ci suppose une discrétion qui s'apparente beaucoup à la modération exigée par les bienséances ; mais la retenue dont il est question ici l'excède de beaucoup, en se refusant toute démarche de séduction, toute distinction voire toute préférence. Saint-Preux en société ne cherche ni à séduire ni même à être aimé : seulement à être *admis* sans qu'il lui en coûte rien sur l'article de ses principes. Son « art de plaire » se présente non comme une fin, mais comme un compromis et un pis-aller (c'est à défaut de pouvoir être *utile* que Saint-Preux consent à se rendre « amusant »[2]). Il retient pourtant ce que la société présente de *bon* (« politesse » et « complaisance »), pour s'exempter des seules pratiques vicieuses. Saint-Preux n'est donc ni un homme du monde, ni un homme aimable, ni même un *honnête homme* au sens usuel du terme. C'est dans un entre-deux *naturel-social* qu'il se situe, comme se situera aussi le jeune héros du traité d'éducation de Rousseau. Émile, devenu adulte, manifeste cependant un désir de plaire plus positif que Saint-Preux, et poussera plus loin que lui l'art d'y parvenir.

---

[1] *Nouvelle Héloïse,* II, 17, p. 246-47 ; je souligne.
[2] *Ibidem*.

3.2. Émile ou l'aimable étranger

Le jeune Émile, élevé à la campagne pour mieux vivre dans la ville, offre, au moment de son entrée en société (au livre IV), l'occasion d'un long développement où Rousseau propose la quintessence de sa réflexion en matière de sociabilité[1]. L'*honnêteté* réinvestie de son double sens moral et social, retrouve dans ces pages un fondement naturel et une forme d'universalité :

> On nous fait un grand mystère de l'usage du monde, *comme si dans l'âge où l'on prend cet usage, on ne le prenait pas naturellemen*t, et comme si ce n'était pas dans un cœur honnête qu'il faut chercher ses premières lois.[2]

Politesse et honnêteté sont pour l'homme bon (rendu possible par une éducation naturelle) que le prolongement et l'expression des sentiments du cœur. C'est à une véritablement re-sémantisation des termes du lexique de la sociabilité que se livre Rousseau, qui retraduit comme *expression d'un sentiment authentique* ce qu'il avait jusqu'alors défini comme pur simulacre, imitation de vertus nécessairement inexistantes. Chaque notion retrouve ainsi une nouvelle virginité dans le modèle (hypothétique et conditionnel) qu'il propose. Ainsi la politesse n'est plus, *par essence*, imitation, mais expression du sentiment :

> La véritable politesse consiste à marquer de la bienveillance aux hommes ; elle *se montre* sans peine quand on en a ; c'est pour celui qui n'en a pas qu'on est forcé de réduire en art ses apparences.[3]

La contenance hypocrite n'est désormais plus que l'avatar déplorable de la bonté réelle, cette fois susceptible de fleurir en société. Rousseau cite à l'appui de cette idée un assez long extrait des *Considérations sur les mœurs de ce siècle* (1751) de Duclos :

> Qu'on nous inspire dans l'éducation l'humanité et la bienfaisance, nous aurons la politesse ou nous n'en aurons plus besoin. [...] Au lieu d'être artificieux pour plaire, il

[1] *Émile*, IV, p. 665-677.
[2] *Id.*, IV, p. 669.
[3] *Id.*, IV, p. 670.

> suffira d'être bon ; au lieu d'être faux pour flatter les faiblesses des autres, il suffira d'être indulgent.[1]

La politesse comme simulacre des vertus est entièrement subsumée par la bienveillance du sentiment, qui en produit spontanément toutes les manifestations et en offre tous les effets. Comme l'a montré Pierre Burgelin, « on voit pointer derrière Jean-Jacques Alceste un Rousseau Philinte »[2].

La caractérisation du comportement du jeune homme entérine cette réhabilitation du plaire. Émile ne blesse en société aucune des lois de la bienséance, et se montre affable et conciliant. Son tempérament « tendre et sensible » le porte à manifester par de l'« empressement » son désir de plaire au beau sexe, et sans manquer de modestie, il « ne négligera ni ses manières, ni son maintien ». Marquant de la recherche dans le choix de l'habit, il prendra spontanément l'usage du monde, dont les principes *naturels* se trouvent dans tout cœur « honnête », et fera preuve de cette « véritable politesse », qui manifeste la bienveillance. Désirant d'être « approuvé » des gens de bien, il fixera sa réflexion sur « ce qui flatte ou choque le cœur humain », soit sur les principes du goût[3]. Il fera même en sorte de se distinguer dans les exercices physiques, tant il est vrai que le désir de plaire qui l'anime ne le laissera pas « absolument indifférent sur l'opinion d'autrui ». Voilà semble-t-il l'honnête homme tel que l'appelait de ses vœux la marquise de Lambert. À ce point de son parcours de pensée, Rousseau, justifie, jusque dans le choix des termes, les pratiques de la sociabilité où se manifeste le désir de plaire, pour ce qu'elles expriment l'être sensible dans l'ambivalence de ses mouvements (d'amour et d'amour-propre). Être et paraître, déclarés inconciliables à l'état social dans les *Discours*, trouvent à se rejoindre dans cet être social-naturel qu'est le jeune Émile. Car celui-ci n'est pas dépourvu d'amour-propre. Ce sentiment est le résultat inéluctable de sa « seconde naissance ». Il est naturel à l'état social et donc légitime, dans la mesure où l'on en surveille le développement pour enrayer l'efflorescence, ou du moins la domination, des passions haineuses.

---

[1] *Id.*, IV, p. 669.
[2] *La philosophie de l'existence de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Puf, p. 298.
[3] *Émile*, IV, p. 668-670.

Cela ne peut se faire qu'en favorisant la meilleure insertion de l'individu dans le tissu social[1]. L'amour-propre prend chez Émile la forme qu'il prend chez les « grandes âmes »[2], celle de l'orgueil. (« Il aura l'orgueil de vouloir bien faire tout ce qu'il fait, même de le vouloir faire mieux qu'un autre : à la course il voudra être le plus léger, à la lutte le plus fort, au travail le plus habile, aux jeux d'adresse le plus adroit »[3]). Pour autant, Rousseau ne revient pas absolument sur la distinction entre amour-propre et amour de soi qui constitue l'assise de son anthropologie et de sa morale. Ainsi chez Émile, l'amour surpasse l'amour-propre et le mitige. Le constant rééquilibrage du second par le premier polarise les pages consacrées à la description de l'attitude d'Émile en société :

> Ayant une âme tendre et sensible, mais n'appréciant rien sur le taux de l'opinion, *quoiqu'il aime à plaire aux autres*, il se souciera peu d'en *être considéré*. D'où il suit qu'il sera plus affectueux que poli, qu'il n'aura jamais d'airs ni de faste, et qu'il sera plus touché d'une caresse que de mille éloges. Par les mêmes raisons il ne négligera ni ses manières ni son maintien, il pourra même avoir quelque recherche dans sa parure, non pour paraître un homme de goût, mais pour rendre sa figure plus agréable ; il n'aura point recours au cadre doré, et jamais l'enseigne de la richesse ne souillera son ajustement.[4]

Que le désir de plaire soit naturel chez l'homme aimant ne signifie pas que toute forme et toute manifestation de ce désir le soient : si « le désir de plaire est dans la nature, l'orgueil du faste n'y est pas »[5]. Cette distinction ne recouvre pas formellement celle de l'amour de soi et de l'amour-propre, qui co-existent à l'état social et se rencontrent dans le « désir de plaire ». Pourtant, l'accent se porte, dans le passage cité, sur la dimension affective du plaire, plutôt que sur sa potentialité distinctive. Émile, comme Jean-Jacques, préfère la

---

[1] « Mon Émile n'ayant jusqu'à présent regardé que lui-même, le premier regard qu'il jette sur ses semblables le porte à se comparer avec eux ; et le premier sentiment qu'excite en lui cette comparaison est de désirer la première place. Voilà le point où l'amour de soi se change en amour-propre, et où commencent à naître toutes les passions qui tiennent à celle-là. Mais pour décider si celles de ces passions qui domineront dans son caractère seront humaines et douces, ou cruelles et malfaisantes, si ce seront des passions de bienveillance et de commisération, ou d'envie et de convoitise, il faut savoir à quelle place il se sentira parmi les hommes, et quels genres d'obstacles il pourra croire avoir à vaincre pour parvenir à celle qu'il veut occuper. » (*Émile*, IV, p. 523).
[2] *Id*., IV, p. 494.
[3] *Id*., IV, p. 670.
[4] *Id*., IV, p. 669.
[5] Fragment 5 de l'*Émile*, p. 873.

caresse à l'éloge. Le portrait qu'en fait Rousseau repose sur l'équilibre des deux passions, ou plus exactement sur la primauté de la première sur la seconde :

Émile quoique fier, est sans vanité ; c'est pourquoi il ne cherche pas à « être considéré »[1]. Il cherche à se rendre « agréable » mais non à briller[2] ; il soigne sa parure pour susciter le plaisir et non l'admiration. « Homme de bon sens », il ne se donne pas pour spirituel[3]. Il est conciliant par pacifisme, mais trop sincère pour être « complaisant » ou « flatteur »[4]. Il prend facilement l'usage du monde, « précisément parce qu'il en fait peu de cas »[5]. Libre dans ses manières, par cette insouciance réelle (distincte de la *sprezzatura* du courtisan, essentiellement jouée) qui le rend indifférent au ridicule (« ce qu'on pense de lui ne l'inquiète guères »[6]), il ne heurte cependant pas les bienséances. S'il s'y soumet, cependant, c'est non pour se faire un mérite de son urbanité (« affecter les airs d'un homme poli »), mais pour éviter qu'on le « distingue »[7]. Il diffère en cela de l'*honnête homme* «classique» dont la médiocrité dorée constitue en elle-même une marque d'excellence et un faire-valoir. L'effet produit, également mitigé, répond à ses attentes : Émile est aimé et estimé sans être admiré ni recherché ; ses « singularités » ne le discréditent pas[8]. Ainsi le jeune homme monnaie le plus exactement possible ce qu'il doit à autrui et ce qu'il se doit à lui-même ; son économie consiste à rendre respectivement à la Nature et à la Vérité ce qu'il leur doit ; à cela près que l'intérêt d'autrui et le sien propre se rencontrent dans le plaisir d'aimer.

Ainsi, Émile n'est ni l'homme du chevalier de Méré, ni un autre Alceste (exigeant qu'on le « distingue »), mais cet être hybride (naturel-social) que Rousseau nomme un « aimable étranger »[9]. Celui-ci se démarque

---

[1] *Id*., V, p. 669.
[2] *Ibidem.*
[3] *Id*., V, p. 670.
[4] *Id*., V, p. 666.
[5] *Ibidem.*
[6] *Id*., V, p. 667.
[7] *Ibidem.*
[8] *Id*., V, p. 670.
[9] « Émile sera, si l'on veut, un aimable étranger. D'abord on lui pardonnera ses singularités en disant : il se formera. Dans la suite on sera tout accoutumé à ses manières, et voyant qu'il n'en change pas, on les lui pardonnera encore en disant : *il est fait ainsi* » (*id*., V, p. 670). L'*honnêteté* véritable professée par Émile se démarque de celle qui, dans le monde, usurpe son nom (le

volontairement de tout modèle institué (puisqu'il reste en deçà de l'urbanité) mais pour se maintenir sur cet improbable et très instable équilibre (qui est aussi un apogée) où la conscience déjà éveillée anime le cœur de sentiments aimants (amour de soi, amour et désir de plaire) que la raison (et l'éducation naturelle) empêche(nt) de dégénérer en passions haineuses[1].

Il va sans dire que le modèle alternatif à celui de l'honnêteté que Rousseau propose ici recèle ses propres contradictions. La plus visible touche à la question de la distinction et du crédit accordé au jugement d'autrui. Émile ne veut pas être remarqué, ni *considéré*[2], encore moins *distingué*, « ne se souci[ant] guère qu'on s'occupe de lui »[3] ; pourquoi tant de discrétion ? Car le jeune homme n'est pas « modeste »[4], mais seulement naturel. C'est qu'il « met trop peu de prix aux jugements des hommes pour en mettre à leurs préjugés »[5] ; et qu'il ne se soucie pas de leur estime puisqu'il ne les estime pas[6]. Ainsi Émile ne veut pas être remarqué pour ne pas encourir un jugement illégitime ; par *crainte* d'être jugé et mal jugé :

> Loin de choquer les manières des autres, Émile s'y conforme assez généralement […] *de peur* qu'on ne le distingue, *pour éviter* d'être aperçu ; et jamais il n'est plus *à son aise* que quand on ne prend pas garde à lui.[7]

---

jeune bomme se refuse, en particulier à recourir à la flatterie) ; mais les différences marquées qui l'éloigneront du modèle ne sont pas assimilables à ces « singularités » que dénoncent les manuels d'honnêteté, dans la mesure où Émile ne cherche pas à se distinguer.

[1] Ayant posé au livre II que les premiers mouvements de la nature sont « toujours droits », Rousseau précise que la raison seule est capable d'empêcher l'amour de soi de dégénérer en amour-propre chez le jeune homme parvenu à l'âge adulte : « La seule passion naturelle à l'homme est l'amour de soi ou l'amour-propre pris dans un sens étendu. Cet amour-propre en soi ou relativement à nous est bon et utile, et comme il n'a point de rapport nécessaire à autrui, il est à cet égard naturellement indifférent ; *il ne devient bon ou mauvais que par l'application qu'on en fait et les relations qu'on lui donne.* Jusqu'à ce que *le guide de l'amour-propre qui est la raison puisse naître*, il importe donc qu'un enfant ne fasse rien parce qu'il est vu ou entendu, rien en un mot par rapport aux autres » (*Émile*, II, p. 322). « Il faut que le sentiment enchaîne l'imagination, et que la raison fasse taire l'opinion des hommes », écrit encore Rousseau, plus loin (*id.*, IV, p. 501).

[2] *Id.*, p. 669.

[3] *Id.*, p. 666.

[4] *Id.*, p. 665.

[5] *Id.*, IV, p. 665.

[6] *Id.*, p. 666.

[7] *Ibidem*.

On voit ici pointer la « (mauvaise) honte » qui gênait tant le tendre Jean-Jacques lorsqu'il se sentait soumis au crible du regard d'autrui. Or, Émile doit échapper à cet écueil : « s'il se dérobe, ce n'est point par embarras, c'est que pour bien voir, il faut n'être pas vu ; ce qu'on pense de lui ne l'inquiète guère, et le ridicule ne lui *fait pas la moindre peur*. […] il ne se trouble pas par la mauvaise honte »[1]. Rousseau (dé)nie et conjure en Émile la peur du regard d'autrui, pesant revers du désir de plaire. Ce personnage soutient (mais la soutient-il vraiment ?) la gageure de désirer plaire sans craindre de déplaire (sauf aux femmes, qui constituent en cela l'exception). Mais les différentes pièces de ce puzzle étrange s'emboîtent-elles les unes dans les autres ? En justifiant la dérobade d'Émile par son désir de « bien voir », le narrateur oublie la leçon de Saint-Preux, pour qui « c'est une folie de vouloir étudier le monde en *simple spectateur* ». « Celui qui ne prétend qu'observer n'observe rien, parce qu'étant inutile dans les affaires et importun dans les plaisirs, il n'est admis nulle part »[2]. D'ailleurs, comment raccorder à cette « peur qu'on ne le distingue », la volonté d'Émile de primer dans les exercices physiques ? C'est, nous explique-t-on, que le jeune homme ne consent à être évalué que sur des données objectives ; plus exactement, son triomphe (car c'est bien là qu'il excelle) doit s'imposer de manière à court-circuiter l'instant (et l'incertitude) de l'appréciation d'autrui[3]. Celle-ci aurait-elle donc quelque importance pour Émile ? En effet : « le désir de plaire ne le laisse plus absolument indifférent sur l'opinion d'autrui »[4]… Et le cercle se referme.

Plutôt qu'une synthèse dialectique, c'est un être de contradiction que nous offre Rousseau en la personne d'Émile. Il admet et n'admet pas l'amour-propre ; il l'admet en tant que fille de l'amour, et la récuse en tant que mère de l'inégalité et de la rivalité haineuse. Il faut donc qu'il la stérilise. Car le développement *naturel* de cette passion ferait d'Émile un « honnête homme »

---

[1] *Id*., p. 667.
[2] *Nouvelle Héloïse,* II, 17, p. 246 ; je souligne.
[3] « Il aura l'orgueil de vouloir bien faire tout ce qu'il fait, même de le vouloir faire mieux qu'un autre […] mais il recherchera peu les avantages qui ne sont pas clairs par eux-mêmes et qui ont besoin d'être constatés par le jugement d'autrui, comme d'avoir plus d'esprit qu'un autre, d'être plus savant *etc*. » (*Émile*, IV, p. 670).
[4] *Id*., IV, p. 670.

comme un autre. À cela près qu'il reste en deçà du canon. Aussi bien cet « aimable étranger » est une « chimère » ; car il assemble les morceaux difficilement conciliables d'une honnêteté quelque peu toilettée sur l'article de la sincérité, mais désymbolisée (Rousseau en nie la valeur esthétique et éthique ; aussi la civilité d'Émile est-elle purement fonctionnelle) et d'une psychologie empruntée par anticipation au Jean-Jacques de l'autobiographie. Mais cette contradiction n'est pas accidentelle : elle est pour ainsi dire constitutive du plaire tel que le conçoit Rousseau. Il faudra y revenir.

Pour autant, la réhabilitation de ce désir dans les écrits de la maturité n'est pas un retour au point de départ (la nécessité sociale de plaire), mais un aménagement et un réajustement de la position initiale au profit d'une compréhension plus exhaustive de l'humain en ses diverses composantes, et entérinant notamment sa *seconde nature* sociale. La distinction, si discutable par ailleurs, entre un *désir de plaire par pur amour-propre* et un autre où l'amour-propre reste subordonné à *l'amour* lui permet d'échapper à la tentation de la brutalité[1]. Un être échappe néanmoins à cette rationalisation du plaire : c'est la femme.

3.3. Plaire : nature et devoir d'une femme

Sophie semble d'abord l'exact pendant d'Émile. Elle « n'a pas le bonheur d'être une aimable Française froide par tempérament et coquette par vanité, voulant plutôt briller que plaire, cherchant l'amusement et non le plaisir »[2]. Son désir de plaire diffère de celui qui anime la galanterie parce qu'il préfère la jouissance du sentiment à la gloire et à l'agrément plus léger du divertissement social (et l'on sait que rien n'est plus éloigné de l'ébranlement pathétique que

[1] Savoir préserver et conserver les qualités naturelles de l'homme sans nier son état réel d'homme social, telle est, en particulier, l'entreprise de Rousseau dans l'*Émile* : « Ne détruisons point les instruments du bonheur parce que les méchants s'en servent quelquefois à nuire » (*Émile*, V, p. 713).
[2] *Émile*, V, p. 751.

« l'amusement » des rieurs)[1]. Pourtant, contrairement à son répondant masculin, elle est essentiellement un être de séduction :

> [...] la femme est faite *spécialement pour plaire à l'homme* ; si l'homme doit lui plaire à son tour, c'est d'une nécessité moins directe, son mérite est dans la puissance, il plaît par cela seul qu'il est fort. *Ce n'est pas ici la loi de l'amour, j'en conviens ; mais c'est celle de la nature, antérieure à l'amour même.*
>
> Si la femme est faite pour plaire et pour être subjuguée, elle doit se rendre agréable à l'homme au lieu de le provoquer : sa violence à elle est dans ses charmes ; c'est par eux qu'elle doit le contraindre à trouver sa force et à en user.[2]

Plaire serait donc la *destination* de la femme, ordonnée par une Providence qui se donne à lire implicitement dans l'attribut absent du participe « faite ». Y manquer équivaut donc pour elle à commettre une faute *éthique* (rompre avec son *ethos* d'être de plaisir et de séduction) : en quoi Rousseau renoue, dans le cadre précis de la relation amoureuse et maritale, avec ce *devoir-plaire* rejeté par ailleurs avec tant d'ardeur. Toute femme « veu[t] plaire aux hommes *et le doi[t]* »[3]. Le devoir-plaire est désormais l'effet d'une loi morale dictée par la nature. C'est avec un optimisme sans pareil que Patrick Hochard, dans sa « Lecture du livre V de l'*Émile* », rationalise la conception rousseauiste de la différence des sexes en mettant en valeur la dimension active et volontaire, libre donc, du « plaire » féminin : « plaire – au titre d'un impératif et d'une sorte de devoir –, ce n'est pas avoir ni donner du plaisir, c'est se constituer en personne morale, faire l'épreuve de son être moral »[4]. Or cette épreuve est assez contraignante, car il incombe aux femmes, non seulement de concentrer en elles les vertus et les agréments propres à se rendre aimables, mais également de veiller à ce que ceux-ci trouvent grâce aux yeux du public. Au contraire de l'homme qui doit s'en affranchir, la femme *doit* satisfaire l'opinion :

---

[1] Cette opposition recouvre celle qui, dans *La Nouvelle Héloïse*, distingue l'amour folâtre de l'amour timide et recueilli par profondeur de sentiment.
[2] *Émile*, V, p. 693.
[3] *Id*., p. 703.
[4] Patrick Hochart, « "Le plus libre et le plus doux de tous les actes", Lecture du livre V de l'*Émile* », *Esprit*, août 1997, p. 67.

> Par la loi même de la nature les femmes, tant pour elles que pour leurs enfants, sont à la merci des jugements des hommes : il ne suffit pas qu'elles soient estimables, il faut qu'elles soient estimées ; il ne leur suffit pas d'être belles, *il faut qu'elles plaisent* ; [...] *leur honneur n'est pas seulement dans leur conduite, mais dans leur réputation* [...]. L'homme en bien faisant ne dépend que de lui-même et peut braver le jugement public, mais la femme en bien faisant n'a fait que la moitié de sa tâche, et ce que l'on pense d'elle ne lui importe pas moins que ce qu'elle est en effet. [...] *l'opinion est le tombeau de la vertu parmi les hommes, et son trône parmi les femmes.*[1]

Être et paraître sont consubstantiels chez la femme : le paraître est une catégorie de l'être féminin. Il n'est donc « pas possible que celle qui consent à *passer pour* infâme puisse jamais *être* honnête »[2]. L'identité de la femme est indexée à sa réputation. La femme n'a pas d'existence autonome, mais elle dépend du sexe fort dont elle constitue en quelque sorte le *supplément*. Ainsi l'éducation des femmes « *doit être relative aux hommes*. Leur plaire, leur être utiles, se faire aimer et honorer d'eux, les élever jeunes, les soigner grands, les conseiller, les consoler, leur rendre la vie agréable et douce, voilà les devoirs des femmes dans tous les temps, et ce qu'on doit leur apprendre dès leur enfance »[3]. Ce faisant, celles-ci contribueront au bonheur du sexe fort et s'assureront en même temps l'estime et l'amour nécessaires au leur[4]. Voilà, Rousseau le sait, de quoi déplaire aux féministes du temps, qui protestent contre la transformation de la femme en objet de plaisir, tenu par l'ignorance sous la domination des hommes[5] :

> [...] les femmes [...] ne cessent de crier que nous les élevons pour être vaines et coquettes, que nous les amusons sans cesse à des puérilités pour rester plus facilement les maîtres.[6]

---

[1] *Émile*, V, p. 702-703.
[2] *Id.*, V, p. 702.
[3] *Id*., V, p. 703.
[4] Ainsi le « goût de parure » de Julie sert au bonheur de toute la petite communauté de Clarens : il « s'étend de la maîtresse de la maison à tout ce qui la compose [...] tout est tenu avec un soin qui marque qu'on n'est pas au dessous de la magnificence, mais qu'on la dédaigne. Ou plutôt la magnificence y est en effet s'il est vrai qu'elle consiste [...] dans un bel ordre du tout, qui marque le concert des parties et l'unité d'intention de l'ordonnateur » (*Nouvelle Héloïse*, V, II, p. 545-46).
[5] Rousseau connaît bien l'idéologie féministe, qu'il a d'ailleurs servie en travaillant comme secrétaire de Madame Dupin et en collationnant, pour elle, des documents sur le rôle des femmes dans l'histoire.
[6] *Émile*, V, p. 700-701.

La réponse de Rousseau à cette objection est simple : les femmes étant chargées de l'instruction des filles, si elles ne la réforment pas elles-mêmes, c'est que rien ne les y porte. La coquetterie des femmes leur est essentielle, est c'est en vain qu'on voudrait en conjurer la séduction naturelle : Sparte elle-même savait en cultiver les effets[1].

Les hommes, qui de leur côté, encouragent cette coquetterie, répondent en cela à leur vocation propre, car autant les femmes sont faites pour plaire, autant ils le sont, eux, pour être séduits[2]. L'homme appelé à s'affranchir de l'opinion, n'échappe pas pour autant à la loi du plaire. Soumis à la séduction des femmes, il y répond en se montrant docile, non par galanterie mais « par une *invariable loi de la nature,* qui, donnant à la femme plus de facilité d'exciter les désirs qu'à l'homme de les satisfaire, [...] le *contrai[nt] de chercher à son tour à lui plaire* pour obtenir qu'elle consente à le laisser être le plus fort »[3]. La nécessité à laquelle l'homme est réduit d'user de moyens non violents pour satisfaire son désir lui interdit d'exercer un pouvoir absolu sur la femme. L'homme perd son autonomie dès lors qu'il aime, et la dépendance dans laquelle il se trouve à son tour équilibre les forces et régule les rapports avec l'autre sexe.

Reste à prouver que la séduction féminine dont Rousseau décrit à l'envi les ruses, repose sur des fondements naturels. Il suffit, pour s'en assurer, de considérer le désir de plaire dans son expression la plus simple et la plus visible : le goût de la parure. Celui constitue pour Rousseau « le physique de *l'art de plaire* »[4], qui se développe dès l'enfance :

> Les petites filles presque en naissant aiment la parure : non contentes d'être jolies, elles veulent qu'on les trouve telles ; on voit dans leurs petits airs que ce soin les occupe déjà,

[1] Significativement, si Rousseau évoque Sparte dans ce contexte, c'est pour en offrir le spectacle de filles parées de fleurs, formant des danses propres à « aiguiser et former [leur] goût par le désir continuel de plaire » (*id.*, p. 705).
[2] « Est-ce notre faute si elles nous plaisent quand elles sont belles, si leurs minauderies nous séduisent, si l'art qu'elles apprennent de vous nous attire et nous flatte, si nous aimons à les voir mises avec goût, si nous leur laissons affiler à loisir les armes dont elles nous subjuguent ? » (*id.*, p. 701).
[3] *Id.*, V, p. 695-696.
[4] *Id.*, V, p. 706.

> et à peine sont-elles en état d'entendre ce qu'on leur dit qu'on les gouverne en leur parlant de ce qu'on pensera d'elles.[1]

Rousseau signale ici une coquetterie préalable au surgissement de l'*amour-propre*, résultant d'un instinct naturel par lequel la fillette est tenue avertie de sa dépendance matérielle et morale. Il met donc en valeur, dans l'*Émile*, une forme d'*art naturel* de plaire antérieur à la formation des sentiments moraux, et *a fortiori* des passions sociales. Loin d'encourager à réprimer cette aptitude enfantine, le précepteur invite tout parent à l'éduquer, pour le tenir dans les limites (esthétiques et éthiques) de la décence : « Au lieu [...] de vouloir détruire *un penchant si naturel*, joignez-y la délicatesse d'aimer les choses simples et l'art de les faire valoir, apprenez leur à tirer parti des ajustements les plus communs et à préférer toujours le goût et la grâce à la richesse et à l'éclat »[2]. Rousseau ne s'écarte pas ici de l'idéal de bon goût qui est au fondement de l'esthétique «classique». Voilà donc la coquetterie bien éduquée élevée à la dignité de vertu : loin de signaler la vanité, elle constituera la reconnaissance d'une insuffisance, l'« aveu tacite » d'une femme qui sait « qu'elle a besoin de secours pour plaire »[3] et que son mérite ne peut se passer de ce « supplément aux grâces de la personne ». C'est ici que le « physique » de l'art de plaire saura, paradoxalement, rencontrer et renforcer une morale de la modestie.

Julie, dans *La Nouvelle Héloïse*, offre le meilleur exemple de coquetterie bien entendue. La jeune femme dont Rousseau fait rien moins qu'une créature artificieuse, maîtrise souverainement le « physique » de l'art de plaire, modifiant son apparence en fonction, d'une part de ce qu'elle entend signifier (car le choix de l'ajustement relève, dans son cas, de la sémiotique) et, de l'autre, de l'effet qu'elle cherche à produire. Coquette pour Saint-Preux au temps de leurs amours, elle signifiera la suffisance de ses attraits en se refusant toute

---

[1] *Id.*, V, p. 703.
[2] Fragment 5, *OC* III, p. 873.
[3] *Id.*, V, p. 713.

parure[1] ; généreuse pour M. de Wolmar une fois mariée, elle opte pour une mise élégante ou brillante, qui puisse inspirer à la fois plaisir et respect[2]. Parée sur son lit de mort comme une « femme du monde qui attend compagnie »[3], elle combat, avant sa défiguration finale, le dégoût que pourrait susciter un corps agonisant. Cette économie de la séduction procède d'un talent « naturel aux femmes »[4] de s'assurer une prise sur les esprits par la voie de sens (soit de tirer parti de la *morale sensitive* mise en valeur par Rousseau). Pourtant, comme le souligne Jacques Berchtold, Julie, naturellement brillante, « personnifie » en même temps le refus du clinquant et du faux brillant. « Dans les système de valeurs qu'enseigne le roman, sa façon de briller (non artificielle, non vaniteuse) est seule convenable »[5].

Mais la coquetterie des femmes ne se résume pas au goût de la parure. Les agréments du langage comptent pour beaucoup dans leur séduction. Ils doivent même occuper la première place[6]. Là encore, la sentence est autoritaire : les femmes doivent « *s'imposer pour loi* de ne jamais rien dire que d'agréable à ceux à qui elles parlent »[7]. Le discours féminin, centré sur le plaire, est tout entier orienté vers sa réception ; il consiste à se conformer aux attentes de l'interlocuteur : l'*aptum* est sa règle ; l'« effet », sa fin. Ainsi quoique la femme soit, comme le veut Patrick Hochart, « initiatrice de la parole éloquente »[8], son discours est d'abord réponse ; il anticipe un désir tacite qui le précède. Son objet

---

[1] « Est-ce ainsi que tu ménages mon cœur et voiles tes attraits ? [demande Saint-Preux à Julie]. Que de contraventions à tes engagements ! Premièrement, ta parure ; car tu n'en avais point, et tu sais que jamais tu n'es si dangereuse. » (I, 47, *id*., p. 129). Sur l'éclat de Julie et ses qualités de brillance, voir Jacques Berchtold, « Julie ou le *Contre Armide*, de Rousseau. Le procès du faux brillant dans *La Nouvelle Héloïse* », éd. citée.

[2] « Je trouve qu'elle se met avec plus de soin qu'elle ne faisait autrefois, remarque St Preux dans une lettre à Milord Edouard. La seule vanité qu'on lui ait jamais reprochée était de négliger son ajustement. L'orgueilleuse avait ses raisons, et ne me laissait point de prétexte pour méconnaître son empire. [...] Elle n'aurait pas moins de pouvoir aujourd'hui, mais elle dédaigne de l'employer et je dirais qu'elle affecte une parure plus recherchée pour ne sembler plus qu'une jolie femme, si je n'avais découvert la cause de ce nouveau soin » (*Nouvelle Héloïse*, V, 2, p. 545).

[3] *Nouvelle Héloïse*, VI, 11, p. 710.

[4] *Id*., V, 2, p. 545.

[5] Jacques Berchtold, art. cité, p. 116.

[6] *Émile*, V, p. 718.

[7] *Id*., V, p. 719.

[8] Patrick Hochart, « "Le plus libre et le plus doux de tous les actes", Lecture du livre V de l'*Émile* », p. 67.

comme ses moyens sont opposés au discours masculin, assermenté, quant à lui, aux lois de l'utile. Cette distinction, dans les fins du discours étant toujours dite *naturelle* et non d'institution, la politesse féminine, pour peu qu'elle ne soit pas trop strictement régie par les usages, est « moins fausse » que celle des hommes[1] : elle correspond dans l'esprit à l'*habitus* féminin. Ainsi la politesse de Sophie, sans être formulaire, participe du charme de sa personne[2].

Le *plaire* refoulé avec tant d'énergie du temps de la « réforme », après avoir, en Saint-Preux et Émile, revêtu des formes dérivées, fait retour avec une énergie déconcertante, et une autorité supérieure à celui des arts de plaire les plus normatifs, lorsqu'il s'agit de la femme. La femme cristallise et autorise, à la fois comme sujet et comme objet, les désirs et les plaisirs interdits à l'homme rationnel et moral. Mais c'est contre elle que se retourne la loi dont celui-ci s'exempte.

Or Rousseau va plus loin : non content de réclamer pour la femme ces formes somme toute protocolaires de séduction (en dépit du *naturel* qu'il revendique pour elles) que sont la parure, la politesse et l'agrément du langage, il fait aussi l'apologie des stratagèmes apparemment les plus artificieux de la captation du désir.

3.4. Le retour de Galatée : apologie de la nymphe de l'églogue

On se souvient que des critiques sarcastiques (Bonneval et Fréron) avaient comparé Rousseau à une séductrice dissimulée, feignant l'indifférence par coquetterie. L'écrivain loin de repousser la comparaison, lui avait donné un nouvel essor en filant le motif de la belle promeneuse, et en s'appropriant ainsi indirectement le personnage. Il lui supposait cependant un désir exclusivement narcissique, refusant de supposer à la femme qui se donne à *voir* le désir de se *montrer*. Citons le texte :

---

[1] *Ibidem.*
[2] *Émile*, V, p. 753.

> [...] la comparaison de Jean-Jacques Rousseau avec une jolie femme me paraît tout à fait plaisante ; elle m'a mis de si bonne humeur que je veux prendre, pour cette fois, le parti des Dames, et je vous demanderai d'abord de quel droit vous concluez contre celle-ci que se laisser voir à la promenade soit une preuve qu'elle a envie de plaire, si elle ne donne d'ailleurs aucune marque de ce désir. La jolie femme seroit encore bien mieux justifiée si dans le goût supposé de se plaire à elle-même, il lui étoit impossible de se voir sans se montrer, et que l'unique miroir fût par exemple dans la place publique : car alors il est évident que pour satisfaire sa curiosité, il faudrait bien qu'elle livrât son visage à celle des autres, sans qu'on put l'accuser d'avoir cherché à leur plaire, à moins qu'un air de coquetterie et toutes les minauderies des femmes à prétentions n'en montrassent le dessein. Il vous reste donc, à l'Hermite et à vous, Monsieur [Fréron], de nous dire les démarches qu'à fait J. J. Rousseau pour captiver la bienveillance des Spectateurs, les cabales qu'il a formées, ses flatteries envers le public, la Cour qu'il a faite aux Grands et aux femmes, les soins qu'il s'est donnés pour gagner des prôneurs et des partisans…[1]

Si Rousseau prenait le parti des dames, c'était non pour les déclarer universellement coquettes, mais pour les défendre contre une telle accusation, trop hâtivement déduite de leur « curiosité » à se voir (vues). La dame dont il s'agit, en l'occurrence, déambulant en place publique pour y vérifier dans ce « miroir » l'effet de ses charmes, ne peut selon lui être soupçonnée d'avoir voulu plaire, à moins de le signifier ostensiblement (« si elle ne donne d'ailleurs aucune marque de ce désir » / « à moins qu'un air de coquetterie et toutes les minauderies des femmes à prétentions n'en montrassent le dessein » : Rousseau insiste). La coquetterie n'existe que si elle se manifeste ; l'écrivain ne l'envisage qu'ouverte, et non dissimulée. Que l'ostentation et le franc aveu soient contre-productifs voire incompatibles avec la stratégie de séduction, Rousseau ne paraît s'en aviser que des années plus tard, dans des passages de la *Lettre à d'Alembert* et dans l'*Émile* où il n'entre plus explicitement, comme auteur, dans les termes de la comparaison. C'est d'autres objets, animaliers en particulier, qui fourniront le comparant à la femme envisagée pour elle-même, au naturel. Mais le transfert est aisé.

Dans l'*Émile*, la coquetterie de *caprice*, par laquelle la femme attise le désir en le frustrant et se dérobe pour mieux se rendre (manège de séduction qui semble réfléchi par une intelligence stratégique « artificieuse »), est aussi mise au compte de l'*ethos* féminin, non des pratiques de la galanterie. En masquant ses sentiments, en couvrant de mensonges son propre désir, la femme ne fait

[1] Rousseau à Élie-Catherine Fréron, [fin 1753], *CC* II, p. 240.

qu'obéir aux lois de « l'attaque et la défense », qui la portent à fuir ou résister quand elle est poursuivie[1]. La nécessité de plaire lui interdisant toute conquête ouverte, toute démarche trop visiblement entreprenante, elle use de subterfuges et de voies détournées pour parvenir aux mêmes fins que l'homme. Par cette magie, elle rend la défense conquérante et « triomphe » à l'instant où elle se rend. Mais il ne s'agit pas là d'une stratégie consciente. L'instinct qui la guide est proprement animal : « j'ai déjà remarqué, précise Rousseau, que les refus de simagrée et d'agacerie sont communs à presque toutes les femelles, même parmi les animaux, et même quand elles sont le plus disposées à se rendre »[2]. La *Lettre à d'Alembert*, déjà, s'attardait avec complaisance sur les refus aguicheurs de la colombe :

> Dans [les] amours [des animaux] je vois des caprices, des choix, des refus concertés, qui tiennent de bien près la maxime d'irriter la passion par les obstacles. [...]. La blanche colombe va suivant pas à pas son bien-aimé et prend chasse elle-même aussitôt qu'il se retourne [...] ; s'il se retire, on le poursuit ; s'il se défend, un petit vol de six pas l'attire encore ; l'innocence de la nature ménage des agaceries et la molle résistance, avec un art qu'aurait à peine la plus habile coquette. Non la folâtre Galatée ne faisait pas mieux, et Virgile eût pu tirer d'un colombier l'une de ses plus charmantes images.[3]

Pour animaliser la femme, Rousseau anthropomorphise le pigeon. Mais il élève dans le même mouvement l'un et l'autre en rapprochant leur stratagème de l'ingénieuse fuite de la nymphe Galatée, dans la troisième églogue de Virgile : « *Malo me Galatea petit, lasciva puella, Et fugit ad salices et se cupit ante videri* » : « M'attaquant d'une pomme, ô garce Galatée ! / Vers les saules courant, mais brûlant d'être vue »[4]. Voilà l'idylle bucolique rappelée à son décor animalier ; voilà surtout la séduction féminine pleinement naturalisée, pleinement normalisée.

---

[1] « Si la femme est faite pour plaire et pour être subjuguée, elle doit se rendre agréable à l'homme au lieu de le provoquer [...] ; c'est par [ses charmes] qu'elle doit le contraindre à trouver sa force et à en user. L'art le plus sûr d'animer cette force est de la rendre nécessaire par la résistance » (*id.*, p. 695).

[2] *Id.*, V, p. 694.

[3] *Lettre à d'Alembert*, p. 80. « Prendre chasse », dans le vocabulaire de la marine, signifie d'un vaisseau attaqué par un autre qu'il « se retire à pleines voiles, pour éviter le combat » (*Dictionnaire de l'Académie*, 1762).

[4] Virgile, *Bucoliques*, III, v. 64-65 ; trad. Jacques Delille.

L'écrivain aimait Galatée, cette figure de la provocation masquée et du refus séduisant, car on la trouve encore dans l'*Émile*, pour illustrer le caractère biaisé du langage féminin :

> Ne faut-il pas [à la femme] un art de communiquer ses penchants sans les découvrir ? De quelle adresse n'a-t-elle pas besoin pour faire qu'on lui dérobe ce qu'elle brûle d'accorder ? Combien ne lui importe-t-il point d'apprendre à toucher le cœur de l'homme sans paraître songer à lui ? Quel discours charmant n'est-ce pas que la pomme de Galatée et sa fuite maladroite ? Que faudra-t-il qu'elle ajoute à cela ? Ira-t-elle dire au berger qui la suit dans les saules qu'elle n'y fuit qu'à dessein de l'attirer ? Elle mentirait, pour ainsi dire, car alors elle ne l'attirerait plus.[1]

Galatée fuyant dans les saules ne ment ni ne trompe personne[2]. Son langage est juste, dans la mesure où il représente exactement l'ambivalence du sentiment féminin, tendu entre désir et honte de ce désir. La vérité de la femme est dans ce démenti, ou plus précisément dans ce déni. La femme nie vouloir plaire, attirer (« ira-t-elle dire au berger qui la suit dans les saules qu'elle n'y fuit qu'à dessein de l'attirer ? ») pour préserver l'*effet* de sa séduction, quitte à la démasquer dans le même moment (par la *maladresse* de sa fuite). Elle ne peut *dire* le désir de plaire, mais elle le *signifie*, ce qui lui permet d'en conserver le bénéfice sans manquer à la pudeur.

Ainsi, de la belle promeneuse en place publique, sans dessein avoué de plaire, à la nymphe Galatée, il y a cette différence que l'une n'est pas coquette parce qu'elle ne l'avoue pas, et que l'autre l'est, précisément pour la même raison. Autant dire que seule l'herméneutique du sémiologue a changé. C'est-à-dire qu'il renonce, en l'extériorisant dans la femme, au déni auquel il était contraint, lorsque très explicitement, la dame à la promenade, c'était lui. Mais entre-temps, grâce au déverrouillage du plaire dans l'*Émile*, ce déni lui-même est devenu légitime, et ce détour aussi, qui permet de signifier indirectement, de parler d'autrui pour parler de soi. Dans l'*Émile*, la femme n'est pas seulement l'objet du désir ; elle est le lieu et l'occasion de sa libération. En elle,

---

[1] *Émile*, V, p. 734-735.

[2] Sur la casuistique du mensonge chez Rousseau (aspect sur lequel nous reviendrons plus amplement), voir Jean Deprun, « Fontenelle, Helvétius, Rousseau et la casuistique du mensonge », in *Fontenelle*, actes du colloque de Rouen, 6-10 octobre 1987, éd. Alain Niederst, Puf, 1989, p. 423-434 et Jean-François Perrin, « Du droit de taire la vérité au mensonge magnanime : sur quelques arrière-plans théoriques et littéraires de la *Quatrième Promenade* », *Littératures*, 37, PU du Mirail, Toulouse, automne 1997, p. 115-130.

l'écrivain peut dire, sans vraiment mentir, qu'il ne veut pas plaire ; et signifier dans le même temps, mais sans le dire, qu'il ne désire que cela.

L'apologie rousseauiste de la séduction féminine, avec sa part de jeu, et d'innocente mauvaise foi, a une portée poétique dans la mesure où elle touche à la définition de l'*ethos* de l'écrivain (qui se voulait écrivain véridique). En justifiant et en vantant, comme il le fait dans la *Lettre à d'Alembert* et dans l'*Émile*, la stratégie qui consiste à masquer le désir de plaire par un refus ou une indifférence non seulement apparents, mais *exhibés*, Rousseau offre en creux la justification esthétique de sa propre réforme. Cette hypothèse trouve une confirmation dans les *Dialogues*, où l'écrivain n'hésite pas à offrir un portrait de Jean-Jacques en « belle femme sans rouge », dont les grâces « naturelles et simples » contrastent avec l'outrance répulsive des visages trop fardés[1]. En défendant l'existence d'une coquetterie *modeste*, *honnête* et *vraie*, Rousseau met en lumière un pacte d'écriture non formulé dans son œuvre (car la séduction repose essentiellement sur un non-dit) qui autorise l'écrivain à mettre en œuvre cette forme de séduction sincère, de mensonge authentique qu'il justifie chez la femme, et qui correspond chez lui à l'androgynie assumée de son tempérament[2].

Pourquoi Rousseau dans l'*Émile*, chante-t-il la palinodie du discours anti-plaire si scrupuleusement monté dans les premiers *Discours* ? Il est peut-être trop tôt pour y répondre, mais une réponse vient immédiatement : par honnêteté, au sens moderne du terme. Parce qu'il était vain de nier l'évidence du désir. Ainsi plutôt qu'axer sa défense sur un présupposé théoriquement valide, mais psychologiquement intenable ; plutôt que d'ériger sa réforme sur un monticule de mauvaise foi, Rousseau choisit de lever, en

---

[1] *Rousseau juge de Jean-Jacques*, *Deuxième Dialogue*, p. 811. Rousseau use de cette comparaison pour qualifier la sensibilité de Jean-Jacques, plus retenue et moins outrancièrement démonstrative que celle de ses contemporains.

[2] L'auto-portrait que brosse Rousseau dans le *Persifleur*, pour être badin, n'en est pas moins représentatif de l'*ethos* paradoxal qu'il se construit : « Rien n'est si dissemblable à moi que moi-même, c'est pourquoi il serait inutile de tenter de me définir autrement que par cette variété singulière. [...] Quelquefois je suis un dur et féroce misanthrope, en d'autres moments, j'entre en extase au milieu des charmes de la société et des délices de l'amour. [...] En un mot, un protée, un caméléon, une femme sont des êtres moins changeants que moi » (*Le Persifleur*, *OC* I, p. 1108).

partie du moins, un interdit : celui du désir de plaire. Car pour être philosophe, on en est pas moins homme.

En réhabilitant l'amour et le désir de plaire (sous sa forme naturelle) comme il le fait au tournant des années 1760 (et cela, malgré ses tirs groupés contre les écrivains complaisants dans la *Lettre à d'Alembert*), Rousseau est donc amené à réévaluer la nature du rapport que peut légitimement établir l'écrivain avec son public. Le désir de plaire que la nature autorise chez tout être amoureux ou simplement aimant est-il interdit dès lors qu'on prend la plume ? L'auteur ne doit-il pas au lecteur autant de respect et de bienveillance, autant d' « honnêteté » (dans son sens redéfini), qu'à tout interlocuteur présent en chair ?

C'est ainsi que le Rousseau des premières années 1760 redéfinit, en même temps que les termes de son anthropologie du plaire, les clauses du (ou des) pacte(s) de lecture qu'il propose au public.

CHAPITRE VIII

LA PLACE DU LECTEUR

1. LA SECONDE « REFORME » DE ROUSSEAU

La réhabilitation du plaire (d'honnêteté et même de séduction) dans l'*Émile* n'est pas sans conséquence sur la façon dont Rousseau envisage son rapport au lecteur. S'il ne renonce pas à être utile, il fait à présent dépendre cet effet du *rapport* (de bonne intelligence ou de confiance) qu'il aura préalablement établi avec son public. Saint-Preux et Émile, étrangers dans le monde, ont dû, ont su s'y faire admettre et trouver l'art d'y plaire, l'écrivain, également marqué de cette double étrangeté nationale et *éthique*, saura, lui aussi, aborder son lecteur et s'en faire accueillir. Plus fondamentalement, l'homme (naturel) Jean-Jacques tel que le dévoile les *Confessions* n'a jamais cessé de désirer plaire, même au moment de sa « réforme ».

C'est ainsi que dans son autobiographie, l'écrivain donne de sa posture rébarbative et de ses premiers éclats une interprétation toute autre - psychologique, et non de principe - que celle qui la justifia en son temps :

> Ma sotte et maussade timidité que je ne pouvais vaincre ayant pour principe la crainte de manquer aux bienséances, je pris pour m'enhardir le parti de les fouler aux pieds. Je me fis cynique et caustique *par honte* ; j'affectais de mépriser la politesse que je ne savais pas pratiquer. Il est vrai que cette âpreté, conforme à mes nouveaux principes s'ennoblissait dans mon âme, y prenait l'intrépidité de la vertu…[1]

Rousseau donne à sa « catonisation » le même fondement caché (sa mauvaise « honte ») que ses petites perversions d'enfant (le vol du ruban)… sapant quelque peu le socle idéologique sur lequel reposait l'édifice de la réforme. C'était par désir, c'est par désespoir de plaire qu'il avait déplu. Et

[1] *Confessions*, VIII, p. 368.

l'écrivain de donner implicitement raison à ceux qui jugèrent outrés, du temps des *Discours*, son nouveau train vestimentaire et son drapé oratoire. Mais il atténue dans le même temps le portrait peu flatteur qu'il donne de lui, en mettant en évidence la fragilité d'une dureté toute de surface, facilement démontée par la bienveillance du public, et en particulier du public féminin. C'est d'ailleurs un Jean-Jacques proprement « retourné » par cette faveur inattendue que celui qui assiste, à Fontainebleau, à la première du *Devin du Village* le 18 octobre 1752 :

> J'étais ce jour-là dans le même équipage négligé qui m'était ordinaire ; grande barbe et perruque assez mal peignée. *Prenant ce défaut de décence pour un acte de courage*, j'entrai de cette façon dans la même salle où devaient arriver peu de temps après le Roi, la Reine, la famille royale et toute la Cour. *Je me dis*, je suis à ma place, puisque je vois jouer ma pièce, que j'y suis invité, *que je ne l'ai faite que pour cela*, et qu'après *tout personne n'a plus de droit que moi-même* à jouir du fruit de mon travail et de mes talents. Je suis mis à mon ordinaire ni mieux ni pis. *Si je recommence à m'asservir à l'opinion dans quelque chose, m'y voilà bientôt asservi derechef en tout.* [...] On me trouvera ridicule, impertinent ; eh, que m'importe ? Je dois endurer le ridicule et le blâme pourvu qu'ils ne soient pas mérités. Après *ce petit soliloque*, je me raffermis si bien que j'aurais été intrépide si j'eusse eu besoin de l'être. Mais soit l'effet de la présence du maître, soit naturelle disposition des cœurs, *je n'aperçus rien que d'obligeant et d'honnête* dans la curiosité dont je fus l'objet. J'en fus touché jusqu'à recommencer d'être inquiet sur moi-même et sur le sort de ma pièce [...] *J'étais armé contre leur raillerie, mais leur air caressant auquel je ne m'étais pas attendu me subjugua si bien que je tremblais comme un enfant quand on commença.* [...] Dès la première scène, [...] j'entendis s'élever dans les loges un murmure de surprise et d'applaudissement [...]. *J'entendais autour de moi un chuchotement de femmes* qui me semblaient belles comme des anges, et qui s'entre-disaient à demi voix : cela est charmant, cela est ravissant ; il n'y a pas un son là qui ne parle au cœur. *Le plaisir de donner de l'émotion à tant d'aimables personnes m'émut moi-même aux larmes*, et je ne les pus contenir au premier duo, en remarquant que je n'étais pas seul à pleurer. [...] Je suis pourtant sûr qu'en ce moment la volupté du sexe y entrait beaucoup plus que la vanité d'auteur…[1]

Le premier mouvement du jeune compositeur est de fidélité à ses principes d'indépendance et de mépris des apparences. Mais loin de justifier la négligence de l'habit, le narrateur plus âgé des *Confessions* dénonce ironiquement le caractère surfait de cette marque de désinvolture : c'est en vain que le jeune compositeur mal vêtu, mal rasé habille de raisonnements spécieux son *indécence* pour la déguiser en *acte de courage*. On voit, par l'étonnante parodie de la pensée rousseauiste première manière contenue dans le *petit*

[1] *Confessions*, VIII, p. 378-379 ; je souligne.

soliloque de Jean-Jacques, que c'est un narrateur revenu aux raisons de l'honnêteté qui raille la *singularité*, sinon l'affectation, de son drapé de Citoyen austère.

Dans un deuxième moment, le jeune Jean-Jacques est désarmé par l'accueil favorable d'un public qu'il ne concevait que comme réticent ou hostile. Comme l'enfant (à qui le narrateur compare ici Jean-Jacques) « se rend docile et complaisant » en découvrant la bienveillance de ceux qui l'entourent[1], Jean-Jacques apprend à jouir du plaisir de se faire applaudir du public. Et comme le jeune homme commence à désirer de plaire grâce aux femmes, Jean-Jacques « subjugué », quitte sa philosophie pour se soumettre spontanément aux lois de la nature et du sexe, de la sensibilité et du désir ; car c'est encore une fois de désir et d'amour, non de vanité qu'il s'agit. Ici le plaisir des spectatrices du *Devin du village* (pièce faite pour plaire à son seul auteur) lui cause un émoi qu'il ne désavoue pas.

Le Rousseau de la maturité porte donc sur la posture raide du Jean-Jacques philosophe, détaché de l'opinion, un regard ironique qui contraste avec l'indulgence émue dont il fait preuve pour le Jean-Jacques sensible ou « berger extravagant », plus fidèle à la nature et aux élans du cœur. Comme l'a fort justement montré Jean Starobinski, la réforme dans laquelle Rousseau s'était volontairement enfermé, pour « fixer sa vie » et lui donner une cohérence, tenait son naturel (instable, labile, primesautier) dans une contrainte qui, loin de sceller son unité intérieure, en cristallisait les contradictions[2]. À l'heure des *Confessi*ons, l'écrivain réhabilite la vérité du moi, vérité personnelle qu'écrasait une éthique absolutisée. C'est donc par une libre bienveillance que Rousseau entend désormais affirmer sa souveraineté. Encore faudra-t-il pour cela abandonner cette parole violente qui l'avait fait remarquer du public en attisant sa curiosité.

---

[1] Voir *supra*, et *Nouvelle Héloïse*, p. 571.
[2] Voir Jean Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, éd. citée, « Le conflit intérieur », p. 72-77.

1.1. « Cette âpreté qu'on me reprochait » : renoncer à la brutalité

Rousseau n'ignore pas que c'est à la verdeur de sa plume et à sa rhétorique cinglante qu'il doit une partie de son succès, comme il le signale dans un des manuscrits des *Lettres de la montagne* (1764) :

> J'avoue avoir pris quelquefois dans mes premières feuilles un ton tranchant et sentencieux, bien moins par goût que par imitation, *c'étoit le ton à la mode et je m'y conformais* sans y songer.[1]

L'écrivain donne ici raison à Duclos, qui signalait le caractère déjà presque institué de la posture rébarbative. Il met en cause, en particulier, l'usage de la figure abstraite et quelque peu « terroriste » (dirait Roland Barthes) de la *maxima sententia*. S'il a récusé la pratique systématique de l'*aptum*, il dénonce aussi, désormais, la rigidité d'un discours de vérité s'imposant à un lecteur inaperçu, ignoré, et justement tenté de s'en indigner : on avait beau jeu, alors, de l'accuser de s'« ériger en prophète », en « missionnaire », en « envoyé de Dieu qui vient la foudre à la main précipiter dans les flammes éternelles quiconque ne pense pas comme lui »[2]. Ce ton autoritaire, cette manière agressive, le Rousseau des *Confessions* en fait reposer la responsabilité sur son ennemi intime, un Diderot travaillant activement à le rendre « toujours plus satyrique et mordant que [son] naturel ne [le] portait à l'être »[3]. Il lui impute en particulier le ton corrosif du second *Discours* :

> De ces méditations [faites dans la forêt de Saint-Germain] résulta le *Discours sur l'inégalité*, ouvrage qui fut plus du goût de Diderot que tous mes autres écrits, et pour lequel ses conseils me furent le plus utiles∗, mais qui ne trouva dans toute l'Europe que peu de lecteurs qui l'entendissent, et aucun de ceux-là qui voulût en parler.
>
> ∗[note de Rousseau] [Diderot] abusait de ma confiance pour donner à mes écrits ce ton dur et cet air noir qu'ils n'eurent plus quand il cessa de me diriger. Le morceau du philosophe qui s'argumente en se bouchant les oreilles pour s'endurcir aux plaintes

[1] Manuscrit N. des *Lettres écrites de la montagne* (1764), cinquième lettre, p. 1656.
[2] *Ibidem*.
[3] *Confessions,* IX, p. 405.

> d'un malheureux est de sa façon, et il m'en avait fourni d'autres plus forts encore que je ne pus me résoudre à employer….[1]

Rousseau établit un rapport de causalité –implicite dans le corps du texte, explicite dans la note ajoutée à une date de rédaction plus tardive– entre l'influence de Diderot sur sa manière et l'échec du second *Discours* en matière de persuasion. Cette influence, évoquée de façon allusive dans le premier jet, y est présentée comme plutôt favorable (« utile »), à un niveau strictement dénotatif. Elle sera précisée, et dénoncée en note comme essentiellement pernicieuse, Rousseau attribuant à l'ami perfide, déjà secrètement hostile, le choix d'une posture auctoriale misanthrope et de certains exemples particulièrement acrimonieux. Celui du philosophe « qui s'argumente en se bouchant les oreilles » n'est pas choisi au hasard : il figure en lui-même, dans une forme de mise en abyme, la posture hermétique dans laquelle l'avait enfermé le Philosophe Diderot, le rendant insensible au public.

Diderot n'est pourtant pas le seul responsable de cette violence doctrinaire. Plus loin dans les *Confessions*, Rousseau l'explique différemment, dans un passage où il évoque, non sans ironie, ses débuts en littérature. Celui-ci vaut la peine d'être cité un peu longuement :

> Mon début me mena par une route nouvelle dans un autre monde intellectuel dont je ne pus sans enthousiasme envisager la simple et fière économie. [...] Jusque là j'avais été bon ; dès lors je devins vertueux, ou du moins enivré de la vertu. Cette ivresse avait commencé dans ma tête, mais elle avait passé dans mon cœur. *Le plus noble orgueil y germa sur les débris de la vanité déracinée*. Je ne jouai rien ; je devins en effet tel que je parus, et pendant quatre ans au moins que dura cette effervescence dans toute sa force, rien de grand et de beau ne peut entrer dans un cœur d'homme, dont je ne fusse capable entre le Ciel et moi. Voilà d'où naquit ma subite éloquence ; voilà d'où se répandit dans mes premiers livres ce feu vraiment céleste qui m'embrasait, et dont pendant quarante ans il ne s'était pas échappé la moindre étincelle, parce qu'il n'était pas encore allumé.
>
> *J'étais vraiment transformé* ; [...] Je n'étais plus cet homme timide et plutôt honteux que modeste, qui n'osait ni se présenter, ni parler, qu'un mot badin déconcertait, qu'un regard de femme faisaient rougir. Audacieux, fier, intrépide, je portais partout une assurance [...] ferme [...]. Le mépris que mes profondes méditations m'avaient inspiré pour les mœurs, les maximes et les préjugés de mon siècle me rendait insensible aux railleries de ceux qui les avaient, *et j'écrasais leurs petits bons mots avec mes sentences, comme j'écraserais un insecte entre mes doigts*. Quel changement ! Tout Paris répétait *les âcres et mordants sarcasmes* de ce même homme qui, dix ans auparavant et dix

[1] *Id.*, VIII, p. 389.

> ans après, n'a jamais su trouver la chose qu'il avait à dire, ni le mot qu'il devait employer. Qu'on cherche l'état du monde le plus contraire à mon naturel ; on trouvera celui-là. Qu'on se rappelle *un de ces courts moments de ma vie où je devenais un autre et cessais d'être moi* ; on le trouve encore dans le temps dont je parle ; [il] durerait peut-être encore, sans les circonstances particulières qui le firent cesser, et me rendirent à la nature, au-dessus de laquelle j'avais voulu m'élever.
>
> Ce changement commença sitôt que j'eus quitté Paris, et que le spectacle des vices de cette grande ville cessa de nourrir l'indignation qu'il m'avait inspirée. Quand je ne vis plus les hommes, je cessai de les mépriser ; quand je ne vis plus les méchants, je cessai de les haïr. Mon cœur, peu fait pour la haine, ne fit plus que déplorer leur misère, et n'en distinguait pas leur méchanceté. *Cet état plus doux, mais bien moins sublime, amortit bientôt l'ardent enthousiasme qui m'avait transporté si longtemps* et sans qu'on s'en aperçût, sans presque m'en apercevoir moi-même, *je redevins craintif, complaisant, timide ; en un mot, le même Jean-Jacques que j'avais été auparavant.*[1]

L'écrivain brosse ici le tableau de trois époques successives : le temps de sa timidité juvénile, celui de son audace oratorienne et, enfin, l'époque, dernière, de sa timidité et de sa douceur retrouvées. Ces moments sont articulés par une double métamorphose : la première, qui arracha Jean-Jacques à son naturel craintif pour en faire un héros et un orateur, la deuxième qui le rendit à sa nature, momentanément abandonnée pour une sur-nature d'emprunt.

La *première métamorphose* est explicitement présentée comme une aliénation (« je devenais un autre et cessais d'être moi »). Le tempérament hautain et vindicatif acquis par Jean-Jacques contrarie en lui la nature à un niveau à la fois éthique et anthropologique : il contredit son tempérament doux, lui-même représentatif de la bonté naturelle de l'homme. Cette bonté est moins dépassée qu'écrasée par une vertu dont Rousseau souligne toute l'ambivalence : d'une part, elle fait l'écrivain de génie, à qui elle procure idées nobles et style grandiose ; d'autre part, elle tue l'homme, transformant l'auteur en prédateur dont la parole violente est négation d'autrui (« comme j'écraserais l'insecte… »). L'indifférence à l'opinion que Rousseau revendiquait comme source de liberté, et l'« indignation » vertueuse (qu'il défendait contre le rire dans la *Lettre à d'Alembert*) sont ici intégrées au circuit des passions, et des passions haineuses. Il faudra donc que Jean-Jacques échappe à l'influence corruptrice de la société parisienne (troisième paragraphe) pour s'arracher à ce cercle de vertu vicieuse où la vision fait naître le mépris, et le discernement la haine (« quand je ne vis

[1] *Confessions*, IX, p. 417.

plus les hommes je cessai de les mépriser, quand je ne vis plus les méchants, je cessai de les haïr »). L'époque des *Discours* est ainsi représentée comme une « crise », qui tient à la fois de la sublimation, de l'ascension prodigieuse et de la chute. Cette courte flamme, lumineuse et dévorante, « céleste » et infernale, emprunte son éclat double aux vertus nobles et aux passions haineuses. Cette crise personnelle, apogée paradoxal qui fait naître la parole, marquant le début de l'éloquence et du génie, n'est pas sans rappeler le période de l'humanité déjà par trois fois représenté par Rousseau. On trouve les mêmes champs sémantiques de l'ivresse, du germe, de l'effervescence, de l'embrasement, du partage mal défini entre le bien et le mal que dans les trois scènes, correspondantes, du *Discours sur l'origine de l'inégalité*, de l'*Essai sur l'origine des langues* et de l'*Émile*.

Ainsi la *deuxième métamorphose*, qui résorbe les effets de la première pour rendre Jean-Jacques à sa première innocence est un nouveau miracle : à la différence du restant de l'humanité, et d'Émile lui-même, l'écrivain, rendu à sa pure naturalité, échappe à la corruption qui logiquement succède à l'embrasement adolescent, mais se trouve dans le même temps privé des bénéfices de cette courte socialisation et du génie polémique qui faisait de lui un auteur brillant.

Dans la *Lettre à d'Alembert*, Rousseau entérinait déjà cette perte, présentée comme un renoncement consenti :

> J'espère qu'on ne me trouvera plus cette âpreté qu'on me reprochait, mais qui me faisait lire ; *je consens d'être moins lu*, pourvu que je vive en paix[1].

La brusquerie de l'auteur polémiste et misanthrope intéressait, comme la violence du théâtre tragique attire les spectateurs, mais elle le rendait cruel en le donnant en spectacle. Non que Rousseau ait rien joué, il y insiste dans l'extrait des *Confessions* : « je devins en effet tel que je parus ». Mais ce qu'il devint n'était plus lui. Le rôle qu'il habitait, qu'il incarnait au point de se confondre avec le héros qu'il représentait, n'était pas le sien. Ainsi aliéné, il dépendait

[1] *Préface* de la *Lettre à d'Alembert*, p. 7 ; je souligne.

encore du système de séduction dont il avait voulu s'affranchir. En séduisant par son incurie, l'écrivain n'était pas si loin de la *sprezzatura*, de la désinvolture mondaine, sinon de l'insolence libertine, dont il stigmatise la « cynique effronterie »[1]. Se rendant singulier par excès de franchise, il tombait dans l'écueil qu'évite Émile, scrupuleusement bienséant de peur qu'on ne le distingue[2]. « S'enorgueillir d'avoir vaincu les préjugés, c'est s'y soumettre »[3]. La violence de l'homme provocant signalait sa faiblesse : « l'air insolent n'appartient qu'aux esclaves, l'indépendance n'a rien d'affecté »[4].

C'est donc par une libre bienveillance que Rousseau entend désormais affirmer sa souveraineté. Le *respect* : telle est l'attitude qui permettra à l'écrivain d'échapper à la double tentation de la complaisance servile et de l'intransigeance terroriste. C'est donc en conscience que Rousseau procède à un réajustement de sa ligne d'écriture.

Le premier signe de cette « deuxième métamorphose », si l'on en croit les *Lettres de la montagne*, fut de renoncer à la polémique, entendue comme une forme d'écriture violente :

> Il y a plus de dix ans que je pris publiquement congé de mes adversaires et renonçant à des combats pour lesquels je n'étais point fait (quoique je n'en eusse assurément pas eu du désavantage) je pouvais dire comme Entelle : « Victor cestus artemque depono » [...] voyez mes derniers écrits. Ceux mêmes pour lesquels on me traite avec tant de barbarie. Que de précautions n'y prends-je point pour ne pas m'ériger en juge, et pour ne pas prétendre faire autorité. (Combien de fois n'avertis-je pas mes lecteurs d'être en garde et de ne m'accorder que les droits de la raison.)[5]

Entelle, auquel se compare ici Rousseau, est ce héros du Ve livre de l'*Énéide* de Virgile qui, dans un combat de cestes organisé par Énée, livra un combat acharné contre un adversaire plus jeune et plus agile que lui, Darès. Entelle était doté des cestes surnaturellement puissants du dieu Éryx, auxquelles il avait fièrement renoncé pour combattre à armes égales avec son adversaire troyen. D'abord abattu par Darès, ce héros se relève, et animé d'une

---

[1] *Nouvelle Héloïse*, I, 50 (lettre de Julie), p. 138.
[2] *Émile*, IV, p. 666-667.
[3] *Id*., III, p. 479.
[4] *Id*., IV, p. 667.
[5] *Lettres écrites de la montagne*, V, manuscrit N., p. 1654-1655.

fureur guerrière, roue de coups son adversaire, qui n'échappe à la mort que grâce à l'intervention d'Énée : ne voulant pas souffrir qu'Entelle donne libre cours à sa violence, celui-ci mit fin au combat. Sur quoi le vainqueur, immolant à la place de Darès le taureau qu'on lui offrait pour prix de sa victoire, déclare par ce geste abandonner pour jamais la guerre : « Voilà mon dernier triomphe : je renonce pour toujours à mon ceste, et à mon art »[1].

Rousseau, en se comparant à ce guerrier épique, renvoie au caractère ambigu de sa verve polémique, à la fois surnature héroïque, qui décuple ses capacités et nourrit son talent, et fureur destructrice[2]. Cette dernière est ultimement modérée, sinon réprouvée par la raison, figurée par le pieux Énée, dont l'interposition induit le sacrifice symbolique final (le héros délaissant conjointement la guerre et le don du dieu). Par cette comparaison, l'écrivain s'inscrit dans la perspective du Père Lamy qui consacrait un chapitre de sa *Rhétorique* (bien connue, on l'a dit, et chère à Rousseau) aux « Figures [...] comme armes de l'âme. Parallèle d'un soldat qui combat avec un orateur qui parle »[3].

Dans ce chapitre XI de sa *Rhétorique*, Lamy distingue trois types de combattants : celui qui lutte contre un adversaire à sa taille, le soldat mis à mal, et le guerrier défait. Il applique à chaque situation une « posture » d'orateur. L'orateur du premier type, d'autant plus impétueux qu'il est confiant dans sa victoire, use de figures altières et appuyées, et prend à partie son auditoire en l'apostrophant :

> Dans l'ardeur que l'on a de se défendre et de faire valoir ce que l'on dit, *on répète les mêmes choses*, *on les dit en différentes manières* ; on en fait des descriptions, des hypotyposes [...]. Un soldat tient son ennemi en haleine ; les coups qu'il lui porte

---

[1] *Les œuvres de Virgile traduites en françois, le texte vis-à-vis la traduction, par Étienne Algay de Martignac* (1743), tome II, (v. 383-384), p. 41.

[2] Cette dualité correspond aux deux sens du *furor* latin : à la fois aliénation d'esprit et enthousiasme poétique.

[3] Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler* (1675), éd. critique de Benoît Timmermans, Paris, PUF, 1998, sous-titre du chap. XI : « Les figures sont comme les armes de l'âme. Parallèle d'un soldat qui combat, avec un orateur qui parle », p. 220 ; sur les rapports de Rousseau à Lamy voir G. Py, « J.-J. Rousseau et la congrégation des prêtres de l'Oratoire », *A.J.J.R.*, XXXVIII, 1971, p. 128-153 ; du même auteur, voir aussi l'article « Bernard Lamy » du *Dictionnaire Rousseau*. Voir également *in*fra, p. 32.

> continuellement, les assauts qu'il lui livre de tous côtés le tiennent éveillé. Un orateur entretient l'attention de ses auditeurs. Lorsque son esprit s'éloigne, il les rappelle à lui par des apostrophes, par des interrogations, qui obligent ceux à qui elles sont faites de répondre à ce qu'on leur demande.[1]

La description du style répétitif et imagé que donne Lamy correspond assez bien à celle que fait Rousseau de l'éloquence antique dans l'*Essai sur l'origine des langues* : il y évoque un discours d'autant plus efficace qu'il est plus figuré, plus redondant, plus enthousiaste dans le ton et l'*actio*, plus sentencieux. Or c'est ici le type d'éloquence que l'écrivain délaisse. Abandonnant un rôle de triomphateur et une rhétorique vindicative qui lui permettaient d'*écraser* l'adversaire, il se replie sur la posture du rhéteur mal assuré, incertain de l'issue du combat, que décrit ainsi Lamy :

> [...] lorsqu'il aperçoit que la vérité est combattue ou obscurcie [...] l'ardeur qu'il a de la garantir des ténèbres dont on veut l'offusquer fait qu'il *avance preuves sur preuves.* Tantôt, il les explique, tantôt, après les avoir seulement *proposées, il les abandonne, pour répondre aux objections de ses adversaires*.[2]

Le recours à l'argumentation, l'exposé des raisons, la *proposition* faite au lecteur, voilà précisément, on le verra, les procédés discursifs que Rousseau prétend substituer à la *maxima sententia* dans ses œuvres philosophiques et morales que sont l'*Émile* et les *Lettres écrites de la montagne*. Mais la raison qu'il en donne n'est pas le sentiment de sa défaite. S'il renonce à son audience de scandale pour ne plus s'autoriser qu'une écriture précautionneuse, respectueuse des points de vue, c'est, à l'en croire, pour des motifs à la fois éthiques et déontologiques : « [...] je sentis [précise Rousseau dans le même passage], que la dispute troublait l'âme, substituait l'amour-propre à l'amour de la vérité, et qu'il était impossible d'y conserver toujours la même bonne foi »[3]. Le « zèle de la vérité »[4] qui rendait le jeune auteur si impétueux nuisait à la cause qu'il voulait servir. Ainsi la modération de l'honnête homme, que

---

[1] Bernard Lamy, *La rhétorique ou l'art de parler*, p. 221.
[2] *Id*., p. 222.
[3] *Lettres écrites de la montagne*, V, manuscrit N., p. 1654.
[4] *Ibidem*.

Rousseau décriait comme avilissante à l'époque des *Discours* et jusque dans la *Lettre à d'Alembert*, trouve partiellement gain de cause dans la profession de douceur et de tempérance (de « tolérance » et de « réserve ») qu'il fait dans ce passage des *Lettres de la Montagne*.

C'est donc à une seconde « réforme » que procède Rousseau, à la suite du *Discours sur l'origine de l'inégalité*, réforme qui, sans totalement revenir sur les acquis de la première (laquelle le délivrait des « fers de l'opinion »[1]), le porte à tenir compte de la subjectivité (et donc de la faillibilité) de ses idées.

Certes, le respect du lecteur qu'il professe n'est pas flatterie. Seule la vérité oblige ; Rousseau ne revient pas sur ce point[2]. Mais la vérité n'est pas susceptible d'être définitivement circonscrite ; elle est premièrement subjective, de sorte qu'aucun énoncé ne puisse, par lui-même, garantir sa propre véracité :

> [...] nul de nous ne sait si la vérité qu'il voit ou qu'il croit voir est bien réellement celle qui existe. Si la raison universelle passe dans le cerveau d'un homme comme dans une filière, si elle se moule pour ainsi dire sur son organisation, comment peut-il s'assurer si sa filière est meilleure que celle d'un autre et de tous les autres, et que par conséquent il voit seul la vérité.[3]

Le Père Lamy ne disait pas autre chose, quand il soulignait, dans la perspective de Port-Royal, la diversité des points de vue qui fait paraître la vérité sous un jour fort différent selon les personnes[4]. Ce doute philosophique, que Rousseau exprime principalement à l'égard de sujets métaphysiques ou religieux, paraît avec une relative fréquence sous sa plume au tournant des années 1760[5]. Confronté à sa propre faillibilité, le discours ne peut se faire assertif et tranché ; plus exactement, il doit comprendre (et sous-entendre) sous

---

[1] Voir les *Confessions*, VIII, p. 356-366.

[2] La flatterie est une pratique que Rousseau persiste à considérer comme aussi dommageable, sous sa plume, que la satire violente. « Mon talent [précise-t-il dans les *Confessions*] était de dire aux hommes des vérités utiles mais dures, avec assez d'énergie et de courage. Je n'étais point né, je ne dis pas pour flatter, mais pour louer. La maladresse des louanges que j'ai voulu donner m'a fait plus de mal que mes censures » (*Confessions*, XI, p. 553).

[3] *Lettres écrites de la montagne*, V, manuscrit N., p. 1654.

[4] Voir à ce propos Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Seuil, 1977, p. 160-168.

[5] Il se donne déjà à lire dans la *Nouvelle Héloïse*, où Saint-Preux se déclare « peu pressé d'établir des vérités universelles depuis qu'il a tant vu d'exceptions » (*Nouvelle Héloïse*, IV, 7, p. 427).

chaque assertion un postulat, sous toute sentence une hypothèse. Tel est, en particulier, le mode d'écriture que Rousseau propose aux lecteurs d'*Émile*.

1.2. Le secours de la raison : « proposer »

L'*Émile* est un ouvrage entrepris pour plaire, ou plus exactement, « pour complaire à une bonne mère qui sait penser »[1]. Cette bonne mère n'était autre que la jeune et séduisante Madame de Chenonceaux, « ornement de son sexe par sa figure », et génie exceptionnel, selon les propres termes de Rousseau :

> C'est pour les esprits de la trempe du sien que j'ai pris la plume, précise-t-il dans ses *Lettres de la montagne*, non pour des Messieurs tel ou tel, ni pour d'autres Messieurs de pareille étoffe, qui me lisent sans m'entendre, et qui m'outragent sans me fâcher.[2]

Plutôt que s'adresser à des congénères masculins ou des lecteurs inintelligents, qui ne suscitent naturellement ni son désir ni son estime, Rousseau commence par se choisir une destinataire de charme et d'élite, digne du respect qu'il entend désormais marquer à son public. En plaçant son ouvrage sous les auspices de cette femme d'esprit, il donne ainsi une première figuration de son lecteur idéal[3].

Pourtant, l'écrivain n'omet pas, pour poser les bases de son contrat, d'avertir le public plus large de ses lecteurs de l'opposition de principes et d'idées qui les sépare sans doute irrémédiablement. Il faudrait, on s'en souvient, pour réduire cet écart, que l'une des deux parties puisse se « donner d'autres yeux » et « [s]'affecter d'autres idées »[4]. Mais même en supposant que chacune s'en tienne à ses avis, Rousseau entend ménager l'espace d'une

---

[1] *Préface* d'*Émile*, p. 241.
[2] *Lettres écrites de la montagne*, V, p. 783.
[3] Rousseau, en cela, n'inaugure rien. On pourrait rappeler ici les discours de dédicace, apparemment circonstanciels, par lesquels un Jean de La Fontaine « construisait » la figure idéale de son destinataire sous les traits d'une femme protectrice des belles lettres. (voir Marie Odile Sweetser, « Les Épîtres dédicatoires des *Fables* ou la Fontaine et l'art de plaire », *Littératures Classiques*, 18, printemps 1993, p. 267-85.
[4] Préface d'*Émile*, p. 241. On remarque que Rousseau convoque, ici encore, une *métaphore optique* pour signifier une incompréhension essentielle.

communauté intellectuelle pacifiée, rendant possible le débat d'idées ; par quoi il espère rester lisible pour ceux-là mêmes qu'il contredit, en leur offrant la prise de sa propre incertitude :

> Il dépend de moi de ne point abonder dans mon sens, de ne point croire être seul plus sage que tout le monde ; il dépend de moi, non de changer de sentiment, mais de *me défier du mien*. [...] si je prends quelquefois un ton affirmatif, ce n'est point pour *en imposer* au lecteur ; c'est pour lui parler comme je pense. [...] Je dis exactement ce qui se passe dans mon esprit.[1]

L'assurance marquée par l'auteur d'*Émile* n'est pas une manière de masquer le caractère hypothétique et conditionnel des propositions qu'il fait. C'est une provision nécessaire à la construction d'un modèle positif, mais l'humilité reste de mise :

> La Littérature et le savoir de notre siècle tendent beaucoup plus à détruire qu'à édifier. On censure d'un ton de maître ; pour *proposer*, il en faut prendre un autre auquel la hauteur philosophique se complaît moins.[2]

Le verbe « proposer » apparaît neuf fois dans les quatre pages de la préface d'*Émile*, où il s'oppose à l'« imposer » d'un discours autoritaire et dogmatique. La *proposition* de principes ou axiomes, dont Pascal avait fait l'une des parties de l'« art de persuader »[3], s'accompagne de l'exposé des raisons, par lequel le texte travaille seul à sa justification :

> En exposant avec liberté mon sentiment, j'entends si peu qu'il fasse autorité, que j'y joins toujours mes raisons, afin qu'on les pèse et qu'on me juge.[4]

Soumettre une idée et donner au lecteur la possibilité d'en juger en connaissance de cause, telle est la part de l'auteur. Du lecteur, il attend l'examen

---

[1] Préface d'*Émile*, p. 242 ; je souligne.
[2] *Id.*, p. 241.
[3] « Cet art, que j'appelle l'art de persuader [écrit Pascal] et qui n'est proprement que la conduite des règles méthodiques parfaites, consiste en trois parties essentielles : à *définir* les termes dont on doit se servir par des définitions claires ; à *proposer* des principes ou axiomes évidents pour prouver la chose dont il s'agit ; et à substituer toujours mentalement, dans la démonstration, les définitions à la place des définis » (Blaise Pascal, *De l'Esprit géométrique et de l'Art de Persuader*, I, 3, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1954, p. 596).
[4] *Préface* d'*Émile*, p. 242.

circonstancié de la proposition, en proportion de son intérêt réel pour le sujet. La lecture que Rousseau projette dans sa préface n'est ni romanesque ni simplement curieuse. La « bonne mère » qu'il se donne pour lecteur idéal est une personne concernée par les questions d'éducation.

Rousseau dresse ainsi (officiellement du moins) dans ses œuvres philosophiques et morales un contrat de lecture engageant, non une relation empathique avec le public, ni un rapport polémique, mais une relation dépassionnée, sur les bases d'un examen des raisons. Tel est également le pacte proposé dans les *Lettres écrites de la montagne* (1764) :

> [...] c'est en vain s'ils le rejette[nt], que je voudrais faire adopter [mon sentiment aux autres]. Si je le crois utile aux hommes, *mon devoir est de le leur proposer*, je dois leur *dire aussi mes raisons afin qu'ils les examinent et puis qu'ils jugent*. Après cela tout est dit, soit qu'ils m'écoutent ou non, qu'ils disputent ou qu'ils se taisent, [...] qu'ils m'en sache[nt] bon ou mauvais gré, je n'ai plus qu'à rester tranquille, [...] le reste les regarde et non pas moi.[1]

Par le choix d'une position à la fois engagée (par le service qu'il veut rendre) et détachée (de la responsabilité de persuader), Rousseau ménage l'espace d'une double liberté : liberté de l'auteur, de ne pas emporter l'adhésion ; liberté du public, de ne pas se laisser convaincre. La place du lecteur est cette fois bien ménagée. Celui-ci n'est plus nié dans son statut de destinataire de l'œuvre.

Ainsi l'auteur d'*Émile* maintient ouvert le dialogue avec le public. La voix qu'il lui prête, sporadiquement, crée une situation d'interlocution où le pédagogue signifie incessamment au lecteur qu'il l'entend et le perce à jour. (« Quelques lecteurs [...] demanderont, je le prévois… » [2]). L'auteur répond aux objections faites, généralement en justifiant ses propositions (« pardonnez-moi mes paradoxes…»[3]) ; sa position (« souvenez-vous [...] que celui qui vous parle [...] est [...] un homme simple… »[4]), sa méthode (« je crois en avoir assez dit pour guider sur ce point un lecteur raisonnable, et montrer que je ne me suis

[1] *Lettres écrites de la montagne*, V, manuscrit N., p. 1654.
[2] *Id*., II, p. 349.
[3] *Id*., II, p. 385.
[4] *Id*., II, p. 348.

pas contredit »[1]) ; parfois, en faisant front : « Lecteur, je m'en rapporte à vous-même : soyez de bonne foi »[2]. Si le public n'est pas toujours ménagé, du moins est-il pris en compte ; l'auteur le sollicite, l'interpelle, l'incite à la réflexion : « Vous comprenez bien que ce n'est point à Émile que je dis cela, c'est à vous, qui que vous puissiez être »[3]… Sans penser échapper à l'incompréhension, Rousseau s'interdit d'ignorer par présomption l'avis, et jusqu'aux préjugés des lecteurs :

> En m'écartant si fort des opinions vulgaires, je ne cesse de les avoir présentes à mon esprit ; je les examine, je les médite, non pour les suivre ni pour les fuir, mais pour les peser à la balance du raisonnement.[4]

Examiner l'opinion contraire, et la soumettre au raisonnement, c'est s'exposer, le cas échéant, à lui rendre justice : autre moyen d'échapper au dogmatisme intransigeant.

L'écrivain abandonne, parallèlement, toute velléité officielle de contrôler la réception du texte et d'en assurer, non seulement l'intelligence, mais aussi l'efficacité (« qu'ils m'écoutent ou non, [...] qu'ils m'en sache[nt] bon ou mauvais gré, je n'ai plus qu'à rester tranquille, [...] le reste les regarde et non pas moi. »[5]). Cela suppose qu'il renonce, dans le cadre de cette réflexion, à la part irrationnelle du plaisir, de la sympathie ou de la séduction que pouvait supposer l'usage affectif du discours - c'est-à-dire qu'il renonce à *persuader*.

La *persuasion* est la pratique de l'orateur qui espère vaincre, pour filer la métaphore proposée par le Père Lamy. Elle caractérise pour Rousseau l'éloquence antique, celle en particulier, de cette première langue méridionale qui, selon l'*Essai sur l'origine des langues*, « négligerait l'analogie grammaticale pour s'attacher à l'euphonie, au nombre, à l'harmonie, et à la beauté des sons » : « *au lieu d'arguments elle aurait des sentences*, elle *persuaderait sans convaincre, elle*

---

[1] *Id*., IV, p. 517.
[2] *Id*., V, p. 768.
[3] *Id*., III, p. 478.
[4] *Id*., IV, p. 549.
[5] *Lettres écrites de la montagne*, V, manuscrit N., p. 1654.

peindrait sans raisonner »[1]. La distinction entre *convaincre* et *persuader* se trouve déjà dans la préface de *Narcisse*[2]. Elle recoupe largement celle que fait Pascal entre *art d'agréer* et *art de convaincre* (« l'art de persuader consiste autant en celui d'agréer qu'en celui de convaincre, tant les hommes se gouvernent plus par caprice que par raison »[3]). Ce philosophe janséniste ne se proposait dans son *Art de persuader* que d'enseigner les moyens de convaincre, qu'il sait réductible en principes, sans prétendre traiter d'un art d'agréer qu'il ne jugeait pas formalisable. Rousseau, qui s'intéresse aux ressorts de la *persuasion*, fait dépendre celle-ci de l'action du discours (et de la langue dans sa « matérialité ») sur la sensibilité (physique et morale), tandis qu'il voit dans la *conviction* une opération purement intellectuelle et logique. Comme l'écrit Jean-François Perrin, « tout se passe comme si Rousseau pensait la persuasion contre la conviction argumentative. Retrouvant l'approche pascalienne, il déséquilibre le parallèle classique du philosophe et de l'orateur, donnant la persuasion comme supplément décisif de la conviction alors que le père Lamy ou Fénelon les pensent en termes de complémentarité »[4].

La rhétorique de la *conviction* pour laquelle l'écrivain semble opter dans la préface de l'*Émile* et dans les *Lettres de la montagne* présente l'avantage de préserver à la fois la personne de l'auteur et celle du lecteur des saillies du débat, toutes deux étant tenues à l'écart des passions polémiques par l'exposé des raisons.

Mais la neutralisation provisoire de l'affect qui doit garantir l'universelle lisibilité du texte ne signe pas, ultimement, sa disparition. Si l'écrivain pose un tel pacte de lecture, c'est moins parce qu'il escompte qu'il sera respecté (les « clameurs »[5] indignées des lecteurs fictifs scandent le discours du narrateur de l'*Émile*), que pour s'assurer de positions qu'il veut inattaquables :

---

[1] *Essai sur l'origine des langues*, IV, p. 382-383 ; je souligne.
[2] « Pourvu que je convainque mes adversaires, je me soucie très peu de les persuader », peut-on lire dans la Préface de *Narcisse* (*OC* II, p. 959).
[3] Pascal, *De l'Esprit géométrique et de l'art de persuader*, éd. citée, p. 594.
[4] Jean-François Perrin, « J.-J. Rousseau : l'évidence intérieure et l'accent passionné », éd. citée, p. 154.
[5] *Émile*, I, p. 302.

> Si je ne remplis pas cet engagement [faire des propositions praticables et bonnes], j'ai tort, sans doute, mais si je le remplis, on aurait tort d'exiger de moi davantage, car je ne promets que cela.[1]

Rousseau ne promet que du solide et du raisonnable. Mais faut-il l'en croire ? Sa pensée est-elle vraiment soumise à l'examen du contradicteur et l'œuvre ouverte au lecteur ? Ou faut-il voir dans ce pacte de lecture une stratégie de conciliation essentiellement rhétorique ?

La méthode participative fait partie intégrante de la pédagogie du narrateur d'*Émile*. Comme il l'explique à propos des fables, dont il déplore les moralités lourdement didactiques, l'auteur est tenu à une réserve qui lui interdit de marcher sur les brisées de lecteur et de déflorer, par condescendance, les matières à penser qu'il lui offre :

> Le talent d'instruire est de faire que le disciple se plaise à l'instruction. Or pour qu'il s'y plaise, il ne faut pas que son esprit reste tellement passif à tout ce que vous lui dites qu'il n'ait absolument rien à faire pour vous entendre. Il faut que l'amour-propre du maître laisse toujours quelque prise au sien ; il faut qu'il se puisse dire : je conçois, je pénètre, j'agis, je m'instruis. Une des choses qui rendent ennuyeux le Pantalon de la Comédie italienne, est le soin qu'il prend toujours d'interpréter au parterre des platises qu'on n'entend déjà que trop. Je ne veux point qu'un gouverneur soit Pantalon, encore moins un auteur.[2]

Sans cacher qu'il conçoit le rapport entre l'auteur et le lecteur sur le même modèle que le rapport du précepteur à l'enfant et du maître au disciple, Rousseau préconise une collaboration entre les deux parties dans la construction du sens. Ce concours, il est vrai, semble tenir pour beaucoup du simulacre ou du jeu, car loin que le sens soit encore à construire quand le lecteur prend l'ouvrage, il n'a besoin que d'être découvert. Ainsi le partage dont il s'agit est un partage d'*amour-propre*, c'est-à-dire un partage du plaisir. L'auteur mord sur le sien pour augmenter celui du public. Mais cette latitude offerte au lecteur fragilise le texte : elle accroît le risque de l'herméneutique fallacieuse et du contre-sens. C'est pourquoi l'auteur d'*Émile* ne résiste pas à la tentation de se dédommager des concessions faites en signalant quelquefois les « lacunes » de l'œuvre : « Je montre de loin, car je ne veux pas non plus tout

[1] *Id*., I, p. 243.
[2] *Émile*, IV, p. 541.

dire, les routes qui détournent de la bonne »[1] ; « Le lecteur n'attend point que je le méprise assez pour lui donner un exemple sur chaque espèce d'étude »[2] ... Ainsi le mépris évité, la condescendance ne l'est pas toute : l'espace de liberté arrogé au lecteur par le précepteur-narrateur reste précisément circonscrit[3].

Néanmoins, quoiqu'il doute de la perspicacité du public, Rousseau n'ignore pas qu'il procède lui-même par conjectures. Pour en vérifier la validité, il accepte dans l'*Émile* de se soumettre à l'appréciation constante du lecteur, auquel il revient d'évaluer la pertinence de la méthode d'éducation proposée à chaque étape de son développement. L'écrivain propose ainsi un modèle expérimental dont la *praticabilité*[4] soit mesurable :

> J'ai [...] pris le parti de me donner un élève imaginaire, [...] de conduire [son éducation] depuis le moment de sa naissance jusqu'à celui où devenu homme fait, il n'aura plus besoin d'autre guide que lui-même. *Cette méthode me paraît utile pour empêcher un auteur qui se défie de lui-même de s'égarer dans des visions* ; [...] il sentira bientôt, ou le lecteur sentira pour lui, s'il suit le progrès de l'enfance et la marche naturelle du cœur humain. [...] Pour ne pas grossir inutilement le livre, je me suis contenté de poser les principes dont chacun devait sentir la vérité. Mais quant aux règles qui pouvaient avoir besoin de preuves je les ai toutes appliquées à mon Émile ou à d'autre exemples [...] : tel est, du moins, le plan que je me suis proposé de suivre. *C'est au lecteur à juger si j'ai réussi*.[5]

Le recours à la fiction, c'est-à-dire ici à une simulation d'expériences concrètes de la vie, loin de constituer une solution de facilité[6], oblige l'écrivain à se mettre à la portée du bon sens et de l'expérience du lecteur ordinaire, « vulgaire »[7], auquel il s'adresse. La fiction présente le double avantage de donner plus de prise à l'imagination du public et, inversement, de préserver

---

[1] *Ibidem*.
[2] *Émile*, III, p. 451.
[3] L'auteur d'*Émile* ne cache pas qu'il tient pour puérils, eux-mêmes, une bonne part des lecteurs à qui il enseigne l'éducation. Il en va pour eux comme de cette « pauvre mère » que le précepteur commença par irriter par ses propos, avant de comprendre qu'il fallait « prendre avec la mère le même ton qu'avec l'enfant » (*Émile*, II, p. 366). Considérant la faiblesse du peuple, Rousseau n'hésite pas, de même, à louer l'Église Romaine pour avoir soustrait à sa lecture certaines parties de la Bible périlleuses pour lui (*Lettres écrites de la montagne*, V, p. 798).
[4] Voir le collectif récent de Paul Dupont et Michel Termolle, *Émile ou De la praticabilité de l'éducation*, Mons (Belgique), HEPHO, 2005.
[5] Préface d'*Émile*, p. 265.
[6] Selon Rousseau, il est plus facile à l'auteur d'un manuel de pédagogie de tenir un discours systématique abstrait que d'offrir des exemples et des conseils circonstanciés, susceptibles d'être éprouvés pratiquement (*Préface* d'*Émile*, p. 264).
[7] *Émile*, II, p. 323.

l'auteur, retiré derrière les situations qu'il propose, d'un didactisme subjectif, dogmatique et abstrait. Ainsi la découverte du sens par le lecteur ne suit que de peu celle de l'auteur lui-même, réduit par sa méthode (le truchement de l'élève imaginaire) à observer la « marche naturelle du cœur humain ». En outre, il est des territoires inconnus que la fiction ne permet pas d'explorer, et où l'écrivain se trouve réduit à des supputations : la métaphysique notamment. Rousseau redouble alors de précautions. Mais aussi, il change de méthode pour l'occasion, et c'est ce qui justifie l'entrée en scène du Vicaire savoyard :

> Lecteurs, ne craignez pas de moi des précautions indignes d'un ami de la vérité : je n'oublierai jamais ma devise ; mais il m'est trop permis de me défier de mes jugements. Au lieu de vous dire ici de mon chef ce que je pense, *je vous dirai ce que pensait un homme qui valait mieux que moi.*[1]

Le truchement du Vicaire, alter ego amélioré du narrateur, ouvre l'espace clos du monologue adressé au lecteur, à qui une longue suite de « propositions » tendrait, malgré les précautions oratoires initiales, à *imposer* l'avis de l'auteur. Ce personnage (et nouveau délégué) se montre plus circonspect encore que le précepteur :

> [...] ne donnez à mes discours que l'autorité de la raison ; j'ignore si je suis dans l'erreur. Il est difficile quand on discute de ne pas prendre quelquefois le ton affirmatif ; mais souvenez-vous qu'ici *toutes mes affirmations ne sont que des raisons de douter*. Cherchez la vérité vous-même, pour moi, *je ne vous promets que de la bonne foi*.[2]

La validité des arguments du Vicaire, exposés comme les autres sur le mode indicatif, est présentée comme sujette à caution. Là encore, le narrateur promet peu. L'autonomie du lecteur, invité à se forger un avis lui-même, paraît entièrement respectée. *Proposer* consiste alors à offrir une hypothèse suffisamment approfondie pour ne pouvoir être réfutée qu'après avoir été entièrement prise en compte. Mais ne pouvant se fonder sur des preuves logiques, la « profession de foi » ne relève pas de l'art de convaincre. Le Vicaire en avertit son interlocuteur :

---

[1] *Id*., IV, 558.
[2] *Émile*, IV, p. 607.

> [...] je ne [veux] pas philosopher avec vous, mais vous aider à consulter votre cœur. Quand tous les hommes prouveraient que j'ai tort, si vous sentez que j'ai raison, je n'en veux pas davantage.[1]

Le Vicaire fonde son discours une preuve dite « pathétique »[2], liée à la réaction de son interlocuteur (le précepteur d'Émile). Or, celle-ci semble probante car cet *analogon* de lecteur donne gain de cause à l'orateur:

> Le bon prêtre avait parlé avec véhémence ; il était ému, je l'étais aussi. Je croyais entendre le divin Orphée chanter les premières hymnes, et apprendre aux hommes le culte des Dieux. *Cependant, je voyais des foules d'objections à lui faire* ; je n'en fis pas une, parce qu'elles étaient moins solides qu'embarrassantes et que *la persuasion était pour lui*. À mesure qu'il me parlait selon sa conscience la mienne semblait me confirmer ce qu'il m'avait dit.[3]

L'écrivain pédagogue ne promettait que du raisonnable ; son truchement offre à la fois moins et plus, car sans *convaincre* de rien, le Vicaire *persuade*. Son auditeur, sans se laisser inconditionnellement déterminer par le *pathos* du discours finit par se rendre à ses évidences. Celles-ci relèvent d'une vérité a-*logique* (soit *mythique*), à la fois sentimentale et spirituelle (mystique) :

> Pour être au moins aussi sincère, je veux consulter avec moi. C'est le sentiment intérieur qui doit me conduire à votre exemple [...] J'emporte vos discours dans mon cœur, il faut que je les médite. Si après m'être bien consulté j'en demeure aussi convaincu que vous, vous serez mon dernier apôtre, et je serai votre prosélyte jusqu'à la mort.[4]

C'est ici, à l'évidence, un tout autre rapport au lecteur que l'écrivain envisage, rapport empathique qu'il avait déjà essayé d'instaurer dans son roman épistolaire. À cela près que la raison conserve, en dernière instance, son pouvoir discriminant sur un auditeur que l'orateur, lui-même conscient de sa faillibilité, n'a pas la prétention d'assujettir[1]. « Ne donnez à mes discours ne

---

[1] *Id*., IV, p. 599.

[2] La rhétorique antique distingue trois types de preuves « techniques » (soit dépendant de l'art de l'orateur) : la *preuve logique*, dite *objective*, qui repose sur la pertinence de l'argumentation ; la *preuve éthique* (*subjective*) qui dépend du crédit de l'orateur, et la *preuve pathétique* (également subjective), liée à la réaction de l'allocutaire.

[3] *Id*., IV, p. 606.

[4] *Ibidem*.

[1] On n'en dirait sans doute pas autant du précepteur dans son rapport à l'élève. Par la force persuasive de son discours et le recours aux principes de la morale sensitive, le précepteur détient, dans l'économie du texte, un pouvoir presque plénier sur sa créature : « Je commencerai

donnez à mes discours que l'autorité de la raison ; j'ignore si je suis dans l'erreur »… : l'avertissement du Vicaire succède immédiatement à ce moment d'émoi.

Ainsi, dans ces années 1758-1764, Rousseau, brouillé avec ses amis puis condamné par le pouvoir, et en butte à de violentes attaques, adopte une position de déférence modeste (ou qui se veut telle) à l'égard d'un lecteur qu'il tente d'isoler de la masse (hostile) du public. Retranché derrière l'exposé de raisons qui doivent lui servir de rempart contre le déferlement de l'affect, il est d'autant plus respectueux du lecteur que, comme le soldat en péril du P. Lamy, il se met à couvert. Par sa circonscription, sa modération, sa rationalité rassurante, il sollicite de ses lecteurs un échange de bons procédés et un retour d'honnêteté. Proposer, c'est instruire sans déplaire et sans s'exposer. Mais avant d'en venir là, l'écrivain osa prétendre à plus : il pensa pouvoir séduire innocemment.

[pour instruire mon élève] par émouvoir son imagination. *Je choisirai le temps, le lieu, les objets les plus favorables à l'impression que je veux faire*. J'appellerai pour ainsi dire *toute la nature* à témoin de nos entretiens : *j'attesterai l'Être éternel* dont elle est l'ouvrage de la vérité de mes discours [...] ; je marquerai la place où nous sommes, les rochers, les bois, les montagnes qui nous entourent pour monuments de ses engagements et de miens. Je mettrai dans mes yeux, dans mon accent, dans mon geste l'enthousiasme et l'ardeur que je lui veux inspirer. *Alors je lui parlerai et il m'écoutera, je m'attendrirai et il sera ému.* [...] Je le presserai contre mon sein en versant sur lui des larmes d'attendrissement ; *je lui dirai tu es mon bien, mon enfant, mon ouvrage*. » (*Émile*, IV, p. 648). Le lyrisme du précepteur (qui recourt, comme le préconise Rousseau dans *Du Contrat Social*, à la caution divine pour mieux *persuader*) se fait directement biblique, paraphrasant celui des prophètes et des psalmistes qui communiquaient à Israël le message de Dieu (« C'est pourquoi je veux l'attirer et la conduire au désert, et je parlerai à son cœur [...] ; je [lui] dirai : tu es mon peuple », *Osée* 2, 16-25) ; « Il m'invoquera et le lui répondrai », *Psaum*es 91, 15 ; « Je mettrai ma loi au-dedans d'eux, je l'écrirai dans leur cœur ; et je serai leur Dieu, et ils seront mon peuple. », *Jérémie* 33, 3). L'emprise du précepteur-prophète sur son élève dépasse d'ailleurs celle de Yahvé, constamment rebuté par un peuple rétif, car la réponse d'Émile doit prendre la forme d'une prière de consécration et d'entière soumission de la créature à son Seigneur et maître : « Défendez-moi de tous les ennemis qui m'assiègent, et surtout de ceux que je porte avec moi et qui me trahissent ; *veillez sur votre ouvrage, afin qu'il demeure digne de vous. Je veux obéir à vos lois, je le veux toujours, c'est ma volonté constante* » (*Émile*, IV, p. 651-652).

1.3. Oser la séduction

> J'ai cru [...] devoir faire parler la raison seule, et vous présenter les choses exactement telles qu'elles sont. Si j'avais voulu les peindre telles que je les vois, et faire parler le sentiment et l'humanité, j'aurais pris un langage fort différent.[1]

Convaincre / Persuader : « J'ai changé de moyen »

L'accord fondé sur des prémisses communes et sur des preuves logiques qui fondent la rhétorique rousseauiste de la conviction, constituent pour l'écrivain le minimum requis de son rapport au lecteur, mais leur fonction est essentiellement négative : elles servent de caution aux deux parties sans garantir l'efficacité du discours. Si l'écrivain déclare de façon insistante se dé-préoccuper de l'effet produit par l'exposé de ses raisons[2], c'est qu'il n'accorde que peu de crédit aux pouvoirs de la *raison nue*. « Je remplis mon devoir et [...] après avoir dit ce que je pense, je ne trouve point mauvais qu'on ne soit pas de mon avis »[3], annonce-t-il dans la *Lettre à d'Alembert*, tandis que l'auteur d'*Émile* « jette ses feuilles dans le public »[4] comme du pain à la surface des eaux. De même l'auteur des *Lettres de la Montagne* « laisse [s]es livres courir leur fortune sans [s]'en mêler en quoi que ce soit »[5]. Le discours fondé sur des preuves logiques ne peut s'assurer de ses effets parce que les principes de la raison ne sont pas universels. Ils ne sont pas même clairs et distincts :

> [...] je crois voir un principe qui, bien démontré comme il pourrait l'être, *arracherait à l'instant les armes des mains à l'intolérant* [...] C'est que *la raison humaine n'a pas de mesure commune bien déterminée, et qu'il est injuste à tout homme de donner la sienne pour règle à celle des autres*. Supposons de la bonne foi, sans laquelle toute dispute n'est que du caquet.

---

[1] *Nouvelle Héloïse*, I, 57, p. 159.
[2] C'est ce qu'il déclare en introduction de la *Lettre à d'Alembert*, de l'*Émile* et des *Lettres écrites de la montagne*.
[3] *Lettre à d'Alembert*, p. 11.
[4] *Préface* d'*Émile*, p. 251.
[5] *Lettres écrites de la Montagne*, V, manuscrit N., p. 1655.

> Jusqu'à certain point, il y a des principes communs, une évidence commune, et de plus, chacun a sa propre raison qui le détermine ; ainsi ce sentiment ne mène point au scepticisme : *mais aussi les bornes générales de la raison n'étant point fixées, et nul n'ayant inspection sur celle d'autrui*, voilà tout d'un coup le fier dogmatisme arrêté. [...] Si l'on me demandait là-dessus pourquoi donc je dispute moi-même ? je répondrais que je parle au plus grand nombre, que j'expose des vérités de pratique, que je me fonde sur l'expérience, que je remplis mon devoir, et qu'après avoir dit ce que je pense, je ne trouve point mauvais qu'on ne soit pas de mon avis.[1]

Dans sa *Lettre à d'Alembert*, Rousseau conteste le caractère véritablement probant de l'argumentation logique, en arguant d'un relativisme du jugement. Ainsi le discours de la raison pure non content de ne pouvoir *persuader*, n'a pas même force de *conviction*. Et quand il l'aurait, son utilité resterait faible, car la conviction ne porte pas à l'action. La persuasion seule le peut. Ainsi selon l'*Émile* :

> [...] ce n'est rien de [...] convaincre si l'on ne sait [...] persuader. En vain la tranquille raison nous fait approuver ou blâmer, il n'y a que la passion qui nous fasse *agir*.[2]

> La seule raison n'est point *active* : elle retient quelquefois, rarement elle excite, et jamais elle n'a rien fait de grand. Toujours raisonner est la manie des petits esprits. Les âmes fortes ont bien un autre langage ; c'est par ce langage qu'on persuade et qu'on fait *agir*.[3]

Dans ces deux passages, l'écrivain oppose l'assentiment intellectuel pratiquement stérile du lecteur *convaincu*, à l'adhésion empathique de la *persuasion*, qui seule a pouvoir de transformation du réel. Dès lors, la question qui se pose à lui est la suivante : peut-il se contenter, s'il est véritablement soucieux du bien public, de produire un discours intrinsèquement valide (bienséant et argumenté) qu'il sait voué à rester sans écho ? L'apôtre de la vérité doit-il se résoudre à prêcher dans le désert ?

Rousseau est partagé entre deux éthiques antagonistes : l'une, de principe, qui le porte à évaluer l'action en fonction de l'*intention* qui la produit, l'autre, pragmatique, qui en juge par ses *effets*. Cette distinction recouvre celle

---

[1] *Lettre à d'Alembert*, p. 11.
[2] *Émile*, III, p. 453.
[3] *Id.*, IV, p. 645.

que fera Max Weber en matière d'action politique, entre « éthique de la conviction » et « éthique de la responsabilité » :

> [...] toute activité orientée selon l'éthique peut être subordonnée à deux maximes totalement différentes et irréductiblement opposées. [...] il y a une opposition abyssale entre l'attitude de celui qui agit selon les maximes de l'éthique de conviction - dans un langage religieux nous dirions : « Le chrétien fait son devoir et en ce qui concerne le résultat de l'action, il s'en remet à Dieu » - et l'attitude de celui qui agit selon l'éthique de responsabilité, qui dit : « nous devons répondre des conséquences prévisibles de nos actes ».[1]

Dans *Du Contrat Social*, l'écrivain justifie, on l'a dit, la mise en œuvre en politique d'une forme d'« éthique de la responsabilité », en invitant le législateur à recourir aux voies détournées de la *persuasion* :

> Les sages qui veulent parler au vulgaire leur langage au lieu du sien n'en sauraient être entendus. Or il y a mille sortes d'idées qu'il est impossible de traduire dans la langue du peuple. Les vues trop générales et les objets trop éloignées sont également hors de sa portée. [...] Pour qu'un peuple naissant pût goûter les saines maximes de la politique et suivre les règles fondamentales de la raison d'État, il faudrait que l'effet pût devenir la cause, [...] et que les hommes fussent avant les lois ce qu'ils doivent devenir par elles. *Ainsi donc le législateur ne pouvant employer ni la force ni le raisonnement, c'est une nécessité qu'il recoure à une autorité d'une autre ordre, qui puisse entraîner sans violence et persuader sans convaincre.*[2]

La capacité du peuple à se soumettre aux lois de la raison (ici raison d'État) étant le fruit de la législation et d'une éducation civique que le législateur s'efforce d'instituer, celui-ci choisit, pour ce faire, de parler au peuple son langage, et au besoin de déraisonner avec les déraisonnables pour les gagner à la raison. Il s'agira, en l'occurrence, de faire parler le Ciel, et de tenir un discours à la fois enthousiaste et prophétique. Cette mystification (car le législateur est un homme de raison) trouve ici une justification éthique. Cette stratégie politique est-elle transposable dans le registre poétique ?

L'auteur de la *Lettre à d'Alembert*, de l'*Émile* et des *Lettres de la montagne* revendique une « éthique de la conviction » qui, d'une part, le dégage de la responsabilité des effets de son discours (et de son éventuel échec) et d'autre

---

[1] Max Weber, *Le savant et le politique* [trad. de *Politik als Beruf*, 1919], Paris, éd. 10/18, 1959, p. 172.
[2] *Du Contrat Social*, II, 7, p. 383.

part manifeste sa volonté de préserver entière la liberté de penser du lecteur ; l'auteur de *La Nouvelle Héloïse* s'était essayé à l'autre éthique. Dès la préface du roman, R. oppose au *prédicateur* dont le discours ne demande pas de réalisation en actes, le *citoyen* engagé dans une action qu'il veut efficace :

> C'est le métier des prédicateurs de nous crier : *Soyez bons et sages*, sans beaucoup s'inquiéter du succès de leurs discours ; *le citoyen qui s'en inquiète* ne sait point nous crier sottement : *Soyez bons* ; mais *nous faire aimer l'état qui nous porte à l'être.*
> [...]
> Pour rendre utile ce qu'on veut dire, il faut d'abord se faire écouter de ceux qui doivent en faire usage.[1]

En se désintéressant des fins pour ne point avoir à se commettre avec les moyens (ceux de la séduction), les prédicateurs que R. met en cause manquent à leur fonction de persuasion. C'est pourtant eux les premiers qui, confrontés à un dilemme ancien (peut-on répondre à la séduction du monde par la séduction du langage ?) avaient pensé l'articulation des fins et des moyens dans le discours. Le Père Gisbert, dans un ouvrage sur *L'Éloquence chrétienne dans l'idée et dans la pratique* (publié une première fois en 1702 et plusieurs fois réédité sous une forme augmentée), opposait déjà, dans les termes mêmes qu'emploie ici Rousseau, les prédicateurs stériles à ceux qui savaient nourrir chez leurs auditeurs l'amour de la vertu :

> Il y a des Prédicateurs qui [...] ne parlent qu'à l'esprit et à la raison. [...] Cependant, c'est au cœur qu'il faut parler : car il ne s'agit pas dans la chaire chrétienne [...] d'instruire la raison et de la convaincre. Il s'agit de faire sentir la raison au cœur, et de la lui faire *goûter. Il s'agit de faire aimer à l'homme* ce que naturellement il abhorre, et de lui faire haïr ce que son penchant le porte à aimer et à rechercher.[2]

Et plus loin :

> *Plaire est un devoir de l'orateur chrétien*, aussi bien que du profane. Si vous ne faites parler que la raison pure, que la foi pure, vous ne plairez jamais, vous rebuterez. [...] Frappez l'imagination de vos auditeurs, aussitôt, ils se réveillent et vous écoutent.[3]

---

[1] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 17.
[2] Blaise Gisbert, *L'Éloquence chrétienne dans l'idée et dans la pratique*, Lyon, Boudet, 1715, p. 3.
[3] *Id.*, p. 7.

Constatant avec nombre d'orateurs chrétiens[1] et de moralistes en son siècle[2], l'impuissance de la raison « froide » ou « nue », et reconnaissant, avec ses propres détracteurs[3], l'échec, non en terme d'audience mais de persuasion, de l'appareil rhétorico-logique déployé dans ses discours, Rousseau en revient, dans son roman, à la poétique horatienne de l'*utile dulci* qu'il avait décriée dans son application au théâtre :

> *J'ai changé de moyen*, mais non pas d'objet. Quand j'ai tâché de parler aux hommes, on ne m'a point entendu ; peut-être en parlant aux enfants me ferai-je mieux entendre ; et les enfants ne goûtent pas mieux la raison nue que les remèdes mal déguisés.[4]

Pour corriger les mœurs, l'« éditeur » des lettres des deux amants recourt à un ingrédient jusqu'alors jugé indigne de la matière sérieuse : le plaisir du lecteur. C'est certes faire partiellement déchoir ce dernier de son statut de sujet raisonnable, mais c'est aussi consentir à partager une jouissance qu'il s'était jusqu'alors notoirement réservé à lui seul[5].

Le changement est considérable. Dans la préface de *Narcisse*, Rousseau prétendait se dispenser de « persuader », nous voulant que « *convaincre* » pour

---

[1] Voir Philippe Lefebvre, « Apologétique et séduction au XVIIIe siècle », in *Apologétique et séduction au XVIIIe siècle*, *Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, éd. Roger Marchal et François Moureau, Paris Klincksieck, 1997, p. 209-216.

[2] « En fait de religion, écrit Marivaux dans un de ses périodiques, ne cherchez point à convaincre les hommes ; ne raisonnez que pour leur cœur : quand il est pris, tout est fait. Sa persuasion jette dans l'esprit des lumières intérieures, auxquelles il ne résiste point. Il y a des vérités qui ne sont point faites pour être directement présentées à l'esprit. Elles le révoltent quand elles vont à lui en droite ligne ; elles blessent sa petite logique ; il n'y comprend rien ; elles sont des absurdités pour lui. Mais faites-les, pour ainsi dire, passer par le cœur, rendez-les intéressantes à ce cœur ; faites qu'il les aime : parce qu'il faut qu'il les digère, qu'il les dispose, il faut que le goût qu'il prend pour elles les développe. Imaginez-vous un fruit qui se mûrit, ou bien une fleur qui s'épanouit à l'ardeur du soleil : c'est là l'image de ce que ces vérités deviennent dans le cœur qui s'en échauffe, et qui peut-être alors communique à l'esprit même une chaleur qui l'ouvre, qui l'étend, qui le déploie, et lui ôte une certaine roideur qui lui bornait sa capacité, et empêchait que ces vérités ne le pénétrassent » (*Le Cabinet du Philosophe*, in *Journaux et Œuvres diverses*, éd. citée, p. 352-553).

[3] « Vous ne les avez pas plus convaincus que persuadés », avait répliqué Bonneval à Rousseau qui, dans la préface de *Narcisse*, prétendait convaincre sans persuader (Bonneval, *Lettre d'un Hermite*, éd. citée, p. 7).

[4] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 17.

[5] On se souvient du provoquant Avertissement au lecteur du *Devin du Village* : « n'ayant fait cet ouvrage que pour mon amusement, son vrai succès est de me plaire : or personne ne sait mieux que moi comment il doit être fait pour me plaire » (Avertissement au *Devin du Village*, *OC* II, p. 1096).

sa propre gloire[1]. Ce faisant, il se déclarait conscient de l'affaiblissement que cette restriction faisait subir à son discours (« Les armes ne sont pas égales, je le sais bien, je le sens bien ; car on m'attaquera avec des plaisanteries, et je ne me défendrai qu'avec des raisons »[2]). Avec *La Nouvelle Héloïse*, le plaisir est un effet recherché et s'il reste un instrument au service du bien public, il est désormais un ingrédient, non pas souhaitable et accessoire, comme dans la rhétorique latine, mais malheureusement nécessaire à la réalisation du projet thérapeutique de l'écrivain (que nous choisissons ici de prendre au sérieux).

La séduction subliminale de *La Nouvelle Héloïse*

Séduire pour persuader et offrir au lecteur un plaisir utile, tel est le projet de l'auteur de *La Nouvelle Héloïse*. Encore ne s'agit-il pas de tout plaisir, ni du plaisir de tous : il ne doit pas reposer sur les mêmes ressorts que celui qu'offrent habituellement les romans.

La Nouvelle Héloïse, d'abord, n'est pas conçue pour faire l'unanimité pour elle ; elle est destinée à une frange étroite du lectorat :

> Il faut que les *écrits faits pour les solitaires* parlent la langue des solitaires : *pour les instruire*, il faut qu'il leur *plaisent*, qu'ils les *intéressent*, qu'ils les rendent *agréables*. Ils doivent combattre et détruire les maximes des grandes sociétés, ils doivent les montrer fausses et méprisables [...]. À tous ces titres un roman, s'il est bien fait, au moins s'il est utile, *doit être sifflé, haï, décrié par les gens à la mode, comme un livre plat, extravagant, ridicule* ; et voilà, Monsieur, comment la folie du monde est sagesse.[3]

L'écrivain se choisit de s'adresser à un public restreint dont la qualité (d'attention, d'indépendance) puisse préserver l'œuvre de la dégradation qu'elle subirait si elle était premièrement faite pour le public mondain. Le déplaisir de cette catégorie du public est donc attendu, voire nécessaire.

---

[1] « [...] pourvu que je convainque mes adversaires, je me soucie fort peu de les persuader ; en travaillant à ma propre estime, j'ai appris à me passer de celle des autres, qui pour la plupart se passent bien de la mienne » (Préface de *Narcisse*, p. 959).
[2] *Ibidem*.
[3] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 22.

Ensuite, Rousseau entend donner l'exemple d'une jouissance et d'une séduction naturelle différentes du *plaire* « classique » (de divertissement et d'artificielle brillance) qu'il avait critiqué. Le plaisir offert aux lecteurs choisis est un plaisir d'ébranlement et d'émotion d'une part, de sympathie d'autre part, mais non de divertissement : « Si vous les lisez [nos lettres] comme l'ouvrage d'un auteur qui veut plaire, ou qui se pique d'écrire, *elles sont détestables* »[1]. Le divertissement, de même qu'un plaisir purement esthétique, fondé sur les critères du goût, doit (officiellement) se trouver dans *La Nouvelle Héloïse* moins qu'ailleurs : le *tempo* est trop lent et le roman trop *esthétiquement incorrect* (style fautif, ton inadéquat, emphatique, invraisemblance dans l'imitation, action atone et défaut d'intérêt[2]) pour répondre aux exigences du lecteur mondain[3]. Yannick Séité a montré que le romancier savait aussi ménager le plaisir de l'intelligence. Mais celui-ci vient par surcroît.

La qualité distinctive du plaisir offert dans *La Nouvelle Héloïse* se comprend à la lumière des polarités antinomiques de la *séduction* et de l'*amusement*, presque superposables à celles de la *jouissance* et du *divertissement* envisagées plus haut[4]. Le plaisir de *séduction* dont il s'agit est fondé sur l'émoi durable de la sensibilité, dans ses attributions sensuelles et sensibles (dans une lecture « effusive », sentimentale telle que l'a mise en valeur Claude Labrosse[5]), tandis que l'*amusement*, dont il se passe, offrirait au lecteur un plaisir intellectuel et superficiel, une impression agréable mais passagère. La critique que fait Saint-Preux du théâtre français repose sur cette distinction. Dans la lettre où le jeune helvète en séjour à Paris reproche aux dramaturges et aux acteurs de briller sans toucher et de bannir de la scène le lyrisme et son *pathos*, celui-ci ajoute :

---

[1] *Id.*, p. 16.
[2] « Tout est prévu longtemps à l'avance ; tout arrive comme il est prévu. Est-ce la peine de tenir registre de ce que chacun peut voir tous les jours dans sa maison, ou dans celle de son voisin ? » (seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 13).
[3] Cette idée est très largement développée dans la seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*.
[4] De la même manière Sophie, dans l'*Émile*, diffère dans sa sensualité et sa séduction propres d'une « aimable Française, voulant plutôt briller que plaire, cherchant l'amusement et non le plaisir » (*Émile*, V, p. 751).
[5] Claude Labrosse, « De quelques effets », *Lire au XVIIIe siècle*, éd. citée, p. 90-94.

> [...] le Français ne cherche point sur la scène le naturel et l'illusion, et n'y veut que de l'esprit et des pensées ; il fait cas de l'agrément et non de l'imitation, et ne se soucie point d'être séduit, pourvu qu'on l'amuse.[1]

Rousseau, comme l'a montré Catherine Kintzler, s'oppose à l'esthétique « classique » du plaisir, prônée par Descartes et exemplifié par le modèle mathématique du musicien Rameau, où illusion et passions se trouvent conjointement maîtrisées et instrumentalisées au profit d'un plaisir réfléchi[2]. L'auteur des lettres des deux amants, cherche à susciter chez son lecteur mondain un plaisir d'illusion totale, échappant au contrôle et à la réglementation de sa raison pervertie. La séduction doit s'exercer directement sur le lecteur notamment par la représentation des passions, de sorte que paradoxalement, Rousseau cherche à susciter un plaisir de même nature (quoique différent dans sa teneur) que celui qu'il reproche, dans la *Lettre à d'Alembert*, au spectacle d'une tragédie de Racine. Ainsi le roman, propre à déplaire majoritairement, est, dans le même temps, susceptible de plaire passionnément :

> Peut-être [plaira-t-il] à moi seul : mais à coup sûr il ne plaira médiocrement à personne.[3]

Frustrant le lecteur du plaisir qu'il recherche, Rousseau lui offre une jouissance à laquelle il accédera en se départant de ses références esthétiques et morales pour s'abandonner aux mouvements de sa sensibilité émue. C'est le plaisir offert par la lecture *legato* dont parle Yannick Séité.

Yannick Séité, par l'analyse détaillée qu'il a donnée du paratexte de *La Nouvelle Héloïse*, a réfuté l'idée selon laquelle Rousseau attendrait de son roman une lecture uniquement sentimentale. *La Nouvelle Héloïse* est pour lui un *roman des Lumières*, c'est-à-dire, également, une fête de l'intelligence. Elle engage, parallèlement à la lecture effusive (qui existe, et dont le critique signale

---

[1] *Nouvelle Héloïse*, II, 17, p. 251. Saint-Preux déplore dans la même lettre d'être « réduit à [s'] amuser pour [s]'instruire » et, à défaut d'être utile, à « tâcher de se rendre un homme amusant » (*id.*, p. 246).

[2] Voir Catherine Kintzler, *Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, éd. révisée, 1988.

[3] *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 6.

l'antériorité), une lecture seconde, « réfléchie, médiatisée, adulte »[1] ; celle précisément qui sauve le roman (et son lecteur) des marais de l'adhésion immédiate et des terreurs de vérités assénées. S'offrirait ainsi une lecture « TOUT A TOUR ET DANS LE MEME MOUVEMENT, effusive, et distanciée, *passionnée*, *sentimentale* et *raisonnée* (ou *raisonnable*), attentive aux idées »[2]. En mettant en valeur la part volontairement laissée (et non pas seulement concédée) par Rousseau à la réflexion *active* et *libre* du lecteur, le critique s'oppose à ceux qui, comme Étienne Gilson, définissaient le rousseauisme de *La Nouvelle Héloïse* comme « la démission de la raison »[3]. Surtout, il refuse de voir en Rousseau un idéologue « totalitaire » imposant ses vérités au lecteur[4] : l'écrivain « à aucun moment, n'a entendu placer son lecteur dans la position de *recevoir passivement* une parole venue de haut et destinée à convertir son cœur aux vertus de Clarens »[5].

Nous voudrions montrer que la possibilité de construire un sens offerte à l'intelligence n'oblitère pas le fait qu'en deçà de cette participation active, réfléchie, l'écrivain n'ait pensé *tromper* la raison du lecteur.

---

[1] Yannick Séité, *Du livre au lire*, p. 356.
[2] *Id*., p. 444.
[3] Étienne Gilson voyait dans l'abandon au sentiment et à la force du désir prôné selon lui par Rousseau une « révolution profonde » par rapport à la pensée classique de l'homme, héritée de la scolastique : « Le coursier noir et le coursier blanc que décrit Platon sont tenus en main par un cocher : l'intellect d'Aristote juge et règle les passions ; la raison des stoïciens leur enseigne à se soumettre aux lois de la nature ; celle d'Épicure et de Lucrèce détermine la norme du plaisir ; saint Augustin, saint Thomas, saint Bonaventure, et après eux Malebranche, lui demandent de situer l'homme à la place que la raison divine lui assigne dans l'ordre universel. [...] Rousseau est le premier qui ait concédé aux chevaux le droit de conduire le cocher et fait un devoir au cocher de se laisser conduire. [...] Il a donc laissé le cocher à sa place, mais en lui recommandant de ne tenir les rênes que pour se laisser tirer ; c'est depuis ce temps-là qu'on voit se promener à travers le monde des attelages de chevaux blancs et noirs, entraînant derrière eux un cocher qui hurle de volupté ou de douleur, selon qu'il juge délicieux ou atroce être écartelé. [...] *Bref, le rousseauisme, c'est la démission de la raison* » (Étienne Gilson, « La Méthode de M. de Wolmar », in *Les idées et les lettres*, Paris, Vrin, 1932 ; 2e éd., 1955, p. 278-279).
[4] « Il faudrait tout citer et rassembler : le titre, les préfaces déstabilisantes, le format ambigu, la façon dont Rousseau médite chaque élément paratextuel du livre, textuel comme matériel, saturant de significations possibles, latentes, mais pourtant débusquables par le lecteur, le monde des sites livresques : tout est fait pour solliciter l'intelligence et l'activité herméneutique du lecteur, et donc, beaucoup des éléments du paratexte visent à troubler celui-ci à le déstabiliser méthodiquement à saper ses repères et à le désorienter. Cela non pas afin de le mener totalitairement vers des vérités imposées qui tomberaient de haut mais afin, si l'on peut dire, de le contraindre à penser par lui-même c'est-à-dire à travailler. » (Yannick Séité, ouvr. cité, p. 362).
[5] Yannick Séité, *Du livre au lire*, p. 444 ; je souligne.

Si c'est une stratégie de *séduction* que Rousseau met en œuvre dans son roman, c'est à l'insu du lecteur que doit s'opérer l'effet de persuasion qu'il désespère de tirer d'un exposé philosophique ; c'est dans la mesure de cette « inconscience » qu'il saura désactiver un système de représentations faussé et apporter une réponse au dilemme du plaisir et de l'utile exposé dans *Lettre à d'Alembert* (que l'on peut résumer ainsi : on ne peut à la fois plaire et être utile, mais il est impossible d'être utile sans plaire).

Le contre-modèle

Dès la préface (première) qu'il publia en tête du recueil, Rousseau prend soin d'annoncer à différentes parties de son public qu'il brise le moule de leurs attentes :

> Le style rebutera les gens de goût ; la matière alarmera les gens sévères, tous les sentiments seront hors de la nature pour ceux qui ne croient pas à la vertu. Il doit déplaire aux dévots, aux libertins, aux philosophes : il doit choquer les femmes galantes, et scandaliser les honnêtes femmes.[1]

Le roman de la séduction légitime doit déplaire aux dévots en tant qu'ils professent les principes de la dévotion, aux mondaines dans la mesure où elles endossent les maximes de la galanterie, aux « honnêtes femmes » si elles se drapent de leur honnêteté. Car *La Nouvelle Héloïse* ne reflète pas le monde de ses lecteurs (français, parisiens). Elle n'offre pas de « portrait », pas d'imitation d'une réalité contemporaine, mais un « tableau », c'est-à-dire une composition imaginaire. Cela, certes, ne nuit pas à l'intérêt : « le tableau seul peut plaire au public »[2]. Mais encore un tableau, à défaut d'être vrai, doit-il être vraisemblable ; et celui des lettres ne l'est pas, aux yeux du libraire, N., le libraire que Rousseau met en scène dans la préface dialoguée :

---

[1] *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 5-6 ; je souligne.
[2] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse,* p. 11.

> [Au cas où il s'agit d'une fiction], je ne connais rien de si maussade : ces lettres ne sont point des lettres ; ce roman n'est point un roman ; *les personnages sont des gens de l'autre monde*.[1]

La fiction romanesque, si c'en est une, pèche par irréalisme. Son défaut de *convenance* à la réalité des lecteurs constitue aux yeux de N. un défaut esthétique. Car « dans les tableaux de l'humanité, chacun doit *reconnaître* l'homme », sans quoi « nous n'aurions plus de *modèle commun* »[2]. Or, qu'est-ce que l'homme ? Dans l'esprit du libraire, il s'agit du lecteur réel. N. paraphrase le Dorante de la *Critique de l'École* des femmes, selon lequel toute l'entreprise du dramaturge est de « fai[re] *reconnaître* les gens de [son] siècle »[3]. Fort de ce présupposé, le libraire reproche à l'auteur putatif des lettres, R., de compromettre leur lisibilité en défaisant l'entente avec le lecteur qui s'établissait sur les bases du « modèle commun ». Il frustre l'attente du public en déjouant les codes dramatiques (« pas une mauvaise action ; pas un méchant homme qui fasse craindre pour les bons. [...] rien d'inopiné ; point de coup de Théâtre »[4]). Surtout, il s'écarte des maximes de société, qui sont aussi des principes romanesques : l'ouvrage présente trop d'imperfection morale pour un roman édifiant et trop d'irréalisme pour un roman de mœurs. Il transgresse à la fois le modèle de bienséance et celui de vraisemblance qui le recoupe, ce qui le condamne à rebuter à la fois « gens sévères » et libertins, femmes honnêtes et galantes.

Les « gens sévères » seront outrés par l'érotisme libéré des premières lettres[5], et par la trop rapide « chute » de l'héroïne dont le modèle anglais, Clarisse Harlove, ne s'était pas rendue si aisément aux instances de son

---

[1] *Id*., p. 12.
[2] *Ibidem*.
[3] Molière, *Critique de l'École des femmes*, *OC* II, Pléiade, p. 47.
[4] Seconde *Préface* de La *Nouvelle Héloïse,* p. 13.
[5] Il n'est que de se référer aux instructions de Rousseau au graveur des estampes faites pour la *Nouvelle Héloïse* pour sentir que, s'agissant de volupté sensuelle, il entendait se dégager de toute réserve prude. La première estampe donne le ton : « Julie vient de donner un baiser *cosi saporito*, qu'elle tombe dans une espèce de défaillance. On le voit dans un état de langueur se pencher, se laisser couler sur les bras de sa cousine [qui sourit] en regardant du coin de l'œil son ami ». Et Rousseau d'insister : « Julie doit se pâmer et non s'évanouir. *Tout le tableau doit respirer une ivresse de volupté* qu'une certaine modestie rend encore plus touchante » (*Sujets d'estampes*, Appendices à *La Nouvelle Héloïse*, p. 732-763 ; je souligne).

soupirant : « Julie n'a point les *sublimes vertus* de Clarisse », écrira Rousseau à Malherbes, pour protester contre les troncatures du texte auxquelles voulait procéder le censeur, mais « une vertu plus sage et plus judicieuse, qui n'est *pas soumise à l'opinion* ; si on lui ôte cet équivalent, il ne lui reste plus qu'à se cacher devant l'autre ; quel droit a-t-elle de se montrer ? »[1]. La vertu indulgente de Julie, le cédant en éclat à celle de Clarisse, forgée au fer de l'opinion, rebutera les prudes.

Le roman redéfinit ainsi les notions de *chasteté* et de *pureté* en se démarquant, là encore, de la définition généralement admise. (Rousseau distingue généralement ces deux notions, la première étant simple abstinence physique non intrinsèquement positive, voire franchement néfaste quand il s'agit de cette « vertu basse et monacale »[2] qu'est la continence cléricale, la seconde véritable vertu). Julie, dans ses amours, est pure ; pour Saint-Preux, elle est même « chaste » au regard des mœurs parisiennes :

> Ô Julie ! Telle femme qui n'a pas craint de souiller cent fois le lit conjugal oserait d'une bouche impure accuser nos chastes amours, et condamner l'union de deux cœurs sincères qui ne surent jamais manquer de foi.[3]

Voilà la chasteté (que Rousseau emploie ici dans le sens qu'il donne ailleurs à « pureté ») redéfinie comme relevant, non de la chair, mais de l'esprit. En s'offrant son corps, Julie prouve sa générosité[4] ; en résistant, elle aurait satisfait l'opinion, comme le fit Clarisse Harlove, mais non l'amour. Ainsi Clarisse est chaste, mais Julie est pure. Ainsi la révélation du passé des amants les honore, comme le précisément fait M. de Wolmar, en découvrant leurs lettres. Car « *le ciel et la nature autorisaient* les vœux qu'ils avoient formés »[5], selon les propres termes de Julie. Mais si la jeune fille ne devait rien au mari qu'on lui imposa par la suite[6], la fidélité de l'épouse est parfaite.

---

[1] Lettres à Malesherbes du 19 février 1761, *CC* VIII, p. 135.
[2] *Seconde réponse* au *Discours sur les sciences et les arts*, p. 75.
[3] *Nouvelle Héloïse*, II, 21, p. 271.
[4] « Vous le savez trop, ingrat, si ce tendre cœur sait rien refuser à l'amour ? » écrit-elle à Saint-Preux (*ibidem*).
[5] *Nouvelle Héloïse,* III, 18, p. 352.
[6] « [...] pourquoi devrait-on compte à celui à qui l'on s'engage, de l'usage antérieur qu'on a fait de sa liberté et d'une fidélité qu'on ne lui a point promise ? » (*id*., III, 19, p. 367).

Voilà qui doit également déplaire aux « femmes galantes », car une telle conduite pèche contre le mœurs. C'est « renverser l'ordre établi », selon N., que d'« inspirer l'amour aux filles et la réserve aux femmes »[1]. Saint-Preux reviendra sur le paradoxe éthique du roman, dans son exposé des mœurs parisiennes :

> [...] il n'est pas permis aux filles d'avoir [un cœur]. Ce droit est réservé aux seules femmes mariées [...] *Il vaudrait mieux qu'une femme ait vingt amants que sa fille un seul*. L'adultère [ne] révolte point [à Paris], on n'y trouve rien de *contraire à la bienséance* ; les romans les plus décents, ceux que tout le monde lit pour s'instruire en sont pleins.[2]

Julie adopte une conduite contraire aux convenances, et donc aux bienséances, avant *comme après* son mariage. Car elle contrevient à ce que Robert Mauzi a appelé le « statut mondain de la femme mariée en possession d'amant »[3], statut dont la protectrice et hôtesse de Rousseau à Montmorency, Mme d'Épinay, définit dans son roman les deux principales règles :

> Il s'agit de vous conduire de manière à ce qu'on ne puisse savoir qui vous a et qui ne vous a pas.[4]
>
> L'essentiel est de faire un choix qui en impose.[5]

Voilà ce que ne fait pas Julie, qui non contente de succomber fille, s'éprend d'un roturier et espère une grossesse pour révéler sa liaison. La vertu post-maritale de la jeune femme est donc intempestive[6].

C'est ainsi qu'à diverses maximes de société, l'écrivain en substitue stratégiquement d'autres. (Les lecteurs l'ont fort bien senti, si l'on songe aux

---

[1] *Id*., p. 26.
[2] *Nouvelle Héloïse*, p. 270-271.
[3] Robert Mauzi, *L'idée de bonheur au XVIIIe siècle*, éd. citée, p. 32.
[4] Marquise d'Épinay, *Histoire de Madame de Montbrillant,* éd. Georges Roth, t. II, p. 174 ; passages cités par R. Mauzi, *L'idée de bonheur*, p. 32.
[5] *Ibidem.*
[6] De fait, l'attente de Rousseau ne fut pas tout à fait trompée sur ce point, et la critique ne se priva pas de stigmatiser les « peintures lubriques » et les « maximes souvent dangereuses » de *La Nouvelle Héloïse*, offrant un « mélange de vice et de vertu » (voir Raymond Trousson, « *La Nouvelle Héloïse* devant la critique et l'histoire littéraire au XIXe siècle », *Reading* La Nouvelle Héloïse */ Lectures de* La Nouvelle Héloïse *today*, éd. Ourida Mostefai, *Pensée libre*, 4, Association nord-américaine des études Jean-Jacques Rousseau, Ottawa, 1993, p. 11-36).

divers abrégés moraux ayant prétention à restituer l'*esprit* du roman[1].) Il s'agit, pour le romancier, d'arracher le lecteur aux présupposés esthétiques et moraux qui informent son horizon d'attente, pour le confronter à des représentations nouvelles. Reste à savoir s'il saura les lui faire adopter : car pour cela, il faut plaire. En particulier, Rousseau n'encourt-il pas le reproche qu'il fait ailleurs aux auteurs qui moralisent le théâtre aux dépens de son efficacité dramatique ? Il semble que *La Nouvelle Héloïse* veuille soutenir la gageure de réconcilier le plaisir et l'utile. Car à l'heure où Rousseau, dans sa *Lettre à d'Alembert*, envisage l'intervention d'un auteur de génie, capable de déployer de *nouveaux* « moyens d'intéresser et de plaire »[2], il a déjà composé l'essentiel de son roman et s'apprête à le publier : « Souvenez-vous que je songeais à faire imprimer ces Lettres quand j'écrivais contre les Spectacles », rappelle R., dans la *Préface dialoguée*[3]. Ainsi Rousseau ne se contente pas de fonder son roman sur de nouvelles maximes. Il se donne les « moyens » d'en assurer la transmission.

« Dépayser le lecteur »

En se soustrayant au modèle de société, les personnages de *La Nouvelle Héloïse* échappent à la compréhension du public, auquel ils ne peuvent paraître qu'étrangers. Ainsi les quelques personnages du roman, « créant entre eux un petit monde *différent du nôtre*, [...] y forment un *spectacle* véritablement *nouveau* »[4]. Cette étrangeté n'est pas intrinsèquement attractive : elle rompt le cercle de la reconnaissance narcissique. C'est bien pourquoi l'ouvrage doit d'abord et majoritairement déplaire. Mais d'elle vient aussi le salut du lecteur, car elle désamorce le dispositif spéculaire stigmatisé par la *Lettre à d'Alembert*. Pour cela, il ne suffit pas que ce nouveau monde s'offre aux yeux comme un

[1] Voir Johann Formey, *L'Esprit de Julie ou extrait de la Nouvelle Héloïse, ouvrage utile à la société et particulièrement à la jeunesse*, Berlin, Jean Jasperd, 1763, ou l'ouvrage de l'Abbé de la Porte, *Esprit, maximes et principes de J. J. Rousseau de Genève*, Paris, Duchesne 1764.
[2] *Lettre à d'Alembert*, p. 25.
[3] « Souvenez-vous que je songeais à faire imprimer ces Lettres quand j'écrivais contre les Spectacles [...] Vous voulez qu'on soit toujours conséquent ; je doute que cela soit possible à l'homme ; mais ce qui lui est possible est d'être toujours vrai » (seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 27).
[4] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 17.

décor d'opéra-ballet. Mieux que sur un théâtre, l'éditeur des lettres entend « dépayser ses lecteurs »[1] en les introduisant dans un monde total sollicitant simultanément leurs sens, leur sensibilité et leur raison. Le goût de Rousseau pour la modélisation *dépaysante* est sensible dès ses premiers écrits. Déjà son système de notation musicale exigeait des musiciens une véritable réforme mentale, une nouvelle « opération d'esprit » permettant la lecture des partitions chiffrées[2]. Dans l'« univers »[3] de *La Nouvelle Héloïse*, de même, tout se tient : les valeurs incarnées par les personnages tirent leur cohérence du modèle qui les structure. Car le monde de Clarens est un avatar du modèle d'humanité sociale-naturelle que l'écrivain s'attache à former depuis le *Discours sur l'origine de l'inégalité*. Dans ce discours déjà, l'écrivain invitait son lecteurs à se transporter dans un ailleurs mythique (le lycée d'Athènes), pour accéder au monde « hypothétique et conditionnel » de l'homme naturel[4]. Dans *La Nouvelle Héloïse* encore, où le temps, les lieux et l'existence des personnages sont non moins hypothétiques, le public est confronté à la représentation d'une forme d'humanité (humanité *vertueuse en société*) à la fois inconnue de lui et familière, puisqu'elle est conforme à sa première nature[5]. Le roman actualise un mode d'être en puissance dont il ne tient qu'au lecteur de faire l'expérience. La mise en place de ce nouveau monde doit répondre au problème d'illisibilité par incompatibilité de *vision* envisagé plus haut, métaphore par laquelle l'écrivain désigne le système de référence qui détermine la perception (et donc la lecture) de l'homme de société. Il s'agit bien pour lui de tendre au lecteur ses « lunettes », de lui donner ses « yeux », mieux, de lui « prêter son cerveau »[6]. Plutôt que de contredire terme à terme l'ensemble des « maximes » du système faussé, Rousseau entend reconfigurer progressivement l'esprit du lecteur en l'exposant aux stimulations constantes d'un univers habitable, en raison de sa cohérence et de sa perfection interne.

---

[1] *Id.*, p. 29 ; je souligne.
[2] *Confessions*, VI, p. 285.
[3] *Id.*, p. 15.
[4] *Discours sur l'origine de l'inégalité*, p. 133.
[5] « Qui est-ce qui ose assigner des bornes précises à la nature, et dire : voilà jusqu'où l'homme peut aller et pas au-delà ? » (seconde *Préface* de la *Nouvelle Héloïse*, p. 12).
[6] Voir *infra* (*Lettre à Grimm*, p. 60 ; *Émile*, p. 241 ; manuscrit N. des *Lettres de la montagne*, p. 1654).

Morale sensitive et écriture

La conception rousseauiste de la persuasion, qui détermine l'efficace des lettres et leur pouvoir de séduction s'inspire à la fois de la pensée empiriste et « sensualiste » de Locke et Condillac et d'une psychologie morale d'obédience augustinienne héritée du XVIIe siècle. L'influence de l'empirisme est la plus évidente. Elle supporte la « morale sensitive », encore appelée « matérialisme du sage » ou « épicurisme de la raison », dont Rousseau aurait voulu faire un livre, et dont il a offert à la fois l'exposé théorique et l'illustration dans *La Nouvelle Héloïse*. Voici ce qu'il en écrit, dans un passage assez célèbre des *Confessions* :

> L'on a remarqué que la plupart des hommes sont dans le cours de leur vie souvent dissemblables à eux-mêmes et semblent se transformer en des hommes tous différents. [...]
>
> En sondant en moi-même, et en recherchant dans les autres à quoi tenaient ces diverses manières d'être, je trouvai qu'elles dépendaient en grande partie de l'impression antérieure des objets extérieurs, et que, *modifiés continuellement* par nos sens et par nos organes, nous portons, *sans nous en apercevoir,* dans nos idées, dans nos sentiments, dans nos actions mêmes, l'effet de ces modifications. [...] Que d'écarts on sauverait à la raison, que de vices on empêcherait de naître, si l'on savait *forcer l'économie animale à favoriser l'ordre moral* qu'elle trouble si souvent ! Les climats, les saisons, les sons, les couleurs, l'obscurité, le mouvement, le repos, tout agit sur notre machine, et sur notre âme par conséquent ; tout nous offre mille prises presque assurées, pour gouverner dans leur origine les sentiments dont nous nous laissons dominer. Telle était l'idée fondamentale dont j'avais déjà jeté l'esquisse sur le papier, et dont j'espérais un effet d'autant plus sûr pour les gens bien nés, qui aimant sincèrement la vertu, se défient de leur faiblesse, qu'il me paraissait aisé d'un faire un *livre agréable à lire, comme il l'était à composer*. J'ai cependant bien peu travaillé à cet ouvrage, dont le titre était *La morale sensitive ou Le matérialisme du sage*. Des *distractions* [...] m'empêchèrent de m'en occuper, *et l'on saura bientôt quel fut le sort de mon esquisse, qui tient au mien de plus près qu'il en semblerait*.[1]

Le « matérialisme du sage » consiste à tirer les conséquences des thèses sensualistes (*nous sommes et pensons ce que nos perceptions nous font être et penser*) et à instrumentaliser le processus de transformation continuelle auquel chaque homme est soumis (en tant qu'il est sensible avant que d'être raisonnable) dans le cadre d'une thérapie morale ; celle-ci sera d'autant plus efficace qu'elle sera

[1] *Confessions*, IX, p. 408.

insensible, mais continue. *La Nouvelle Héloïse*, dont la production est une des « distractions » qui empêchèrent la rédaction de *La Morale sensitive*, la contient toute : elle en constitue l'aboutissement (le « sort ») et offre l'application directe de ce stratagème de *mise sous influence* que Rousseau préconise pour canaliser le désir en court-circuitant la raison. Voici un demi-siècle, Étienne Gilson voyait dans ce livre fantôme la clef de toute l'œuvre de Rousseau :

> Puisque l'homme est fait par le milieu, pourquoi ne pas utiliser son milieu pour le faire ? En d'autres termes, au lieu d'une réforme directe de l'âme par prescriptions et ordonnances rationnelles, qui serait condamnée à un échec certain et ne conduirait d'ailleurs qu'au mal, il s'agira désormais d'utiliser le monde extérieur et de modeler par lui l'âme sensible, en choisissant variant et dosant de mille manières différentes les influences du dehors qui s'exerceront sur elle.[1]

La morale sensitive inspire à Rousseau plusieurs passages de la *Nouvelle Héloïse*, dont, comme le signale Bernard Guyon[2], la fameuse lettre de Saint-Preux sur le Valais. L'expérience qu'il y fait s'apparente pour beaucoup à celle à laquelle l'écrivain entend soumettre le lecteur des lettres. Le héros en effet, exilé dans cette région montagneuse, s'y trouve comme le lecteur entièrement dépaysé : à lui ne s'offrent qu'« objets nouveaux », « oiseaux étranges », « autre nature », « nouveau monde »[3]. Or, ce décor « opère », modifiant l'état d'âme, les sentiments et les désirs du personnage :

> En effet, c'est une impression générale qu'éprouvent tous les hommes, *quoi qu'ils ne l'observent pas tous*, que sur les hautes montagnes, où l'air est pur et subtil [...] les plaisirs y sont moins ardents, les passions plus modérées. Les méditations y prennent je ne sais quel caractère grand et sublime proportionné aux objets qui nous frappent, je ne sais quelle *volupté tranquille* qui n'a rien d'âcre et de sensuel. Il semble qu'en s'élevant au-dessus du séjour des hommes, on y laisse tous les sentiments bas et terrestres, et qu'à mesure qu'on s'approche des régions éthérées, l'âme *contracte* quelque chose de leur inaltérable pureté [...] tous les désirs trop vifs s'émoussent ; ils perdent cette pointe aiguë qui les rend douloureux, ils ne laissent au fond du cœur d'une émotion légère et douce, *et c'est ainsi qu'un heureux climat fait servir à la félicité de l'homme les passions qui font ailleurs son tourment*.[1]

---

[1] Étienne Gilson, « La méthode de M. de Wolmar », *Les idées et les lettres*, Paris, Vrin, 1955 (2e éd.), p. 293-294.
[2] Voir ses annotations de *La Nouvelle Héloïse*, *OC* II, p. 1388 ; voir aussi Robert Mauzi, *L'idée de bonheur*, p. 326.
[3] *Nouvelle Héloïse*, II, 12, p. 79.
[1] *Id.*, p. 78.

Ce que ne pouvait la philosophie, l'air des montagnes le fit. La perception physique du paysage étrange(r) et sublime des hautes montagnes du Valais, outre le plaisir qu'elle lui procure, exerce sur Saint-Preux une force de persuasion *subtile*, non discursive et non logique, plus efficace que toute rhétorique (« Je méprisais la philosophie de ne pouvoir pas même autant sur l'âme qu'une suite d'objets inanimés »[1]). Cette influence, généralement inaperçue, est d'autant plus forte que les sensations sont nombreuses et répétées, que tous les sens sont sollicités, que l'homme pris dans un monde total ne peut échapper à l'effet concordant de perceptions diverses[2]. Il est alors *contaminé* par l'esprit et, pourrait-on dire, par les tacites « maximes » (*nobles et pures*, ou au contraire *basses et terrestres*) de l'univers qui le contient. L'âme « *contracte* » un sentiment *nouveau*. Voilà le voyageur soumis à la thérapie allopathique de l'univers étranger[3] ; le voilà miraculeusement extrait, malgré qu'il en ait, du cercle délétère des sentiments auto-entretenus (celui que décrivait la *Lettre à d'Alembert*), par la force d'attraction d'un objet extérieur plus puissant que ses passions mêmes, et l'arrachant à l'orbite du moi.

C'est cette forme de persuasion dont Rousseau entend user en introduisant son lecteur, sur les près de deux mille pages de l'édition originale, dans l'univers qu'il a créé :

> La grâce et la facilité ne sont pas [dans ces lettres], ni la raison, ni l'esprit, ni l'éloquence ; le sentiment y est, il se communique au cœur *par degrés*, et lui seul à la fin supplée à tout. C'est une longue romance dont les couplets pris à part n'ont rien qui touche, mais *dont la suite produit à la fin son effet*.[4]

La longueur du roman, loin d'être la marque d'une faiblesse de composition, est au contraire essentielle à son efficacité, car, aux yeux de

---

[1] *Ibidem*.

[2] Le Valais est un monde miraculeusement synthétique, puisqu'il réunit « toutes les saisons dans le même instant, tous les climats dans le même lieu, des terrains contraires sur le même sol » (*Nouvelle Héloïse*, I, 23, p. 77).

[3] *A contrario*, le voyage de Saint-Preux autour du monde n'offre aucun dépaysement réel : mêmes maux et mêmes vices le rappellent partout à la triste réalité de l'humanité corrompue.

[4] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 18.

Rousseau (il en développera l'idée dans les *Rêveries*[1]), ce n'est que tant que l'objet agit sur les sens qu'il modifie les sentiments. Le lecteur d'un roman fleuve se trouve provisoirement isolé du monde, placé dans une situation analogue à celle de l'ermite dans sa retraite de qui « l'imagination, toujours frappée des mêmes objets, s'en affecte plus vivement »[2].

L'argumentation logique qui se déploie dans les fréquentes « dissertations » incluses dans le roman, ne vient qu'appuyer, de façon purement subsidiaire, cette stratégie de persuasion consistant, pour le romancier, à soumettre son lecteur à l'influence renouvelée des personnages et de lieux propres à l'attirer *insensiblement* vers la vertu. La morale du roman se communique de façon proprement subliminale. Si le spectacle nouveau présenté dans le roman peut échapper à la censure du mondain, dont les maximes se trouvent toutes contredites[3], c'est précisément que sa séduction s'exerce en deçà de la conscience réflexive.

Les « sentiments imperceptibles » et l'inoculation de la vertu

L'esthétique de *La Nouvelle Héloïse* mobilise, outre la conception empiriste de formation des idées, une psychologie des perceptions insensibles (ou *sentiments inconscients*) héritée du XVIIe siècle, et au-delà, des Pères de l'Église. L'idée d'une influence *insensible* des perceptions sur l'âme est ancienne. Elle est déjà très répandue en milieu augustinien, dans une argumentation visant à dramatiser les effets des spectacles sur l'âme. Elle est prise à revers par des théoriciens du théâtre comme Scudéry ou d'Aubignac, qui la mobilisent pour souligner l'efficacité pédagogique de la comédie[4]. On la retrouve chez Malebranche, qui oppose à la connaissance par pensée claire, la connaissance

[1] Voir *Rêveries*, p. 1082-1084.
[2] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 14.
[3] Rappelons que selon la *Lettre à d'Alembert*, un spectacle *nouveau*, qui ne s'inscrirait pas dans le pré-pensé du public et contredirait ses maximes, est nécessairement rebuté.
[4] « Cette fidèle et adroite guide, écrit Georges de Scudéry, de la comédie, jette *insensiblement* [les spectateurs] dans le chemin de la vertu, feignant de prendre celui de la volupté : et leur cache un hameçon sous l'appas d'un si doux plaisir qu'il les arrête sans qu'ils y pensent » (*L'Apologie du théâtre*, Paris, Augustin Courbé, 1639, p. 4 ; cité par Béatrice Guion, *Pierre Nicole moraliste*, Paris, Champion, 2002, p. 615).

intuitive, par sentiments indistincts, et met en valeur la *contagion* des sensations fortes. Elle est reprise par Leibniz, qui met en valeur le rôle et l'« efficace » des « perceptions insensibles » ou « petites perceptions » sur l'esprit, dans le cadre de sa théorie des monades. Jean-François Perrin a souligné l'influence de ces deux philosophes sur la conception de la réminiscence au XVIIIe siècle et sur la pensée de Rousseau en particulier[1]. Mais c'est surtout Pierre Nicole, dont notre auteur s'est très largement souvenu à l'occasion de sa réflexion sur les spectacles, qui mit en évidence l'influence déterminante de « sentiments imperceptibles » sur la pensée, le raisonnement et l'action :

> [Ces pensées imperceptibles] nous sont inconnues, mais ne laissent pas de [...] nous conduire, de nous faire tirer des conclusions précises et prendre une infinité de résolutions, de nous pousser et de nous déterminer dans nos jugements, sans que nous en ayons une idée nette et distincte, [...] et sans que nous les puissions le plus souvent découvrir que par beaucoup de réflexions, dont la plupart des hommes sont incapables.[2]

Il faut connaître cette action subreptice pour en maîtriser les effets. Nicole, tout en dénonçant l'effet corrupteur insidieux de la comédie, préconisait déjà de tirer parti de cette plasticité et perméabilité de l'âme aux impressions reçues, en la soumettant à l'influence bénéfique d'ouvrages édifiants. La lecture et la méditation de tels écrits pourraient ainsi « purifi[er] » l'imagination et la mémoire, en leur représentant de « saints objets ». Mais cette pratique doit être continuelle et assidue, car les vérités évangéliques « s'effacent de l'esprit [...] à moins qu'on ne les y renouvelle par une fréquente application »[3]. C'est par elle que se forge progressivement une *habitude* mentale saine et salutaire. Comme le souligne Béatrice Guion, cette pratique d'imprégnation par la lecture s'inscrit dans la lignée des « exercices spirituels » prescrits par les philosophies antiques

---

[1] Voir Jean-François Perrin, *Le Chant de l'origine*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1996, p. 32-42.
[2] Pierre Nicole, *Traité de la grâce générale*, 1715, Seconde partie, Première section, « Où l'on examine l'Écrit Géométrique contre la grâce générale », t. I, p. 94 ; cité par Béatrice Guion, *Pierre Nicole moraliste*, p. 136-137.
[3] *Instructions théologiques et morales sur le premier commandement du Décalogue*, Quatrième instruction, chap. VI, éd. 1710, t. I, p. 46 ; cité par B. Guion, ouvr. cité, p. 177.

comme par le christianisme[1]. C'est dans cette tradition que s'inscrit Saint-Preux dans les recommandations qu'il fait à Julie sur la manière de lire.

Le « vrai secret de mouler [les choses] à sa tête »

Saint-Preux conçoit, après Montaigne, la lecture intelligente comme la lente digestion d'éléments exogènes :

> Peu lire et beaucoup méditer nos lectures, ou ce qui est la même chose, en causer beaucoup entre nous, est le moyen de les bien *digérer*.[2]

Il ne s'agit pas en lisant d'ingurgiter un contenu de sens (pratique que Rousseau réprouve et qui le porte à *haïr* les livres comme les livres comme déversoirs de connaissances[3]) :

> [...] en recevant [les choses] telles qu'on nous les donne, c'est presque toujours sous une forme qui n'est pas la nôtre.[4]

La pensée doit être adaptée à l'esprit du lecteur pour l'enrichir. Mais cette adaptation ne peut ultimement venir que de lui ; c'est à lui de faire sienne l'œuvre étrangère. Il s'agit, comme l'écrit Colette Gabochaud, de s'« incorporer [la matière d'un livre] au lieu de s'y soumettre »[5]. Cette innutrition active, réfléchie, est celle que recommande Saint-Preux à Julie :

> [...] c'est le vrai secret de bien *mouler [les choses] à sa tête* et de *se les approprier*.[6]

Le lecteur idéal (celui qui, comme Julie, n'a en réalité guère besoin des leçons du roman) *s'approprie* la substance d'une œuvre, parce qu'il sait intégrer

---

[1] Voir Béatrice Guion, ouvr. cité, p. 178.
[2] *Nouvelle Héloïse*, I, XII, p. 57-58. Y. Séité signale et commente une variante plus développée de cette réflexion : « Pour nous qui voulons nous instruire nous-mêmes et nous éclairer en dedans en amassant des connaissances, il ne faut point nous en charger mais nous en nourrir ; il faut donc se donner le temps de les digérer » (*Du livre au lire*, p. 366).
[3] Selon la célèbre formule de l'*Émile*, III, p. 454.
[4] *Nouvelle Héloïse*, I, XII, p. 58.
[5] « La lecture, sa valeur, son intérêt chez Rousseau », in *Jean-Jacques Rousseau et la lecture*, éd. Tanguy L'Aminot, Oxford, The Voltaire Foundation, 1999, p. 12.
[6] *Ibidem.*

les idées (et peut-être, le fragment de *vérité*) qu'elle recèle à une réflexion personnelle qui précédait l'œuvre et qui la continue. S'il se construit en lisant, c'est qu'il *part du* texte (au double sens de ce verbe) pour élaborer une réflexion ajustée à sa situation : il « fait sur le livre un autre livre, quelquefois meilleur que le premier »[1]. Cela suppose une participation *active*, consciente, bien différente de celle dont il était jusqu'alors question. C'est la « seconde lecture », « lecture qui juge, sépare et raisonne »[2], lecture *staccato*, dont Yannick Séité a montré l'importance par l'étude du paratexte du roman. Or cette lecture intelligente ne convient pas à tous les lecteurs, ni même à la majorité, selon Saint-Preux :

> Il y a, je l'avoue, bien des gens à qui cette méthode serait fort nuisible et *qui ont besoin de beaucoup lire et peu méditer*, parce *qu'ayant la tête mal faite, ils ne rassemblent rien de si mauvais que ce qu'ils produisent d'eux-mêmes*.[3]

Une « mauvaise tête » ne peut manquer de donner à l'œuvre une mauvaise configuration. Or, qui, sinon ces lecteurs malades, nécessite l'intervention du médecin ? C'est aussi aux têtes mal faites que l'écrivain s'adresse. Dans cette mesure, c'est à lui, s'il est bon pédagogue, de tenir compte de la conformation de ses lecteurs, sinon de leurs maximes. Comme l'écrira Rousseau dans l'*Émile* :

> Chaque esprit a sa forme propre, selon laquelle il a besoin d'être gouverné, et il importe au succès des soins qu'on prend qu'il soit gouverné par cette forme et non par une autre.[4]

Il est bien une forme d'*aptum* au cœur de toute entreprise didactique. Mais la tâche est plus ardue pour l'écrivain que pour le précepteur. Car celui-ci, d'une part, ne s'adresse pas à un particulier[1]. (Or, comme le signale Julie, « il y a

---

[1] *Ibidem.*
[2] Yannick Séité, *Du livre au lire*, p. 359.
[3] *Ibidem.*
[4] *Émile*, II, p. 324.
[1] « Je ne comprends pas même comment on ose parler dans un cercle [écrit Rousseau dans les *Confessions*] : car à chaque mot il faudrait passer en revue tous les gens qui sont là : il faudrait connaître tous leurs caractères, savoir leurs histoires pour être sûr de ne rien dire qui puisse offenser quelqu'un » (*Confessions*, III, p. 115).

bien de la différence entre écrire au public ou à sa maîtresse », c'est-à-dire à une personne dont on connaît le caractère et le goût[1]). D'autre part, il n'est pas question pour le romancier de s'adapter à l'esprit général du public. Le seul moyen qu'il se donne de faire entrer le lecteur dans l'univers du roman, c'est de lui présenter une fiction où celui-ci puisse « reconnaître l'homme », c'est-à-dire se reconnaître lui-même, dépouillé de son « habit à la Française », nu, mais connu dans son humanité naturelle. C'est précisément le projet de l'éditeur des lettres que de mettre en évidence, au-delà des particularités de caractère et de mœurs, « ce qui est essentiel à l'espèce »[2]. Cet « essentiel » oublié mais indélébile est l'entrée du lecteur dans l'œuvre ; c'est le lieu de la rencontre et de la reconnaissance.

Or le lecteur, s'il a mauvaise tête, ne sortira pas volontiers du déni. Si le romancier sème les lettres des amants d'édifiantes dissertations à l'usage des penseurs solitaires, il ne se fie pas à l'effet de ces prédications sur les gens du monde[3]. C'est pour cette frange du lectorat dont l'esprit est faussé que les impressions insensibles prennent toute leur importance.

En recourant au champ sémantique du modèle, du moule, du modelage, l'écrivain réinvestit, en le laïcisant, un principe chrétien (et en particulier paulinien) de métamorphose mentale : par un « renouvellement de l'intelligence » le chrétien, se dépouillant du « vieil homme » pour revêtir « l'homme nouveau », voit son esprit progressivement recréé, régénéré, et rendu conforme à celui de Christ[1]. Mais il y a cette différence entre la pensée

---

[1] *Nouvelle Héloïse*, I, 25, p. 87.

[2] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 12.

[3] « En matière de morale, affirme R. dans la seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, il n'y a point, selon moi, de lecture utile aux gens du monde. Premièrement parce que la multitude des livres nouveaux qu'ils parcourent, et qui disent tour à tour le pour et le contre, détruit l'effet de l'un par l'autre, et rend le tout comme non avenu. Les livres choisis qu'on relit ne font point d'effet encore : s'ils soutiennent les maximes du monde, ils sont superflus ; et s'ils les combattent, ils sont inutiles » (ouvr. cité, p. 18).

[1] « [...] vous avez appris, écrit saint Paul aux Éphésiens, à dépouiller le vieil homme selon lequel vous avez vécu dans votre première vie, qui se corrompt en suivant l'illusion de ses passions, à *vous renouveler* dans l'intérieur de votre âme [*autre traduction* : à être renouvelés dans l'esprit de votre intelligence] et revêtir l'homme nouveau, qui est créé selon Dieu dans une justice et une sainteté véritables » ; de même aux Romains : « Ne vous conformez point au siècle présent ; mais qu'il se fasse en vous une transformation par le renouvellement de votre esprit » [*Épître aux Éphésiens*, IV, 22-24 et *Épître aux Romains*, XII, 2, trad. de Lemaître de Sacy (1696), Paris,

chrétienne et la morale sensitive rousseauiste, que le chrétien renonce volontairement à ses désirs anciens, tandis que le lecteur corrompu est sauvé malgré lui. C'est pourquoi le sensualisme esthétique de Rousseau emprunte moins aux « exercices spirituels », volontaires et actifs, qu'à la technique de l'impressionnabilité nicolienne, qu'il avait déjà investie dans sa critique des spectacles. Sans aller aussi loin qu'Étienne Gilson, force est de convenir que le romancier consacre une action du livre non seulement indépendante mais généralement contraire à l'activité de réflexion du lecteur. Telle est à la fois sa fierté et sa « honte »[1] ; on y reviendra.

Cette perte de maîtrise est le corrélat (la condition de possibilité) du pouvoir thérapeutique de l'auteur. Sa stratégie de persuasion, reposant sur un bon usage de cette morale sensitive, est une façon, non pas tant de sucrer le remède, que de tendre au malade un philtre ; de lui instiller, en-deça d'une réflexion idéologiquement (sinon esthétiquement) disfonctionnelle et dans le sommeil d'une conscience pervertie, l'amour de la vertu, mêlé à celui du personnage médiateur : Julie.

« Vous donnerez le ton » : pour une pratique inversée de l'*aptum*

Le personnage de Julie constitue, dans le cadre de *La Nouvelle Héloïse*, le principal instrument de séduction et la meilleure arme de persuasion. Ce que l'instruction morale est impuissante à faire, Julie, dans sa totalité charnelle et sensible, doit le faire. Rousseau, on l'a dit, veut croire à une *séduction naturelle du sentiment*, et c'est de ce postulat qu'il entend tirer parti dans son roman en étendant l'influence du personnage au public des lecteurs.

Robert Laffont, 1990, p. 1521 et 1471]. Sur l'influence des écrits de l'apôtre sur Rousseau, voir Anne Srabien de Fabry, « L'imitation de saint Paul ou Les vies parallèles de saint Paul et de Jean-Jacques », in *Rousseau et Voltaire en 1978, Actes du Colloque international de Nice* (*Juin 1978*), Genève, Slatkine, 1981, p. 89-106.

[1] C'est peut-être la « honte » de cette forme de manipulation du lecteur qui rend nécessaire la mise en œuvre d'une lecture réfléchie comme celle que met en valeur Yannick Seité : « comme il est un rien honteux de susciter ainsi une lecture d'adhésion, Rousseau se met en demeure de dépathétiser son œuvre, d'introduire de l'indirection – de la « médiation », dirait Jean Starobinski – là où régnait auparavant l'immédiateté de l'effusion. » (*Du livre au lire*, p. 369).

Ce personnage, spécialement conçu pour séduire[1], possède une force d'attraction lui permettant (dans l'univers de la fiction premièrement) non seulement d'attirer, mais de transformer à sa ressemblance ceux qui entrent dans son orbite :

> Voilà ce qui doit arriver à toutes les âmes d'une certaine trempe ; elles *transforment, pour ainsi dire, les autres en elles-mêmes* ; elles ont une *sphère d'activité* dans laquelle *rien ne leur résiste* : on ne peut les connaître sans vouloir les imiter, et de leur *sublime élévation* elles attirent à elles tout ce qui les environne. C'est pour cela, ma chère que ni toi ni ton ami ne connaîtrez peut-être jamais les hommes ; car vous les verrez bien plus *comme vous les ferez* que comme ils seront d'eux-mêmes. *Vous donnerez le ton* à tous ceux qui vivront avec vous ; *ils vous fuiront ou vous deviendront semblables*.[2]

On trouve dans ce passage le même champ sémantique de l'influence métamorphosante, par mise en relation avec une forme de *sublime*, que dans la lettre de Saint-Preux sur le Valais. Par l'élévation de son âme, tempérée par l'humanité de ses sentiments, Julie captive ceux qui l'approchent, et les façonne à son image.

Ce passage constitue à nos yeux un fragment d'art poétique, une voie de contournement de l'aporie constitutive de l'*utile dulci* chez Rousseau. Il s'agit, pour l'écrivain, d'inventer un *plaire* qui, plutôt que de soumettre le destinateur aux lois du destinataire, engage un processus d'adaptation inverse : qui fasse entrer le lecteur dans les représentations de l'auteur. Rousseau permute donc ici les rôles du modélisateur et du modélisé dans la pratique de l'*aptum* qu'il promeut. Ce magnétisme, insidieux car imperceptible, ne s'apparente en rien à l'éclat provocant du plaire de subjugation des libertins. Julie rayonne plutôt qu'elle n'éblouit. Elle entraîne comme la *marée*, plutôt qu'elle n'arrache avec violence. Car l'image marine (comme ailleurs celle du feu), vient dans *La Nouvelle Héloïse* relayer la métaphore astrale pour qualifier la puissance subversive et transformatrice de ce personnage, que Saint-Preux oppose à la séduction éphémère (à « ondes courtes ») de sa vive et brillante cousine :

---

[1] Voir à ce propos Matthias Walz, « Die Verführung durch die Tugend » [« La séduction par la vertu »], in *Ordnung der Namen. Die Entstehung des Moderne : Rousseau, Proust, Satre*, Francfort-sur-le Main, Fischer, 1993, p. 208-214.

[2] *Nouvelle Héloïse*, II, 5, p. 204.

> [Le lac de Genève] n'a que des *ondes vives et courtes* dont le perpétuel tranchant agite, émeut, submerge quelquefois sans jamais former de long cours. Mais sur la mer tranquille en apparence, on se sent élevé, porté *doucement* et loin par un *flot lent* et *presque insensible* ; on croit ne pas sortir de la place, et *l'on arrive au bout du monde*. Telle est la différence qu'ont produit sur moi vos attraits et les siens.[1]

La séduction lente et douce de Julie est secrètement contraignante, à la différence des éclats inoffensifs de Claire. Mais à la différence de l'emprise du libertin, qui joue des maximes du public (ou le déjoue), le charisme d'une Julie ne repose sur aucune stratégie volontaire. Il est magique, c'est-à-dire immédiat. Julie séduit non par ce qu'elle fait, mais par ce qu'elle *est*, en raison de sa sensibilité (source du *plaire* véritable). Mais, la séduction *naturelle* de cette créature « *enchanteresse* »[2] étant aussi *sur-naturelle*, en un sens, elle est proprement impossible à reproduire. Rousseau insiste sur ce point : Julie n'a pas, ni se saurait avoir, de pareille. Cette remarque n'est pas sans conséquence, car de la même manière, l'art poétique rousseauiste du *plaire utile* par sidération ne pourra se prêter qu'à l'auteur qui saura incarner l'idée de l'intrinsèquement désirable. Aussi cet art exemplaire est-il condamné à rester unique et sans lendemain ; et Rousseau *sans imitateur*. On le sait, la nature qui façonna Jean-Jacques a jeté le moule du créateur comme de la créature. Comme l'écrivain l'indiquait dans la *Lettre à d'Alembert*, s'il existe un moyen d'échapper au cercle du plaire vicieux et d'engager une séduction salutaire, ce moyen dépend non d'un savoir-faire mais du génie d'un auteur :

> [...] ce nouveau genre [pièces préférable à ceux qui sont établis] ayant besoin pour se soutenir des talents de l'auteur, périra nécessairement avec lui ; et ses successeurs seront toujours forcés de revenir aux moyens communs d'intéresser et de plaire.[3]

Pour se passer des ressorts traditionnels du plaisir, qui s'intègrent au modèle imposé par le public, il faut rien moins que le rayonnement d'une âme sensible qui investisse l'œuvre et l'anime de son absolue singularité.

---

[1] *Nouvelle Héloïse*, VI, 7, p. 677.
[2] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 28.
[3] *Lettre à d'Alembert*, p. 25. Rappelons que Rousseau désigne par là la représentation d'actions et de personnages célèbres, la mise en scène de « grands crimes », d'une passion amoureuse ou d'une vertu héroïque, ou encore le ressort du comique.

Reste une difficulté de taille : comment faire en sorte que le portrait littéraire de personnages séduisants produise le même effet sur le lecteur que leur présence réelle dans l'univers de la fiction ? Comment la morale sensitive pourrait-elle s'appliquer à un ouvrage littéraire, quand on sait que pour Rousseau, rien n'éloigne plus de la réalité des choses que les spéculations livresques ? Comment se fier aux *mots* pour rendre la *chose* sensible ? Car dans le roman en question, les mots sont là, profus, redondants, signalant toujours au lecteur la qualité essentiellement verbale de la relation. La langue, loin de s'effacer devant les choses, les circonscrit de ses multiples détours : « les déclamations, les répétitions, les contradictions »[1], autant de manifestations de la préséance du verbe sur le réel.

Cet obstacle n'est pourtant pas insurmontable, parce que chez Rousseau, « ce qui n'est pas », ce qui n'est que représenté, figuré, le *signe* en particulier, comme l'a souligné Jean Starobinski[2], peut avoir plus de réalité (et plus de beauté), que le *réel* dans son épaisseur matérielle.

L'écriture transparente : plaisirs des sens et séduction du sentiment

On connaît, notamment depuis les travaux de Jean Starobinski, la haine rousseauiste du *medium* qui diffère et signale l'impossibilité d'une communication (*immédiate*) des consciences. On sait aussi la méfiance de l'écrivain à l'égard de la langue écrite, française de surcroît. Car l'écriture, comme l'a montré Jacques Derrida dans la partie de son ouvrage *De la grammatologie* (1967) consacrée à Rousseau, n'est qu'un substitut, au deuxième degré qui plus est, de la chose : elle figure, non l'objet lui-même, mais la langue parlée[1]. « L'écriture, écrit Rousseau, n'est que la représentation [l'image] de la

[1] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 28.
[2] Sur la puissance de réalité du signe, voir Jean Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, « Le pouvoir des signes », p. 168-200.
[1] Commentant un fragment de l'écrivain sur la *Prononciation* (« [...] la parole représente la pensée par des signes conventionnels, et l'écriture représente de même la parole ; ainsi l'art d'écrire n'est qu'une représentation médiate de la pensée [...] »), Jacques Derrida souligne le fait qu'avec l'écriture alphabétique, l'aliénation est totale : « L'écriture alphabétique représentant un représentant, supplément de supplément, aggrave la *puissance* de la représentation » (Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 417).

parole, il est bizarre qu'on se donne plus de soin à déterminer l'image que l'objet »[1].

En outre, non content de n'être qu'un représentant, l'écriture représente mal : « elle substitue l'exactitude à l'expression. [...] On écrit les voix et non pas les sons : or, dans une langue accentuée ce sont les sons, les accents, les inflexions de toute espèce qui font la plus grande énergie du langage »[2]. De prime abord, l'écriture paraît donc inapte à rendre compte de l'intensité du sentiment comme de l'expérience vécue. Certes, il n'est pourtant pas question de se passer d'elle. Comme l'écrivait Jean Starobinski, Rousseau sait l'homme « en l'exil dans le monde des moyens »[3], et condamné à recourir à l'entremise du discours. Mais comment, dans ce cas, les rayons d'une Julie pourraient-ils parvenir à l'esprit et aux sens du lecteur autrement que diffractés, rompus, affaiblis par le trait d'écriture ?

Sans prétendre remédier au défaut constitutif de l'écrit, Rousseau se propose d'intervenir en amont, sur « l'objet » que l'écriture représente, c'est-à-dire sur la langue elle-même. « Il faudrait, pour ce que j'ai à dire, inventer un langage aussi nouveau que mon projet [écrira-t-il dans les *Confessions*]… »[4]. C'est à quoi l'engageait déjà l'écriture du roman. La nouvelle langue que Rousseau tente d'y mettre en œuvre ressemble assez à cette première langue dont il est question dans l'*Essai sur l'origine des langues* :

> Non seulement tous les tours de cette langue devraient être en images, en sentiments, en figures ; mais *dans sa partie mécanique* elle devrait répondre à son premier objet et *présenter aux sens* les impressions presque inévitables de la passion qui cherche à se communiquer. [...] la plupart des mots radicaux seraient des sons *imitatifs, ou de l'accent des passions, ou de l'effet des objets sensibles*. [...] Cette langue aurait beaucoup de synonymes pour exprimer le même être par ses différents rapports ; elle aurait peu d'adverbes et de mots abstraits [...]. Elle aurait beaucoup d'augmentatifs, de diminutifs, de mots composés, de particules explétives pour donner de la cadence aux périodes et de la rondeur aux phrases ; elle aurait beaucoup d'irrégularités et d'anomalies, elle négligerait l'analogie grammaticale pour s'attacher à l'euphonie, au nombre, à l'harmonie, et à la beauté des sons ; au lieu d'arguments elle aurait des sentences, elle *persuaderait sans convaincre, elle peindrait sans raisonner*.[1]

---

[1] *Mélanges de littérature et de morale*, *OC* II, p. 1252.
[2] *Essai sur l'origine des langues*, V, p. 388.
[3] Jean Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, éd. citée, p. 169.
[4] Ébauches des *Confessions*, *OC* I, p. 1153.
[1] *Essai sur l'origine des langues*, IV, p. 382-383.

Cette langue persuasive et belle, s'adressant à l'être sensible, est une langue *cratyléenne* (comme le souligne Rousseau[1]), qui tend à représenter physiquement son référent. Elle est l'expression sensible, le signe du sentiment (« l'accent des passions »), mais également des objets dont elle travaille à (re)produire l'*effet* sur les sens ou sur l'esprit. Les sonorités de cette langue, choisies pour leur qualité d'harmonie imitative, suppléent au mieux à la perception d'objets réels. Quant au sentiment qui ne peut jamais s'exprimer ni s'appréhender que par des signes (verbaux ou non verbaux), l'écriture lyrique en rendra la véhémence avec autant de fidélité que toute autre de ses manifestations : le chant, la danse ou le geste amoureux. La profusion, la redondance et la musicalité du style doivent re-présenter le sentiment dans sa force (son ardeur, sa poésie, son accent) comme le ferait la parole. Or tels sont précisément les caractéristiques du langage des amants, tel qu'il est décrit dans la *Préface dialoguée* de *La Nouvelle Héloïse* : langage explétif, redondant, irrégulier, mais aussi figuré, lyrique, euphonique, propre à « persuader sans convaincre » et à « peindre sans raisonner ».

Là encore, le remède est dans le mal. Cette profusion de mots, cette forte présence du « représentant » dans sa « partie mécanique », dans laquelle on pourrait voir un obstacle supplémentaire à l'accès au réel, manifeste et incarne la chose (la passion) dans la langue. Celle-ci prend la forme du sentiment, si elle se fait assez souple pour en porter l'empreinte. Rousseau croit à une porosité de l'écriture ainsi renouvelée, qui laisserait voir par transparence le visage et l'ethos de l'écrivain. C'est la personne, c'est le corps de Julie qui se profilent à travers ses lettres.

> [...] comment ne pas te connaître en lisant tes lettres ? Comment prêter un *ton* si touchant et des *sentiments* si tendres à une autre figure que la tienne ? À chaque phrase ne voit-on pas le doux regard de tes yeux ? À chaque mot n'entend-on pas ta voix charmante ? [...] *Ne sois donc pas surprise si tes lettres qui te peignent si bien font quelquefois sur ton idolâtre amant le même effet que ta présence*. [...] Je crois te voir, te toucher…[1]

[1] « Étendez ces idées dans toutes leurs branches, et vous trouverez que le *Cratyle* de Platon n'est pas si ridicule qu'il paraît l'être » (*ibidem*).
[1] *Nouvelle Héloïse*, II, 17, p. 244.

L'écriture de Julie offre à l'amant en exil un « supplément »[1] de sa présence, de manière à exercer son pouvoir sur les sens de Saint-Preux. D'abord parce que, vivifiée par le sentiment de l'épistolière, elle reflète, dans sa « partie mécanique », la personne de Julie. Ensuite, parce que l'imagination supplée avantageusement à la présence réelle. C'est elle qui anime les perceptions des sens (« si l'imagination n'ajoute un charme à ce qui nous frappe, le stérile plaisir qu'on y prend se borne à l'organe… »[2]). Elle remplace efficacement et représente à l'esprit les impressions absentes, par un phénomène d'« auto-affection » par le langage mis en évidence par Derrida[3]. Ainsi l'imagination du lecteur, impressionnée par une langue expressive, lui représente les personnages fictifs de façon sensible.

Cette influence du sentiment sur la mécanique de la langue observable dans l'univers de la fiction, chez les personnages, doit *a fortiori* s'appliquer à l'auteur du recueil. Rousseau justifie l'éloquence profuse et démonstrative des lettres par l'état d'exaltation sentimentale dans lequel il se trouvait en les écrivant (ainsi « pénétrées » de ses transports, celles-ci « se sentent »[4] de son ravissement). Si les lettres séduisent, c'est qu'elles découlent d'une fascination préalable : celle qu'exercent sur l'auteur les représentations de son imagination. Or rien n'est plus éloquent qu'un homme « fortement persuadé »[5] : le tissu conducteur de sa langue assure la transmission de son sentiment.

Reste à savoir dans quelle mesure le sentiment peut tenir lieu de perception sensible. Rousseau s'écarte, sur ce point, des prémisses sensualistes faisant découler idées et sentiments des sensations. Si l'expression du sentiment doit, selon lui, agir de façon quasi physiologique sur le lecteur, c'est que « nos

---

[1] Jacques Derrida a insisté sur l'ambivalence de l'écriture rousseauiste, qui procèderait à la fois à la « destruction de la présence » et à sa « réappropriation », par un phénomène de « supplémentation » équivalent à celui qui produit ce « dangereux supplément qui trompe la nature » dont parle Rousseau dans les *Confessions* (voir *De la grammatologie*, chapitre 2, p. 204).
[2] *Émile*, III, p. 418.
[3] Voir *De la grammatologie*, chapitre 2, p. 203-234.
[4] *Confessions*, IX, p. 438.
[5] *Fragment autobiographique*, *OC* I, p. 1113.

plus vives sensations agissent souvent par des impressions morales »[1]. Le pouvoir des impressions sensibles dépend directement des « affections de l'âme » qu'elles représentent à l'esprit : « ce n'est pas tant l'oreille qui porte le plaisir au cœur que le cœur qui le porte à l'oreille »[2]. La langue la plus propre à susciter chez le lecteur l'émoi et le plaisir d'où résulte la persuasion est donc une langue à la fois sensuelle et sentimentale. Cette langue est idéalement la langue chantée, qui allie heureusement la beauté de l'harmonie (liée à la sensation) à celle de la mélodie (qui exprime le sentiment)[3]. Dans ce langage total dont rêve Rousseau, le plaisir est inséparable de l'expressivité :

> [...] l'expression sera douce *agréable* et *forte*, l'oreille sera *charmée* et le cœur *ému* ; le *physique* et le *moral* concourront à la fois au plaisir des écoutants, et il régnera un tel accord entre la parole et le chant que le tout semblera n'être qu'une langue délicieuse *qui sait tout dire et plaît toujours*.[4]

La parole chantée, liant habilement sensualité et sentiment, conjugue idéalement l'agrément du *plaire*, le plaisir physique de l'harmonie et la force pathétique du sensible. Elle associe jouissance et éloquence, plaisir et persuasion. Son effet est assuré et Rousseau entrevoit la possibilité de plaire *toujours* par le seul mécanisme des passions, sans compromettre la pureté de sa morale.

L'« applaudissement universel »

Dans le même temps que l'éditeur des lettres annonce devoir déplaire à la majorité du public au niveau des principes, il escompte surmonter, ou contourner, cette contrariété (logique) d'avant-goût par une séduction érotique et esthétique. Ce faisant, il sollicite en chaque lecteur l'humain dans ce qu'il y a d'« essentiel à l'espèce »[1] en deçà du montage rouillé des présupposés de

---

[1] *Essai sur l'origine des langues*, XV, p. 418.
[2] *Id*., p. 419.
[3] « En général la meilleure musique est celle qui réunit le plaisir physique et le plaisir moral, c'est-à-dire l'agrément de l'oreille et l'intérêt du sentiment » (lettre de Rousseau à Georges-Louis Le Sage père du 1er juillet 1754, *CC* III, p. 228).
[4] *Dictionnaire de Musique*, article « Expression », p. 823-824.
[1] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 12.

société. De là, le rêve (incrédule et lointain) d'un lectorat unifié, d'un public refondé. Dans son *Extrait du Projet de paix perpétuelle de l'abbé de Saint-Pierre* qu'il achève juste après le recueil épistolaire (en 1759) et publie la même année (1761), l'écrivain exhorte son lecteur à ne pas « s'armer d'avance d'incrédulité pour *résister au plaisir de la persuasion* » ; mais à partager « l'émotion délicieuse avec laquelle [il] prend la plume pour un sujet si intéressant pour l'humanité » telle que celui d'une communauté restaurée :

> Je vais voir, du moins en idée, les hommes s'unir et s'aimer ; je vais penser à une douce société de frères, vivants dans une concorde éternelle, *tous conduits par les mêmes maximes,* tous heureux du bonheur commun.[1]

La concorde dont Rousseau produit ici le rêve (car l'écrivain n'accorde en réalité que peu de crédit au projet utopiste de l'abbé) devrait certes s'établir sur des fondements politiques et législatifs, mais en priant le lecteur de se laisser gagner par le sentiment de cette communauté heureuse, Rousseau l'invite à le rejoindre pour en amorcer symboliquement l'édification. Le partage émotif opéré par la persuasion unirait, sinon les nations européennes comme le voudrait l'abbé de Saint-Pierre, du moins les lecteurs et l'auteur, cette fois rapprochés par les « mêmes maximes ».

C'est dans ce cadre seulement qu'à la place du « blâme universel » que se promettait l'auteur du *Discours sur les sciences et les arts*[2] pourrait s'élever l'« applaudissement universel », dont rêvait déjà Corneille[3], et qui sanctionnait, pour l'auteur de l'*Origine de la mélodie*, l'unité d'un peuple dans une communion à la fois esthétique et spirituelle :

> [...] les rustiques sons d'une flûte à trois trous suffisaient pour les mettre hors d'eux-mêmes. Cette bouillonnante ardeur *se transmettant* à toute la personne anima les premiers pas, le geste des assistants *répondait aux discours du Coryphée* et marquait *l'applaudissement universel*. [...] *Les lois et les chansons* [...] *passaient avec le même plaisir* dans

[1] *Extrait du projet de paix perpétuelle*, *OC* III, p. 563.
[2] *Préface* du *Discours sur les sciences et les arts*, *OC* III, p. 3.
[3] « Puisque nous faisons des poèmes pour être représentés [écrivait Corneille], notre premier but doit être de plaire à la Cour et au peuple, et d'attirer un grand monde à leurs représentations. Il faut, s'il se peut, y ajouter les règles, afin de ne déplaire pas aux savants, et recevoir un *applaudissement universel*, mais surtout, gagnons la voix publique » (*Préface* de la *Suivante, OC* Pléiade, éd. G. Couton, p. 387).

> tous les cœurs [...]. Lecteurs pardonnez-moi cet écart, qui pourrait songer de sang-froid au temps de l'innocence et du bonheur des hommes.[1]

L'applaudissement marquait ici, non le verdict positif d'un public-juge, se contentant d'assister au spectacle, mais la participation, l'adhésion active du peuple au discours du coryphée. Comme dans les fêtes que Rousseau envisage pour Genève dans la *Lettre à d'Alembert*, la distance critique entre la scène et les spectateurs est abolie. Un même sentiment, se transmettant à tous, unit l'assistance dans un plaisir commun, qui intègre les « lois », le bien civique, l'utile. Celui-ci, loin de tempérer le plaisir, l'augmente : « l'innocence donnait un accent plus doux à la voix du plaisir »[2]. Et Rousseau, là encore, de convier implicitement le lecteur à le rejoindre dans la communauté à laquelle, il adhère déjà pour sa part, par l'émotion qui le gagne[3].

Ainsi, en dernière instance, si Rousseau ne pense pas impossible de plaire, fût-ce à un public posthume, c'est qu'il ne désespère pas (encore) de solliciter chez son lecteur l'être sensible, susceptible de se laisser toucher par une écriture s'adressant tout ensemble à ses sens et à ses sentiments.

C'est encore à cette méthode qu'il s'essaye, mais une dernière fois et pour la délaisser, dans les *Confessions*.

---

[1] *L'Origine de la mélodie*, *OC* V, p. 334.

[2] *Ibidem.*

[3] Dans l'*Émile*, c'est une émotion semblablement religieuse (*reliant* l'homme à Dieu, mais aussi les hommes entre eux) qui étreint le narrateur, auditeur idéal, du discours du Vicaire savoyard, assurant l'adhésion par-delà les réserves de la raison : « Le bon prêtre avait parlé avec véhémence ; il était ému, je l'étais aussi. Je croyais entendre le divin Orphée chanter les premières hymnes, et apprendre aux hommes le culte des Dieux. Cependant, je voyais des foules d'objections à lui faire ; je n'en fis pas une, parce qu'elles étaient moins solides qu'embarrassantes et que la persuasion était pour lui. À mesure qu'il me parlait selon sa conscience la mienne semblait me confirmer ce qu'il m'avait dit. » (*Émile*, IV, p. 606).

2. LES ECRITS AUTOBIOGRAPHIQUES OU L'ADIEU AU LECTEUR

A priori tout sépare l'intention apologétique du Rousseau des derniers écrits (*Confessions*, *Dialogues*, *Rêveries*), du projet d'écriture de *La Nouvelle Héloïse*. Les *Confessions* n'ont pour ambition avouée ni de plaire ni d'instruire, mais de faire connaître la personne biographique de l'auteur, devenu objet du discours. Pourtant, cette autobiographie recourt à des procédés de persuasion similaires à ceux que l'écrivain avait éprouvés dans son roman.

2.1 Les *Confessions*, une « vie »

Les *Confessions* sont une « vie », un *bios*. Ce genre très apprécié au XVIIIe siècle, l'était particulièrement de Rousseau, fervent lecteur des *Vies des hommes illustres* de Plutarque. L'écrivain, dans l'*Émile*, préconisait la lecture des vies pour servir la connaissance du cœur humain :

> J'aimerais mieux la lecture des vies particulières pour commencer l'étude du cœur humain ; car alors, l'homme a beau se dérober, l'historien le poursuit partout ; il ne lui laisse aucun moment de relâche, aucun recoin pour éviter l'œil perçant du spectateur.[1]

En opposant *vie* et *histoire*, Rousseau reprenait une distinction faite par Plutarque dans les *Vies parallèles* entre l'*histoire*, qui représente les *actions*, et la vie, qui met en lumière le caractère (l'*ethos*) des hommes[2]. Dans les *Confessions*, Rousseau présente son entreprise dans les termes mêmes dans lesquels il caractérise le *bios* :

---

[1] *Émile*, IV, p. 530.

[2] « Je n'ai pas appris à écrire des histoires, mais des vies seulement [...]. Aussi nous doit-on concéder que nous allions principalement recherchant *les signes de l'âme*, et par iceux formant un portrait au naturel de la vie et des mœurs d'un chacun, en *laissant aux historiens à écrire les guerres, les batailles* et autres telles grandeurs. » Plutarque, *Vie d'Alexandre*, 1, trad. d'Amyot, *OC*, Paris, Pléiade, 1951, t. II, p. 323. Voir aussi *Vie de Pompée*, 8, *OC,* II, p. 231. Voir, à ce propos F. Leo, *Die griechisch-römische Biographie*, Leibniz, Teubner, 1901.

> Dans l'entreprise que j'ai faite de me montrer tout entier au public, il faut que rien de moi ne lui reste obscur ou caché ; il faut que je me tienne incessamment sous ses yeux, qu'il me suive dans tous les égarements de mon cœur, dans tous les recoins de ma vie.[1]

L'écrivain engage le public dans la même investigation, la même scrutation minutieuse de son personnage que l'historien biographe, détaillant la vie d'un homme illustre.

Or, Plutarque escomptait de la lecture des *Vies* une réaction d'adhésion et de reproduction mimétique, semblable à celle que suscite chez lui l'écriture biographique :

> Quand je me mis à écrire ces vies, ce fut premièrement pour profiter aux autres, mais depuis j'y ai persévéré et continué pour profiter à moi-même, *regardant en cette histoire comme dans un miroir et tâchant à raccoutrer aucunement ma vie et la former au moule des vertus de ces grands personnages*. Car cette façon de rechercher les mœurs, et écrire leurs vies, me semble proprement *un hanter familièrement* et fréquenter avec eux …[2]

Les « vies » offrent au biographe un *miroir* dans lequel il se voit et se façonne à l'image des personnages qu'il contemple. Cette contemplation est d'ailleurs plus qu'une observation, c'est une fréquentation assidue, une cohabitation. La modification qui en résulte est à la fois *éthique* et *pratique* :

> [...] la vertu a cette force qu'elle incite la volonté de l'homme qui la considère à la vouloir incontinent exercer, et engendre en son cœur une envie de la mettre en exécution, formant les mœurs de celui qui la contemple, *non point par imitation*, mais *par la seule intelligence et connaissance de l'acte* vertueux, qui tout soudain lui apporte *un instinct* et un propos délibéré de faire le semblable.[3]

La lecture d'une « vie » génère une transformation plus subtile et plus profonde que ne le serait le produit d'une simple imitation : elle induit, chez le lecteur, la résurgence de l'*ethos* héroïque qui conduira à l'acte vertueux. L'effet produit est donc à double détente : c'est une transformation *passive*, par laquelle se modifie, sans sa participation consciente (Amyot avance le terme d'*instinct*), le caractère

---

[1] *Confessions*, p. 59.
[2] *Vie de Paul-Émile*, I, 1, *OC*, I, p. 566-567, trad. de Jacques Amyot.
[3] *Vie de Périclès*, II, 4, *OC* I, p. 334 ; je souligne. Plutarque distingue en cela la lecture d'une vie de la contemplation d'un ouvrage d'art : « Il n'y eut jamais jeune homme de bon cœur et de gentille nature, qui en regardant l'image de Jupiter, laquelle est en la ville de Pise, souhaitât devenir Phidias » (*ibidem*).

du lecteur, à partir de quoi celui-ci reproduira de lui-même les *actions* de son modèle.

Jean-Jacques, certes, n'est pas un héros. Mais l'intimité avec lui dans laquelle le lecteur des *Confessions* est invité à entrer n'est pas sans analogie avec celle qui devait le familiariser avec un modèle de vertu tel que Julie. L'abondance de détails et le caractère circonstancié du récit de soi tendent à l'introduire dans l'univers mental et physique de Jean-Jacques. La volonté de Rousseau de couvrir l'intégralité de son existence, sans laisser aucun détail dans l'ombre, répond non seulement à la nécessité alléguée de présenter au lecteur la totalité des pièces pouvant servir à l'instruction de son procès, mais aussi de l'exposer à un réseau de sensations et d'impressions si dense et si fourni que son jugement soit déterminé, moins par un acte conscient de la volonté, que par une intuition ineffable, découlant d'une appréhension à la fois globale et précise de l'*ethos* de Jean-Jacques. Rien n'est plus explicite à cet égard que les paragraphes conclusifs du livre IV :

> Ces longs détails de ma première jeunesse auront paru bien puérils et j'en suis fâché : quoique né homme à certains égards, *j'ai été longtemps enfant et je le suis encore à beaucoup d'autres*. Je n'ai pas promis d'offrir au public un grand personnage ; j'ai promis de me peindre tel que je suis et *pour me connaître dans mon âge avancé, il faut m'avoir bien connu dans ma jeunesse*.[1]

Le jeune héros des *Confessions* présente des caractéristiques semblables à celles des philosophes-enfants[2] de *La Nouvelle Héloïse* : c'est un personnage, tout à la fois répréhensible et bon, dont l'ingénuité et la fougue expliquent les erreurs de jeunesse, et qui fait pardonner ses premiers égarements par la pureté de son cœur et la bonne grâce de son amendement (au temps de sa « réforme »). Ainsi en allait-il déjà des amants du roman :

> Mes jeunes gens sont aimables ; mais *pour les aimer à trente ans, il faut les avoir connus à vingt*. Il faut avoir vécu longtemps avec eux pour s'y plaire ; et ce n'est qu'après avoir déploré leurs fautes qu'on en vient à goûter leurs vertus.[3]

---

[1] *Confessions*, IV, 174.
[2] « Ils sont enfants, penseront-ils en hommes ? » (seconde *Préface* de la *Nouvelle Héloïse*, p. 16).
[3] *Id*., p. 18.

La tendresse du lecteur pour des héros assagis et comme durcis par les ans dépend de la sympathie qu'ils surent susciter au temps de leur verdeur première. De même la connaissance de Jean-Jacques suppose que, sous la patine du temps, l'on discerne le berger extravagant mais candide, à la fois intrépide et transi, qu'il était et demeure (« pour me connaître dans mon âge avancé, il faut m'avoir bien connu dans ma jeunesse »). Mais cette connaissance intime ne saurait se transmettre comme un savoir. Pour juger de l'homme adulte comme il est invité à le faire, le lecteur doit être soumis aux impressions reçues et aux expériences vécues par le jeune Jean-Jacques :

> Comme en général les objets font moins d'impression sur moi que leurs souvenirs et que toutes mes idées sont en images, les premiers traits qui se sont gravés dans ma tête y sont demeurés [...] *Il y a une certaine succession d'affections et d'idées qui modifient celles qui les suivent et qu'il faut connaître pour en bien juger*. Je m'applique à bien développer partout les premières causes pour *faire sentir* l'enchaînement des effets. Je voudrais pouvoir en quelque façon rendre mon âme transparente aux yeux du lecteur et pour cela, je cherche à la lui montrer sous tous les points de vue, à l'éclairer par tous les jours, à faire en sorte qu'il ne s'y passe pas un mouvement qu'il n'aperçoive, afin qu'il puisse juger par lui-même du principe qui les produit.[1]

La connaissance offert au lecteur, à la différence de celle, immédiate et figée, qu'offre un portrait littéraire, s'effectue sous l'effet d'une lente familiarisation, explicitement rapprochée par Rousseau de sa morale sensitive (« Il y a une certaine succession d'affections et d'idées qui modifient celles qui les suivent et qu'il faut connaître pour en bien juger »). Cette connaissance, qui n'est pas intellectuelle mais intuitive, est le fruit d'un transfert d'impressions reçues et de souvenirs, qui est, là encore, de l'ordre du *don d'yeux*[2] et du *prêté de cerveau*[3]. Le public est exposé aux mêmes sensations que celles qui firent de Jean-Jacques ce qu'il est. En rendant son âme « transparente » au lecteur, en lui soumettant ses modifications les plus insensibles, l'écrivain le met en capacité de juger du « principe » qui les produit. Ce principe, encore une fois, ne peut s'énoncer : d'une part, il ne serait que le produit faillible des inductions

[1] *Ibidem*.
[2] *Préface* d'*Émile*, p. 241 (voir *infra*).
[3] Manuscrit N. des *Lettres de la montagne*, p. 1654 (voir *infra*).

partiales de l'auteur (« Si je me chargeais du résultat et que je lui disse ; tel est mon caractère, [le lecteur] pourrait croire, sinon que je me trompe, au moins que je le trompe »[1]) ; d'autre part, aucun énoncé ne saurait se substituer à une connaissance fondée sur l'archéologie des expériences successives de la sensibilité[2]. Le « principe » de l'identité de Jean-Jacques doit donc être reconstitué, compte tenu de l'ensemble de ses expériences passées (son « univers » existentiel), de la *chaîne* des impressions sensibles qui l'ont informé. Ainsi mis en présence des perceptions qui ont contribué à modeler l'auteur, le lecteur pourra remonter au « modèle » de Jean-Jacques, « recomposer » *ex negativo* le « moule » jeté par la nature[3]. En outre, il sera mis en condition de se laisser toucher à son tour par les mêmes impressions, du moins par ce qui subsiste d'elles dans la mémoire de l'auteur : des images. Mais puisque, précisément, c'est sous cette forme déjà transformée qu'elles exercent sur Rousseau leur influence (« généralement *les objets font moins d'impression sur moi que leurs souvenirs* et [...] toutes mes idées sont en images »[4]), elles sauront se rendre également sensibles au lecteur en frappant son imagination. L'impression, sans valoir celle du souvenir d'enfance, servira du moins cette compréhension empathique que Rousseau cherche à susciter.

Le résultat est donc double, au moins. D'abord, en se faisant connaître, Rousseau doit se faire *aimer*, comme les amants du roman avaient su s'attacher les cœurs (« ils parlent de tout ; ils se trompent sur tout ; ils ne font rien connaître qu'eux ; mais, *en se faisant connaître, ils se font aimer* ; leurs erreurs valent mieux que le savoir des sages »[5]). Parlant du cœur, l'auteur des

---

[1] *Confessions*, IV, 175.

[2] « [...] en lui détaillant avec simplicité tout ce qui m'est arrivé, tout ce que j'ai fait, tout ce que j'ai pensé, tout ce que j'ai senti, je ne puis l'induire en erreur à moins que je ne le veuille, encore même en le voulant n'y parviendrais-je pas aisément de cette façon. C'est à lui d'assembler ces éléments et déterminer l'être qu'ils composent ; le résultat doit être son ouvrage, et s'il se trompe alors, toute l'erreur sera de son fait » (*ibidem*).

[3] « en lui détaillant avec simplicité tout ce qui m'est arrivé, tout ce que j'ai fait, tout ce que j'ai pensé, tout ce que j'ai senti, je ne puis l'induire en erreur à moins que je ne le veuille, encore même en le voulant n'y parviendrais-je pas aisément de cette façon**.** C'est à lui d'assembler ces éléments et déterminer l'être qu'ils composent ; le résultat doit être son ouvrage, et s'il se trompe alors, toute l'erreur sera de son fait **»** (*Confessions*, IV, p. 175).

[4] *Confessions*, IV, p. 174.

[5] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 16.

Confessions n'aura besoin de recourir à aucune stratégie de persuasion pour s'attirer la sympathie, car ici comme dans son roman, c'est la vérité du sentiment qui touche[1]. Ensuite, s'il est peu probable que cette immersion dans l'univers physique et mental de Jean-Jacques amène une conversion des lecteurs, du moins doit-elle l'inciter à s'amender à son tour, en renonçant à persécuter l'innocent.

La nature ayant « jeté le moule » de Jean-Jacques après l'avoir conçu, Rousseau ne croit ni ne désire transformer ses lecteurs en autant d'autres lui-même. Mais dans la mesure où Jean-Jacques est bon (à défaut d'être vertueux), et supérieur en cela au reste de l'humanité corrompue, il ne laisse pas de s'offrir en exemple à ses semblables, tacitement invités à s'inspirer de la candeur d'un cœur mis à nu, et ce, ne fût-ce que pour lui rendre justice :

> [...] qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun [de mes semblables] découvre à son tour son cœur au pieds de ton trône avec la même sincérité ; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose : je fus meilleur que cet homme-là.[2]

Pourtant, le lecteur n'est pas l'ultime destinataire des *Confessions*. Il est essentiellement le médiateur, l'instance réfléchissante par laquelle doit s'effectuer la réhabilitation de Jean-Jacques. Déjà l'invocation au Souverain Juge, remplaçant, en tête de l'ouvrage, un premier exorde, supprimé, qui sollicitait instamment l'attention et l'indulgence du public, semble rendre accessoire la judicature du lecteur[3]. Le lecteur, de fait, se voit progressivement mis à distance, puis démis de ses fonctions judiciaires des *Confessions* aux *Dialogues*, dont le dispositif interne neutralise un destinataire non tant représenté que remplacé par l'auditeur-juge qu'est le Français.

---

[1] « Si la force du sentiment ne nous frappe pas, sa vérité nous touche ; et c'est ainsi que le cœur sait parler au cœur » (Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, …)

[2] *Confessions*, I, p. 5.

[3] « *Je vous conjure, messieurs*, de vouloir m'écouter avec une attention digne, non de l'importance des choses que j'ai à vous dire et qui par elles-mêmes n'en méritent guère, mais de l'emploi dont j'ose vous charger ; emploi le plus noble que des mortels puissent remplir, *puisqu'il s'agit de décider, pour toute la postérité, si mon nom, qui doit vivre, y doit passer avec opprobre ou avec gloire*. [...] *Je prie les dames* qui ont la bonté de m'écouter de vouloir bien songer qu'on ne peut se charger de la fonction de confesseur sans s'exposer aux inconvénients qui en sont inséparables, et que dans cet austère et sublime emploi, c'est au cœur à purifier les oreilles. » (*Discours projeté ou prononcé pour introduire la lecture des* Confessions, *OC* I, p. 1185-1186).

2.2. *Rousseau juge de Jean-Jacques* : endiguer la contagion

Les *Dialogues* (comme d'ailleurs les *Rêveries*) continuent, en quelque manière –mais en manière *inverse*- l'entreprise des *Confessions*. Alain Grosrichard propose d'y voir des « *anti-Confessions* » (selon le mot de Michel Foucault), « dans la mesure où ils contestent le discours des *Confessions*, en étant, pour ainsi dire, le produit de sa décomposition »[1]. Mais tandis que « les *Dialogues* sont tout entiers le *discours de l'autre*, et l'immense répertoire des techniques de la défiguration »[2], on assiste parallèlement à un démontage de la machine *persuasive*, encore fonctionnelle dans les *Confessions*. Yves Vargas a ainsi mis en valeur l'« exclusion » du lecteur de *Rousseau juge de Jean-Jacques*. Ces dialogues offrent, selon le critique, une « explication de Jean-Jacques par Rousseau » qui signifie formellement que le seul lecteur acceptable des écrits de Jean-Jacques ne peut être que Rousseau lui-même. « Reste à savoir à quel lecteur cette explication s'adresse puisqu'elle désespère à son tour d'en trouver »[3]. De fait, le lecteur « exclu » ne disparaît pas de l'horizon du discours.

Les *Dialogues* sont le fruit de la « mauvaise honte », ou « blâmable fierté » d'un écrivain qui ne peut se résoudre à se voir honni du public :

> Il vaudrait mieux sans doute braver l'injustice du public ; mais avec une âme haute et un naturel timide, qui peut se résoudre en faisant une bonne action qu'on accusera d'hypocrisie, de *lire dans les yeux du spectateur l'indigne jugement qu'ils en portent*.[4]

Le réajustement du sentiment du public pour l'auteur est précisément l'objet de l'ouvrage. Car de façon significative, c'est à la réputation de Jean-Jacques, plutôt qu'à sa personne, que portent atteinte les Messieurs ennemis.

---

[1] Alain Grosrichard, « Gravité de Rousseau, l'œuvre en équilibre », in *L'Impensé de Jean-Jacques Rousseau,* dir. Louis Althuser, Alain Grosrichard, Patrick Hochart, éd. Cercle d'Épistémologie de l'E.N.S, 1967, p. 61.

[2] Alain Grosrichard, art. cite, p. 62; je souligne.

[3] Yves Vargas, « "Ne me lisez point". Rousseau et le lecteur exclu », *Études J.-J. Rousseau*, 12, 2000-2001, p. 41.

[4] *Dialogues*, II, p. 912.

C'est à le séparer de la partie du public auquel il s'adresse premièrement qu'ils travaillent :

> Ils l'ont fait *abhorrer* du peuple dont il déplora la misère, des bons dont il honora la vertu, des femmes dont il fut idolâtre, *de tous ceux dont la haine pouvait le plus l'affliger*.[1]

Un autre charme, venimeux, mensonger, a agi sur l'esprit du public pour le circonvenir :

> [...] il est, pour ainsi dire, des épidémies d'esprit qui gagnent les hommes de proche en proche comme une espèce de contagion [...]. Cette pente à se laisser entraîner ainsi s'étend encore aux inclinations, aux goûts, aux passions des hommes.[2]

Le procédé de persuasion a-logique, d'inoculation du sentiment que Rousseau désignait dans *La Nouvelle Héloïse* par cette métaphore médicale, est, comme l'a souligné Jean-François Perrin[3], l'arme choisie par les Messieurs pour transmettre au public leurs passions haineuses. Or, la détestation irrationnelle et viscérale (« jaunisse universelle, fruit d'une bile âcre et répandue »[4]) qui en résulte chez toute une génération, détruit précisément chez le public ce qui le rendait réceptif à la nature et à la représentation du bien moral et du sublime, plus subtils et moins universellement *contagieux* que les passions haineuses :

> [cette jaunisse universelle] n'*altère* pas seulement *le sens de la vue* mais *corrompt toutes les humeurs* et *tue enfin tout à fait l'homme moral* qui serait demeuré bien constitué sans elle.[5]

Y a-t-il un remède à cette maladie des sens, à cette mort de la conscience morale qui aliène le public de Jean-Jacques ? Pour le coup, Rousseau ne semble pas chercher à tirer la médecine du mal, ni à soumettre le public séduit à l'influence d'un nouveau modèle (car la parenthèse du « monde idéal », dans le premier *Dialogue*, tient plus de la description raisonnée que de la représentation

---

[1] *Id.*, p. 913.
[2] *Id.*, p. 880.
[3] Voir Jean-François Perrin, « L'évidence intérieure et l'accent passionné », éd. citée, p. 165.
[4] *Id.*, p. 881.
[5] *Ibidem.* Comme l'écrit Alain Grosrichard, « la même "jaunisse universelle" qui infecte le regard de l'homme et l'empêche de voir la nature telle qu'elle est, l'empêche aussi de la voir dans les livres qui la disent » (« Gravité de Rousseau », éd. citée, p. 46).

vivante). Impuissant à trouver une explication à l'animosité universelle dont il se pense l'objet, l'auteur des *Dialogues* ne se donne pour tâche que de « trouver des raisons »[1] qui lui permettent de tirer au clair une situation cette fois inconfortablement occulte. Il ne s'agit donc plus de redoubler l'entreprise de dévoilement des *Confessions* par laquelle Rousseau consentait, pour persuader le lecteur de la bonté de son âme, à *communiquer* sa vie, c'est-à-dire, non seulement à la dire, mais à la retransmettre au lecteur, sensations et sentiments ressuscités par le moyen de l'écriture. C'était jeter ses perles aux pourceaux :

> Cet homme a donné à vos Messieurs par ses *Confessions*, qu'ils appellent ses mémoires, une *prise* qu'ils n'ont eu garde de négliger. Cette lecture qu'il a prodiguée à tant de gens, mais dont si peu d'hommes étaient capables, et dont bien moins encore étaient dignes, a *initié* le public dans toutes ses faiblesses, dans toutes ses fautes les plus secrètes.[2]

Loin d'assurer sa prise et de capturer l'âme du lecteur, l'auteur, pris à son propre piège, a vu l'arme de persuasion qu'il tenait se retourner contre lui-même. La persuasion subliminale, par cela seul qu'elle reposait, non sur un artifice rhétorique, mais sur un don de soi, rendait vulnérable l'auteur ainsi exposé.

Dans les *Dialogues*, le discours apologétique tend, non à charmer un public trop prévenu, mais de façon moins ambitieuse, à rétablir une communication rompue qui permette à l'accusé de s'*expliquer*. Comme l'orateur mis à mal que décrivait Lamy, Rousseau délaisse le chant pour la logique, et la persuasion pour l'argumentation. Le personnage du Français, auquel doit s'identifier le lecteur, est « ramen[é] par degrés à la raison »[3] par les preuves que lui donne son interlocuteur, et au fil de relectures scrupuleusement analytiques de l'œuvre de J.-J. :

> Dans cette *seconde lecture mieux ordonnée et plus réfléchie* que la première, suivant de mon mieux le fil de ses méditations…[4]

---

[1] *Du sujet et de la forme de cet écrit*, p. 662.
[2] *Dialogues*, II, p. 902.
[3] *Id.*, III, p. 940.
[4] *Id.*, p. 934.

> En saisissant peu à peu ce système par toutes ses branches *par une lecture plus réfléchie*…[1]

> Cette *lecture attentive et réfléchie* a pleinement achevé dans mon esprit la révolution que vous aviez commencée. C'est *en faisant cette lecture avec le soin qu'elle exige* que j'ai senti toute la malignité, toute la détestable adresse de ses amers commentateurs.[2]

Le Français est ultimement *convaincu*. Mais il n'est pas conquis. La séduction n'opère plus. Rousseau ne l'espère même plus de la lecture de son roman, dont le pouvoir est défait par l'irrémédiable atteinte portée à l'*ethos* de l'auteur. Ainsi le Français, tout en admettant les preuves de l'innocence de J.-J., fait mentir le préfacier de *La Nouvelle Héloïse* en lisant le roman de sang-froid, sans se *passionner* ni pour les personnages, ni pour leur créateur :

> [...] j'adopte pleinement les idées que vous m'en avez données, et si *votre J.J. n'est pas tout à fait devenu le mien*, il a l'honneur de plus d'avoir *arraché mon estime* sans que mon penchant ait rien fait pour lui. *Je ne l'aimerai peut-être jamais, parce que cela ne dépend pas de moi* : mais je l'honore parce que je *veux* être juste que je le *crois* innocent et que je le *vois* opprimé. Le tort que je lui ai fait en pensant si mal de lui, était l'effet d'une *erreur presque invincible* dont je n'ai nul reproche à faire à ma volonté. *Quand l'aversion que j'eus pour lui durerait dans toute sa force*, je n'en serais pas moins disposé à l'estimer et le plaindre.[3]

Le penchant viscéral, involontaire, irraisonné qui détermine le sentiment de ce lecteur de la dernière heure, n'est pas celui que lui inspire le charme des personnages ou l'harmonie de la langue, mais, de façon persistante, celui, hostile à Jean-Jacques, qu'ont imprimé en lui les enjôleuses diffamations des Messieurs. Cette impression première n'est pas effacée par la lecture du roman lui-même. L'image brisée de l'auteur ne recouvre pas son pouvoir de séduction quand elle a été reconstituée de façon discursive, par le raisonnement. La postérité seule saura si les *Dialogues* doivent atteindre leur but : permettre au public de lire avec des yeux neufs, à nouveau virginaux, une œuvre que la génération d'alors a dépouillée de son aura.

De fait, les *Rêveries*, dernière œuvre, ne se veulent ni persuasives, convaincantes, ni plus même adressées à un lectorat dont la présence n'est plus qu'incidente.

---

[1] *Id*., p. 935.
[2] *Id*., p. 941.
[3] *Id*., p. 937 ; je souligne.

2.3. L'écrivain solitaire

> Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même. *Le plus sociable et le plus aimant des humains* en a été *proscrit* par un accord unanime. Ils ont cherché dans les raffinements de leur *haine* quel tourment pouvait être le plus cruel à mon âme sensible, et *ils ont brisé violemment tous les liens qui m'attachaient à eux*. J'aurais aimé les hommes en dépit d'eux-mêmes. *Ils n'ont pu qu'en cessant de l'être se dérober à mon affection. Les voilà donc étrangers, inconnus*, nuls enfin pour moi puisqu'ils l'ont voulu. Mais moi, détaché d'eux et de tout, que suis-je moi-même ? Voilà ce qui me reste à chercher. Malheureusement cette recherche doit être précédée d'un coup d'œil sur ma position. C'est une idée par laquelle il faut nécessairement que je passe pour *arriver d'eux à moi*.[1]

On connaît l'ouverture des *Rêveries*. Le pronom personnel de la première personne y occupe, à nouveau, la première place. Mais la personne qu'il représente n'est plus la même que celle qui, dans la Préface de *Narcisse*, affichait crânement son indépendance. Ce n'est plus non plus celle qui, dans les *Confessions*, s'offrait aux regards de tout l'univers comme modèle exclusif d'humanité naturelle. C'est un « je » non pas indifférent ni naturellement détaché, mais déchiré, amputé d'une partie de lui-même : son être social. C'est l'homme sensible, « le plus sociable et le plus aimant des humains », qui se trouve confronté au rejet de ses semblables (ces « ils » indéfinis ou trop bien définis : trop constamment présents à l'esprit pour avoir besoin d'être nommés). La séparation d'avec le public n'est pas distance ni détachement, mais arrachement violent. Le « je » de la première promenade n'est pas indépendant : il est seul. C'est un « je » sans « prochain », privé de ce vis-à-vis à qui, fût-il hostile, il serait redevable d'amour. Ce prochain n'est l'objet ni d'un rejet ni d'un reniement, mais d'une *disparition* : dénaturé, déshumanisé, il n'est plus « prochain », parce qu'il n'est plus semblable :

> Quand après avoir vainement cherché dix ans un homme, il fallut éteindre ma lanterne, et m'écrier, il n'y en a plus.[2]

---

[1] *Rêveries*, I, p. 995.
[2] *Id.*, VIII, p. 1078.

L'auteur des *Rêveries* est victime et non plus agent de son isolement. Exclu et non plus excluant, ostracisé et non anathématisant, telle est l'image que donne de lui le promeneur solitaire. L'objet de ces feuilles est alors d'opérer un mouvement de repli, une translation d'« eux » à « je », comme un général vaincu rappelle ses troupes, et compte les vivants. Ce repli est de résignation, non de principe : c'est un constat d'échec, non un modèle poétique que Rousseau propose :

> Je me suis débattu longtemps aussi violemment que vainement. [...] j'ai perdu pour jamais l'idée de ramener de mon vivant le public sur mon compte…[1]

Dès lors l'écrivain se trouve replacé dans ce face-à-face avec lui-même qu'il avait voulu dépasser pendant les années de la maturité ; après avoir renoncé à *persuader*, l'écrivain renonce à *convaincre*. Les *Rêveries* sont donc sans destinataire déterminé, quoiqu'elles ne refusent aucun lecteur :

> Je fais la même entreprise que Montaigne, mais avec un but tout contraire au sien : car il n'écrivait ses essais que pour les autres, et je n'écris mes rêveries que pour moi. [...] J'écrivais mes premières *Confessions* et mes *Dialogues* dans un souci continuel de les dérober aux mains rapaces de mes persécuteurs pour les transmettre, s'il était possible, à d'autres générations. La même inquiétude ne me tourmente plus pour cet écrit. [...] Je ne [...] cache ni ne [...] montre [ces feuilles].[2]

Montaigne écrivait pour ses amis et ses proches. Rousseau, à défaut d'écrire pour cet ennemi qu'il voit désormais dans tout lecteur, choisit une position de détachement non seulement du public, mais de sa propre vie[3]. Si l'écrivain se résigne à l'autonomie qu'il avait voulu dépasser, c'est aussi que cette indifférence, cette insensibilisation progressive, est une préparation à la mort.

Dans ses trois derniers écrits, Rousseau donc renonce par degrés à se faire aimer, puis entendre d'un lecteur que ni le chant des *Confessions* ni la

---

[1] *Id.*, I, p. 996 ; p. 997-998.
[2] *Id.*, II, p. 1001.
[3] « N'est-ce rien, surtout à mon âge, que d'avoir appris à voir la vie et la mort, la maladie et la santé, la richesse et la misère, la gloire et la diffamation avec la même indifférence. » (*id.*, VIII, p. 1081).

logique des *Dialogues* n'atteint selon lui. Mais cette désaffection, subie et non plus voulue, est théoriquement sans rapport avec celle qui le sépara du public à l'époque de sa « réforme » (première) ; elle sanctionne au contraire le retour de Jean-Jacques à sa nature première, vulnérable et aimante, suite auquel il était redevenu,

> sans qu'on s'en aperçût, sans presque [s]'en apercevoir [lui]-même, [...] *craintif, complaisant, timide ; en un mot, le même Jean-Jacques [qu'il avait] été auparavant*.[1]

Ainsi, le Rousseau de la maturité (celui des années 1760 et même des années 1770) revient substantiellement sur les positions de rupture des premiers *Discours*, à la faveur de ce que nous n'hésitons pas à appeler une seconde « réforme ». Il s'agit pour lui de repenser le rapport à autrui et de tirer l'individu (et donc l'auteur) d'une autarcie postulée à l'état de nature, mais contraire à la (seconde) nature sociale de l'homme. L'écrivain confère donc au désir de plaire une légitimité nouvelle, fondée sur des considérations anthropologiques et psychologiques, au terme d'une réflexion qui prend des allures de palinodie, mais qui s'enracine dans les prémisses (ou dans les silences) anthropologiques du *Discours sur l'origine de l'inégalité* et de l'*Essai sur l'origine de langues*. Cette réhabilitation induit l'écrivain à redéfinir sa relation au public, auquel il est désormais non seulement fondé à plaire, mais requis de le faire : pour être utile.

Mais Rousseau n'en revient pas pour autant à la position des auteurs du second XVIIe siècle. Car dans aucune de ses œuvres, il ne s'est proposé le plaisir du public comme fin de l'écriture. L'homme Jean-Jacques ne peut que le vouloir mais cette motivation particulière ne doit pas se confondre avec la fin de *l'écriture* comme geste public. Pour l'écrivain citoyen, selon la poétique explicite des lettres des deux amants et de la fiction pédagogique de l'*Émile*, le *plaisir* reste subordonné à l'*utile* dont il est l'instrument. Ainsi l'écrivain retient de l'héritage « classique » cette dichotomie traditionnelle, qui reste totalement opératoire dans son œuvre.

---

[1] *Confessions*, IX, p. 417.

Or la conciliation entre le *plaire* et l'*utile*, qui est le versant poétique de cette seconde « réforme », pose des difficultés théoriques presque insurmontables à un auteur qui a, comme on sait, tant plaidé pour leur incompatibilité. Reste à voir comment Rousseau les affronte ; reste à savoir s'il les surmonte.

QUATRIEME PARTIE

UTILE DULCI : L'ÉCHEC D'UNE CONCILIATION

(ROUSSEAU EMPOISONNEUR)

CHAPITRE IX

LE RETOUR A L'*UTILE DULCI* ET SES APORIES

À l'issue de sa seconde « réforme », Rousseau paraît revenu, dans *La Nouvelle Héloïse* notamment, à une poétique de l'*utile dulci* qu'il avait violemment soumise à critique dans la *Lettre à d'Alembert*. De quelle manière l'écrivain reprend-il des arguments si méthodiquement déployés dans cet écrit que ni la *naturalisation* du désir de plaire, ni même le principe du « remède dans le mal », ne sauraient suffire à les réfuter.

1. LE *DOUBLE BIND* DE L'ORATEUR

Si Rousseau renonçait, dans *La Nouvelle Héloïse*, à l'utile seul et à la pure véridiction, c'était, selon son porte-parole de la préface, R., parce qu'il le fallait pour *persuader*. C'est aussi pourquoi il présentait la stratégie mise en œuvre dans son roman comme le choix du Citoyen et non (seulement) celui de l'homme naturel. Mais les nouveaux « moyen[s] »[1] qu'il se donnait échappent à sa critique du plaisir littéraire ?

Ayant déclaré impuissantes la raison et la vérité nues, l'écrivain optait pour un discours *orné*, agrémenté d'un beau style et paré des attraits d'une fiction amoureuse. Or, en relayant, pour l'infléchir, la critique traditionnelle et moraliste des plaisirs du théâtre et des Lettres, il se trouvait confronté à un dilemme (*double bind* d'efficacité et de vertu) qui n'est pas sans analogie avec

[1] « J'ai changé de moyen, mais non pas d'objet. Quand j'ai tâché de parler aux hommes, on ne m'a point entendu ; peut-être en parlant aux enfants me ferai-je mieux entendre ; et les enfants ne goûtent pas mieux la raison nue que les remèdes mal déguisés » (seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 17).

celui que s'efforcent de formaliser les théologiens de son siècle. La question, comme l'a montré Philippe Lefebvre[1], se posait à eux ainsi : l'orateur chrétien peut-il, doit-il, répondre à la séduction du monde par la celle du discours ? Ou lui faut-il, pour combattre l'attrait des spectacles, se priver des armes qui seules rendent possible la persuasion : les agréments du langage ?[2]

Dès l'époque du premier *Discours*, dans ses *Observations* en réponse au roi de Pologne, l'écrivain soulignait l'analogie entre l'apparente contradiction dans laquelle il se trouvait prise en écrivant et celle dont l'Église se sentait parallèlement menacée :

> Je pourrais rapporter à ce sujet, ce que disaient les Pères de l'Église des sciences mondaines qu'ils méprisaient, et dont pourtant ils se servaient pour combattre les philosophes païens. Je pourrais citer la comparaison qu'ils en faisaient avec les vases des Égyptiens volés par les Israélites : mais je me contenterai pour dernière réponse, de proposer cette question : si quelqu'un venait pour me tuer et que j'eusse le bonheur de me saisir de son arme, me serait-il défendu, avant que de la jeter, de m'en servir pour le chasser de chez moi ?[3]

Les Pères de l'Église, Augustin et Origène en particulier avaient, en leur temps, justifié certaines concessions faites à la sagesse du monde, en arguant de l'exemple fameux des vases empruntés aux Égyptiens par les Hébreux au temps de leur exode[4]. C'est ainsi que suite (et parallèlement) à sa mise en cause du plaisir littéraire, Rousseau développe dans son œuvre une réflexion propre à justifier l'usage qu'il fait des instruments de la persuasion. Les notions

---

[1] Voir Philippe Lefebvre, « Apologétique et séduction au XVIIIe siècle », in *Apologétique et séduction au XVIIIe siècle*, *Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, éd. Roger Marchal et François Moureau, Paris Klincksieck, 1997, p. 209-216.

[2] L'Assemblée du Clergé multiplie dans les années 1760 les avertissements aux évêques contre la « séduction du style », le recours aux *ornements* et aux artifices du langage, qui comme le voulait Alphonse de Liguori, recèlent un mortel poison. Certains apologistes (comme le P. Henri Griffet) soucieux de ne pas prostituer leur prose, revendiquent le droit d'ennuyer au lieu de distraire, et de répéter plutôt que d'innover. On (le P. Blaise Gisbert en tête) proscrit en particulier la satire, si séduisante, pour des raisons semblables à celles que produira Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert* : ce procédé ridiculise le vice sans le rendre odieux et flatte le public en nourrissant en lui le goût de la dérision... Ceci posé, faut-il par trop d'austérité s'ôter les moyens de convaincre des esprits amollis par les charmes du monde ? Car il ne paraît pas à l'Assemblée du Clergé que la vérité brillât de son propre éclat. L'Assemblée est partagée entre le souci de préserver de la corruption l'éloquence de la chaire et la volonté de résister aux avancées de l'athéisme au moyen d'une rhétorique persuasive.

[3] *Observations* de Jean-Jacques Rousseau sur la réponse qui a été faite à son *Discours*, *OC* III, p. 39.

[4] L'épisode se trouve dans *Exode* 12, v. 35.

d'*ornement*, de *parure*, de *brillant*, en particulier, qui renvoient aux agréments du langage dans la rhétorique classique, font chez lui l'objet d'une analyse ambivalente[1]. Mais la poétique de séduction de *La Nouvelle Héloïse* pose au premier chef une difficulté d'ordre moral à l'apôtre de la Vérité.

Rousseau présente une double réponse à ses potentiels détracteurs. D'abord la poétique du « dépaysement » telle que précédemment envisagée, doit procurer au lecteur un agrément inédit, essentiellement différent de celui que lui procure une fiction amoureuse traditionnelle. Mais à considérer les ressorts du plaisir dans ce roman sans se satisfaire des métaphores astrologiques de l'*influence* et de l'*attraction*, magiques de l'*enchantement*[2], ou médicales de la *contamination*, l'on retrouve aisément ceux qu'a minutieusement isolés l'auteur de la *Lettre à d'Alembert*. L'érotisme des lettres, tout en heurtant théoriquement les bienséances, est l'amorce du lecteur en même temps que le point de tangence entre le pays des chimères et le monde parisien (soit entre le modèle idéal et le modèle sociétal réel). La sensualité qui s'exprime librement, et que R., reconnaît « hautement et franchement »[3], intègre à l'univers du roman une « maxime » commune à l'auteur et au public : celle qui fait de l'amour, et de l'amour charnel, « le suprême bonheur de la vie »[4] :

> N. À merveille ! Auteurs érotiques venez à l'école : vous voilà tous justifiés.

---

[1] Voir à ce propos l'article de Jacques Berchtold « Julie ou le *Contre Armide* de Rousseau. Le procès du faux brillant dans *La Nouvelle Héloïse* », éd. citée. Jacques Berchtold met en valeur la coprésence de deux pôles dans l'œuvre de Rousseau : l'un de la séduction artificieuse et ornementale (c'est le pôle armidien) ; l'autre de la simplicité et du dépouillement (c'est le pôle sophronien). Ainsi un personnage à la vertu toute « sophronienne » comme Julie n'en brille pas moins de l'éclat de la magicienne du Tasse.

[2] « Cette Julie, telle qu'elle est, doit être une créature *enchanteresse*, convient N., dans la *Préface dialoguée* ; tout ce qui l'approche doit lui ressembler ; tout doit devenir Julie autour d'elle » (*ouvr. cité*, p. 28).

[3] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 27.

[4] *Émile*, IV, p. 644. Rousseau tourne le dos aux *tristes maximes* qui tendaient à occulter, par précaution, les plaisirs d'amour : « ceux qui veulent conduire sagement la jeunesse pour la garantir des pièges des sens lui font l'horreur de l'amour et lui feraient volontiers un crime d'y songer à son âge, comme si l'amour était fait pour les vieillards. Toutes ces trompeuses leçons que le cœur dément ne persuadent point. Le jeune homme conduit par un instinct plus sûr rit en secret des tristes maximes auxquelles il feint d'acquiescer, et n'attend que le moment de les rendre vaines. Tout cela est contre la nature. En suivant une route opposée j'arriverai plus sûrement au même but. Je ne craindrai point de flatter en lui le doux sentiment dont il est avide, je le lui peindrai comme le suprême bonheur de la vie, parce qu'il l'est en effet » (*Émile*, IV, p. 644-645).

> R. Oui, s'ils le sont par leur propre cœur et par l'objet de leurs écrits.[1]

En ménageant une place à la passion dans son école de vertu, Rousseau satisfait les goûts de son public. La première partie du roman, destinée à appâter le lecteur « corrompu », lui offre donc (aussi) un plaisir de familiarité, un sentiment de reconnaissance et non (seulement) d'étrangeté. C'est ce qui ressort de l'entretien entre R. et N. dans la seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*. N. déplore que les maximes du début diffèrent de celles de la fin du recueil :

> [...] la fin rend le commencement d'autant plus répréhensible : on dirait que ce sont deux livres différents que les mêmes personnes ne doivent pas lire.[2]

L'éditeur des lettres, R., sans nier la disparité des deux parties, la justifie ainsi :

> [...] ce même commencement doit être agréable à ceux à qui la fin peut être utile. Ainsi ceux qui n'achèveront pas le livre, ne perdront rien, *puisqu'il ne leur est pas propre* ; et ceux qui peuvent en profiter ne l'auraient pas lu, s'il eût commencé plus gravement.[3]

Le dé-plaisir du dépaysement n'est pas entier chez les gens du monde, car pour faire entrer ces lecteurs dans la sphère d'influence vertueuse de Julie, l'auteur a dû consentir à « revenir aux moyens communs d'intéresser et de plaire »[4], en leur offrant, notamment, le spectacle d'une passion amoureuse, aggravé (dans la perspective du « paradoxe de Senault »[5]) de cette hypostase de la séduction que constitue le personnage de Julie. Comment Rousseau se tire-t-il du dilemme de la séduction nécessaire et nocive ?

---

[1] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 23.
[2] *Id*., p. 17.
[3] *Ibidem*.
[4] Voir *supra* (*Lettre à d'Alembert*, p. 26).
[5] Nous résumons ainsi, après Laurent Thirouin, l'idée commune au XVIIe siècle (et reprise dans la *Lettre à d'Alembert*) selon laquelle « plus la comédie est charmante, plus elle est dangereuse » (*L'aveuglement salutaire : réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997, p. 42) ; voir *infra* p. 176.

2. *La Nouvelle Heloïse* a la lumiere de la *Lettre a d'Alembert* : Rousseau incendiaire

Rousseau écrivit la *Lettre à d'Alembert* en février de l'année 1758 et l'acheva le 9 mars (selon une lettre écrite ce jour à l'éditeur Rey), soit l'année où il composa les deux dernières parties de son roman (de février à septembre) et prit la décision de le publier. « Je songeais à faire imprimer ces lettres quand j'écrivais contre les spectacles »[1] précise R., dans la *Préface dialoguée* de *La Nouvelle Héloïse.* Cette préface (chronologiquement antérieure à la « petite » préface qui parut avec le roman) fut composée vraisemblablement au début de l'année suivante, puisqu'elle était achevée en mars 1759[2]. Le contraste entre les principes érigés dans la *Lettre à d'Alembert* et la matière amoureuse du roman n'était que trop évident[3]. Rousseau ne tenta pas de le masquer. Il est vrai que ces contradictions, stigmatisées avec énergie par la critique de la fin du XIXe siècle[4], ne nous arrêtent plus. Mais *du point de vue de Rousseau*, la question de la cohérence entre sa théorie du théâtre et son apologie du roman n'est rien moins qu'oiseuse. Il s'agira ici de savoir si le roman d'amour de *La Nouvelle Héloïse*, à l'intérieur du système de Rousseau et à ses propres yeux, est véritablement

---

[1] *Id*., p. 27.

[2] C'est ce qu'atteste une lettre de Rousseau à Rey, datée du 14 de ce mois.

[3] La composition de pièces de théâtre (comme *Narcisse*) et leur représentation avaient déjà placé Rousseau dans une situation de porte-à-faux dont il se défend dans la préface de cette pièce. De fait, l'écart entre les principes et la pratique d'écriture de Rousseau est trop grand, dans la première moitié de la décennie 1750-1760, pour que l'on puisse le combler en arguant d'une position simplement paradoxale. « Argument après argument, écrit Sylviane Léoni, une distance se creuse entre la page écrite et la pensée de l'auteur, faisant éclater le moi en un émiettement de réflexions et d'états contradictoires. Égaré dans ce labyrinthe, le lecteur parvient difficilement à établir avec certitude quel est le sentiment du Citoyen en matière de spectacles dans les années 1750-53. Les intermittences se multiplient à tel point que la seule constante qu'il soit possible de percevoir est un *balancement incessant entre deux pôles contradictoires* : l'attrait ou du moins l'intérêt, d'un côté, et le refus de l'autre. » (*Le poison et le remède, théâtre, morale et rhétorique en France et en Italie, 1694-1758,* Oxford, Voltaire foundation, 1998, p. 335, je souligne).

[4] Voir les ouvrages d'Émile Faguet, et en particulier, son *Dix-Huitième siècle*, ceux de Jules Lemaître, et l'article d'Alfred Espinas : « Le système de Jean-Jacques Rousseau », in *Revue Internationale de l'Enseignement Supérieur*, XXX, 1895, p. 325-356 ; voir aussi la réplique de Gustave Lanson dans son article sur « L'unité de la pensée de Jean-Jacques Rousseau », *A.J.J.R.*, t. 8, 1912, p. 2-31.

conciliable avec le système poéticien posé par la *Lettre à d'Alembert*, et, le cas échéant, ce que l'on peut déduire de leur incompatibilité. La poétique de l'*utile dulci* avec laquelle Rousseau renoue dans les préfaces de *La Nouvelle Héloïse* trouve-t-elle une place dans son système ?

La critique moderne plaide résolument pour la cohérence du système rousseauiste, laissant aux idéologues de la Troisième République le soin d'y débusquer des contradictions[1]. En réponse aux réquisitoires d'Émile Faguet, Jules Lemaître et Alfred Espinas contre les incohérences du système[2], Gustave Lanson soulignait déjà « avec quelle facilité on déniche des contradictions dans les systèmes des philosophes les plus sérieux : l'insuffisance du langage humain, même employé par les plus grands esprits, nous facilite le petit jeu qui consiste à choquer formules contre formules, et nous permet de réussir, en les interprétant, à les rendre incompatibles »[3]. Et le critique de souligner, à rebours, l'unité de la pensée de Jean-Jacques, non tant du point de vue de la stricte logique, que par le mouvement et l'esprit qui l'anime. Renonçant ainsi à chercher « si le système de Rousseau enferme ou n'enferme pas de contradictions au point de vue de la dialectique pure », il s'attache à prouver que « depuis le dégagement des vues qu'on appelle son système, vers 1752, sa pensée a suivi certaines directions constantes, a maintenu et lié certaines affirmations générales »[4]. Dans un geste similaire Ernst Cassirer, quelques années plus tard, résout à sa manière le « problème Jean-Jacques Rousseau » en démontrant l'unité (dynamique) d'une pensée qui dépasse les déterminations de la subjectivité pour accéder à une forme d'autonomie objective[5]. La critique

---

[1] Voir Georges Benrekassa, « Entre l'individu et l'auteur : J.-J. Rousseau grand écrivain national (1878-1912) ou ˝dans quel état on entre dans l'histoire˝ », *Fables de la personne*, Paris, PUF, 1985, p. 135-218.

[2] Voir en particulier Alfred Espinas, « Le ˝système˝ de Jean-Jacques Rousseau », art. cité.

[3] Gustave Lanson, « L'unité de la pensée de Jean-Jacques Rousseau », art. cité, ici p. 2-3.

[4] *Id*., p. 9.

[5] « Je vais m'employer à montrer que, si ce que pense Rousseau a pour immédiate *origine* son individualité singulière et sa personne, celles-ci ne circonscrivent cependant pas sa réflexion ni ne la tiennent en lisière ; dans sa maturité et son achèvement, sa pensée élabore pour nous une problématique *objective* dont la valeur ne se mesure ni seulement par rapport à Rousseau ni par rapport à son époque, car elle recèle dans toute son acuité et sa détermination, une nécessité

contemporaine aussi, pour peu qu'elle s'en soucie, adhère généralement à l'idée d'une cohérence du système rousseauiste, et Jean Starobinski, dans sa préface à l'ouvrage d'Ernst Cassirer, admire la modernité de l'auteur qui avait su si tôt discerner cette harmonie logique : « En 1932, admettre l'unité de la pensée de Rousseau, ou plus simplement, le lire comme il demandait à être lu, n'allaient pas de soi : on se facilitait la tâche en présentant un Rousseau divisé, ou en décrétant que ses œuvres majeures ne s'accordaient pas entre elles »[1]. Chez Rousseau, poursuit-il, et il était juste de le montrer, « l'histoire conjecturale, la pensée politique et religieuse, le rêve romanesque, la représentation de soi sont d'un seul tenant »[2]. Qu'il soit plus facile de trouver des discordances que d'« admettre » l'unité de l'œuvre de l'écrivain n'est pas absolument évident. Car comme le souligne Jean Starobinski, c'est en croire Rousseau lui-même et incarner, s'il se peut, son « lecteur rêvé » que de pratiquer une lecture unitaire de son œuvre. De fait, il semble que la critique moderne ait choisi le parti de la lecture sympathique, ou plus couramment, celle du désintérêt pour la question, quand des intérêts idéologiques avaient conduit l'ancienne critique à instruire le procès du penseur, et plus encore, de l'homme Jean-Jacques.

S'agissant de *La Nouvelle Héloïse* et du rapport entre la pratique romanesque de Rousseau et les principes théoriques exposés en particulier dans la *Lettre à d'Alembert*, Yannick Séité plaide aussi pour la liaison et la cohérence profonde de la pensée de Rousseau. Il souligne la naïveté de la critique de Fréron, qui accusait l'écrivain d'augmenter le nombre des « empoisonneurs »[3] sans prendre au sérieux la valeur de l'idée du *remède dans le mal* (ou principe « téléphique »[4]) dans le système de Rousseau, et lui oppose la

---

interne, rigoureusement commandée par ce dont elle traite » (Ernst Cassirer, *Le problème Jean-Jacques Rousseau*, [1932], trad. fr. Paris, Hachette, 1987, p. 13).

[1] Jean Starobinski, Préface au *Problème Jean-Jacques Rousseau*, p. IV.

[2] *Id.*, p. XVII.

[3] « Est-ce une raison pour un Philosophe, demande Fréron, parce qu'une ville est remplie d'empoisonneurs, d'en augmenter le nombre ? Guérit-on des blessures en y versant un nouveau venin ? » (*L'Année littéraire*, 1761, vol II, Lettre XIII, p. 312).

[4] Voir Jean Starobinski, *Le remède dans le mal, Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, p. 165-206. Selon Rousseau, le mal offre lui-même le remède au dommage qu'il cause, en matière de corruption des mœurs notamment. Jean Starobinski, suivi de Yannick Séité (*Du livre au lire,* La Nouvelle Héloïse, *roman des Lumières*, Paris, Champion, 2002), recourt au néologisme de « téléphisme » pour désigner ce principe homéopathique, en

parfaite maîtrise et la souveraine lucidité de Rousseau[1]. « Rigueur de Rousseau », constate le critique qui, sans masquer les ambiguïtés de la pratique de l'écrivain (et ce désir de plaire qu'il ne pouvait, en dépit de lui-même, tout à fait dissimuler), admire la perfection d'un système intrinsèquement inattaquable. On ne peut à ses yeux, de façon conséquente, porter le fer qu'« *entre* le penseur et l'écrivain » (en jugeant de l'*intention* qui porte l'écriture) « et non *à l'intérieur* du système lui-même »[2]. Philip Robinson, quant à lui, dans l'analyse qu'il propose de la seconde *Préface* de *Julie*, considère comme accessoire (au regard de Rousseau lui-même) la question de l'articulation des principes esthétiques et moraux dans *La Nouvelle Héloïse*, et situe l'enjeu de la préface à un niveau purement esthétique[3].

Pourtant le même Rousseau qui défend dans les *Dialogues* la cohérence du système qui se déploie dans l'ensemble de son œuvre en a aussi, dans les *Confessions*, souligné les disparates. « Je me suis accusé d'avance peut-être plus fortement que personne ne m'accusera »[4], écrivait-il déjà dans la *Préface dialoguée*, non sans quelque raison, nous semble-t-il. Sans vouloir ici renouer avec l'ancienne critique, sa « tradition du soupçon »[5] et sa traque des incohérences, nous voudrions montrer que le préfacier de *La Nouvelle Héloïse*,

---

référence au personnage de Télèphe, que seul pouvait guérir de sa blessure le fer de la lance qui l'avait faite : celle d'Achille.

[1] « Il faut le reconnaître, Fréron a été pris au piège tendu par un Rousseau parfaitement lucide et maître de sa pensée. [...] L'inconséquent n'est pas Rousseau mais Fréron qui ne convoque que partiellement les écrits antérieurs du philosophe de Genève, qui révoque avec mépris une idée « téléphique » qui se trouve pourtant au cœur de tout le système de pensée de celui dont il se gausse. Rigueur de Rousseau. » (Yannick Séité, *Du livre au lire*, p. 220).

[2] *Id.*, p. 231.

[3] « The drama of the second preface, then, is not in his embarrassment that the cencor of *le beau monde* has himself written a novel – the first preface appearing with *Julie* makes short work of that embarrassment thanks to the notion of the social palliative – it is the attempt to articulate his sense of the uniqueness of the novel while at the same time maintaining the imitationist theory of the arts […]. The drama concerns not how the act of creating *La Nouvelle Héloïse* is to be morally justified » (Philip Robinson, « Literature versus theory : Rousseau's Second Preface to *Julie* », *French Studies*, XLIV, 4, octobre 1990, p. 407). Dans un article plus récent, le critique envisage la même préface comme un moment du débat théorique qui oppose Rousseau à Diderot (« La Préface dialoguée de *Julie* : le refus du dialogue ? », in *L'amour dans* La Nouvelle Héloïse, *A.J.J.R.*, 44, 2002, p. 405-419). Maria Leone, cependant, dans une thèse à paraître, s'attache à dégager les enjeux philosophiques de la « pensée de la contradiction » qui se déploie à ses yeux dans la *Nouvelle Héloïse* (« La *Seconde Préface* de *La Nouvelle Héloïse* ou les enjeux philosophiques d'une pensée de la contradiction », *Dix-Huitième siècle*, 38, 2006, p. 495-510).

[4] Préface de *La Nouvelle Héloïse*, p. 27.

[5] Jean Starobinski, Préface au *Problème Jean-Jacques Rousseau*, p. III.

avec toute son habileté dialectique, n'a fait que trancher les nœuds qu'il prétendait mais ne pouvait défaire.

Rousseau présente sa préface à *La Nouvelle Héloïse* tout à la fois comme une auto-critique et comme une apologie. « J'y dis trop de bien et trop de mal du livre pour la donner d'avance », écrit-il à Duclos pour expliquer sa publication différée[1], en quoi l'écrivain dit vrai : sa position théorique vis-à-vis de sa pratique romanesque est ambivalente. Lorsque paraît le roman, l'écrivain ne veut y voir aucune opposition véritable avec les principes exposés dans sa *Lettre sur les spectacles*. Mais ses contemporains ne s'y fient pas, en particulier pas le premier intéressé, d'Alembert, lecteur pourtant aussi bien disposé qu'averti. D'Alembert écrit à Rousseau une lettre pleine d'amitié pour le féliciter du roman qui devait « mettre le sceau à sa réputation », non sans émettre quelques réserves sur la longueur de certaines lettres et la virulence de certains passages de la préface. Il ne cache pas non plus l'étonnement que pouvait susciter la publication rapprochée de la lettre sur les spectacles et du roman :

> Quelques personnes paraissaient surprises que la lettre sur la comédie et la nouvelle Héloïse (qui vaut mieux que l'autre) soient sorties de la même plume, mais bien loin de me joindre à ces critiques, plus ils auraient raison et plus je devrais vous remercier pour ma part. Continuez, monsieur, à médire et mériter du genre humain, il mérite également l'un et l'autre ; et conservez votre amitié à ceux qui, comme moi, vous aiment et vous honorent.[2]

D'Alembert, avec une intelligence nuancée, tout à la fois donne raison à ceux qui voyaient entre les deux écrits quelque opposition de principe, et félicite Rousseau de la transgression de ses propres maximes. De fait, il partage sans doute la surprise de ces lecteurs critiques auxquels il s'oppose sans les réfuter. Il avait pourtant lu la préface de *La Nouvelle Héloïse* et connaissait les prémisses « téléphiques » sur lesquels se fondait l'écrivain dans son apologie du roman sans y trouver, apparemment, de quoi répondre aux critiques ; « mais les

[1] Lettre de Rousseau à Duclos, 26 novembre 1760, *CC* VII, p. 328.
[2] Lettre de d'Alembert à Rousseau, 10 février 1761, *CC* VIII, p. 76.

censeurs se tairont et l'ouvrage restera »[1]. D'Alembert ne mesure pas la valeur de *La Nouvelle Héloïse* à sa conformité au système rousseauiste. Sans rancune, il ne se soucie pas de soumettre la production littéraire de son confrère aux intransigeantes lois de sa *Lettre sur les spectacles* : il fallait espérer qu'elle s'en affranchît. Mais tel n'était pas le point de vue de Rousseau. Aussi, tout en se montrant par ailleurs très satisfait de la lettre de d'Alembert, ne laisse-t-il pas de se défendre contre une accusation d'inconséquence qui ne pouvait le laisser indifférent :

> Quant à ceux qui trouvent, ou feignent de trouver de l'opposition entre ma lettre *Sur les spectacles* et la nouvelle *Héloïse*, je suis sûr qu'ils ne vous en imposent pas. Vous savez que la vérité, quoiqu'elle soit une, change de forme selon les temps et les lieux, et qu'on peut dire à Paris ce qu'en des jours plus heureux on n'eût pas dû dire à Genève : mais à présent les scrupules ne sont plus de saison…[2]

Dans cette lapidaire réponse à l'entourage « surpris » de son correspondant, Rousseau allègue le caractère protéiforme et circonstanciel de la vérité, principe qui lui est cher et qui apparaît aussi dans *La Nouvelle Héloïse*. Ainsi la vérité ne souffrirait pas, à ses yeux, selon la plus stricte logique, de cette variation de langage. Et Rousseau de balayer, d'un revers de main pressé, l'examen trop minutieux, trop *scrupuleux*, du discours autorisé. C'est pourtant un tout autre jugement que l'écrivain porte sur son œuvre et son entreprise d'écriture dans les *Confessions* :

> Mon grand embarras était la honte de me démentir ainsi moi-même si nettement et si hautement. Après les principes sévères que je venais d'établir avec tant de fracas, après les maximes austères que j'avais si fortement prêchées, après tant d'invectives mordantes contre les livres efféminés qui respirent l'amour et la mollesse, pouvait-on rien imaginer de plus inattendu, de plus choquant, que de me voir tout d'un coup m'inscrire de ma propre main parmi les auteurs de ces livres que j'avais si durement censurés ? Je sentais cette inconséquence dans toute sa force, je me la reprochais, j'en rougissais, je m'en dépitais : mais tout cela ne put suffire pour me *ramener à la raison*. *Subjugué* complètement, il fallut me soumettre à tout risque, et me résoudre à braver le qu'en dira-t-on ; sauf à délibérer dans la suite si je me résoudrais à montrer mon ouvrage ou non : car je ne supposais pas encore que j'en vinsse à le publier.[3]

---

[1] *Ibidem.*
[2] Lettre de Rousseau à d'Alembert, 15 février 1761, *CC* VIII, p. 104.
[3] *Confessions*, VII, p. 434-435.

Le ton léger de l'autodérision et la bonne volonté avec laquelle Rousseau reconnaît cet *égarement* momentané minimisent l'importance du clivage qu'il souligne au sein de son œuvre : par le récit des conditions biographiques de rédaction (ses émois amoureux) auquel ce commentaire fait suite, il donne d'ailleurs au roman une raison d'être circonstancielle et contingente (psychologique), soit en-deçà des principes. Mais il n'en souligne pas moins le défaut de cohérence logique et pratique entre les deux écrits publiés successivement, la *Lettre à d'Alembert* et *La Nouvelle Héloïse*. Rousseau inscrit son roman dans un courant de déraison, le faisant déroger aux lois de l'utile et de l'intérêt moral qu'il défend. La vertu édifiante conférée *a posteriori* à cet enfant illégitime repose, non sur les lois du roman, mais sur l'*ethos* d'un auteur se faisant, par l'« amour du bien »[1] qui l'anime, l'unique mais incontestable caution de la moralité de l'ouvrage. De ce fait, le roman n'est rédimé par la raison morale qu'en tant qu'édifice global : déconstruit, il offre trop de situations impropres à servir le lecteur (scène du bosquet…). Rousseau refuse donc de l'envisager dans l'instantané des situations qu'il présente, traitement qu'il impose pourtant aux pièces de théâtre qu'il censure dans la *Lettre à d'Alembert* : le sens ne doit se dégager que de leur succession et de leur conclusion :

> [...] qu'une jeune personne née avec un cœur aussi tendre qu'honnête se laisse vaincre à l'amour étant fille, et retrouve étant femme des forces pour le vaincre à son tour, et redevenir vertueuse : quiconque vous dira que ce tableau *dans sa totalité* est scandaleux et n'est pas utile, est un menteur et un hypocrite.[2]

Malgré son aveu de démenti, Rousseau ne revient pas sur sa conviction d'une utilité globale de l'œuvre. Le roman défie, par son efficacité, les lois du raisonnement : il en contredit les axiomes sans manquer sa fin et offre la conclusion sans les prémisses. Il ignore dans sa totalité, le principe de non-contradiction. Le seul argument rationnel ici invoqué, fondé sur l'évolution des personnages et des situations, n'est lui-même pas valide au regard de la *Lettre à*

---

[1] *Id*., p. 435.
[2] *Ibidem*.

d'Alembert : Rousseau y avait formellement nié que l'issue d'une tragédie, l'amendement des personnages et la victoire de la vertu oblitèrent les effets néfastes de la représentation de l'amour[1]. « Quiconque vous dira que ce tableau dans sa totalité est scandaleux et n'est pas utile, est un menteur et un hypocrite ; ne l'écoutez pas ». « Ne l'écoutez pas »… Que risquerions-nous d'entendre ? « Menteur », « hypocrite » : qui Rousseau accuse-t-il vraiment ? Essayons-nous pour un temps à cette hypocrisie. Non pour nous amuser à trouver Rousseau en défaut : il ne se veut, lui-même, « ni assez fou, ni assez sage pour avoir toujours raison »[2]. Mais pour envisager, du point de vue de l'auteur, dans la mesure où il nous y invite, la façon dont celui-ci construit ou au contraire dénonce sa propre cohérence. Autrement dit : cette palinodie si manifeste, si « scandaleuse » et fort consciente d'elle-même a-t-elle un sens ? A-t-elle un sens autre que d'offrir un exutoire aux rêveries sentimentales d'un quinquagénaire *extravagant* ; un sens qui toucherait aux fins de l'écriture ? Ne pourrait-on voir, dans ce hiatus, la subversion interne d'une écriture qui ne pourrait ni ne voudrait, en dernière instance, se laisser entièrement assermenter aux exigences d'une loi morale ?

La Nouvelle Héloïse entend échapper, par la constitution d'un modèle nouveau (« dépaysant »), au système de la reproduction, sur scène, des maximes du public, stigmatisé dans la *Lettre à d'Alembert*. Mais ce phénomène de circularité idéologique et d'enfermement dans la reproduction tautologique n'est pas le seul motif de la sortie de Rousseau contre les spectacles, et si le roman échappe à ce reproche, il reste la cible des autres coups portés par cet écrit contre les ouvrages de fiction.

---

[1] « Le dénouement n'efface point l'effet de la pièce. [Bérénice] part sans le congé du Parterre ; [...] Titus a beau rester romain ; il est seul de son parti ; tous les spectateurs ont épousé Bérénice. Quand bien même on pourrait me disputer cet effet ; quand même on soutiendrait que l'exemple de force et de vertu qu'on voit dans Titus, vainqueur de lui-même, fonde l'intérêt de la pièce [...] on ne ferait que rentrer en cela dans mes principes ; parce que, comme je l'ai déjà dit, les sacrifices faits au devoir et à la vertu ont toujours un charme secret, même pour les cœurs corrompus ; et la preuve que ce sentiment n'est point l'ouvrage de la pièce, c'est qu'ils l'ont avant qu'elle commence : mais cela n'empêche pas que certaines passions satisfaites ne leur semblent préférables à la vertu même, et que s'ils sont contents de voir Titus vertueux et magnanime, ils ne le fussent encore plus de le voir heureux et faible, ou du moins qu'ils ne consentissent volontiers à l'être à sa place » (*Lettre à d'Alembert*, *OC* V, p. 49-50).

[2] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 25.

L'argument du « remède dans le mal » que Rousseau invoque dans les préfaces du roman, paraît justifier l'usage, dans le cadre d'une société corrompue, des procédés que par ailleurs il réprouve. Mais il faut ici remarquer que l'écrivain n'invoque ce principe d'*inversion* (du bien en mal et du mal en bien) qu'en seconde partie de la *Lettre à d'Alembert*[1], soit après l'examen des pièces et des situations de comédie et de tragédie auquel il se livre en première partie, et à l'appui duquel il invoque un tout autre principe : celui du *renforcement* du bien et du mal (chaque public ne cherche que ce qui lui ressemble et qui le conforte dans ses penchants : *trahit sua quemque voluptas*[2]). Si le principe d'*inversion* (dit « téléphique ») n'intervient pas dans l'examen des pièces, c'est qu'il s'agit alors de démontrer la nocivité *intrinsèque* du théâtre, indépendante des mœurs et de la bonne volonté du dramaturge : Molière était honnête homme[3]. C'est pourquoi cette critique des spectacles, reposant sur le principe de *renforcement* du bien et du mal, vaut *a fortiori* pour les peuples corrompus, puisque « le plaisir même du comique [mais aussi, comme Rousseau le montrera ensuite, de la représentation de l'amour tragique] [est] fondé sur un vice du cœur humain »[4]. Les raisonnements développés en première partie de la *Lettre à d'Alembert* sont ainsi transposables à un roman qui, comme *La Nouvelle Héloïse*, s'adresserait à un public déjà corrompu.

Dans cette perspective, suivant l'ordre des principes successivement convoqués dans la *Lettre à d'Alembert*, c'est-à-dire avant d'en venir à l'argument rédempteur du « remède dans le mal », examinons succinctement les aspects par lesquels le roman de Rousseau prête le flanc à la critique de la *Lettre sur les spectacles*.

---

[1] *Lettre à d'Alembert*, p. 125.

[2] « Chacun cède au plaisir qui l'entraîne » (Virgile, *Bucoliques*, II, v. 65). « Un peuple galant, écrit Rousseau, veut de l'amour et de la politesse. Un peuple badin veut de la plaisanterie et du ridicule. *Trahit sua quemque voluptas*. Il faut, pour leur plaire, des spectacles qui favorisent leurs penchants » (*id*., p. 17).

[3] « Quoique Molière fit des pièces répréhensibles, il était honnête homme lui-même, et jamais le pinceau d'un honnête homme ne sut couvrir de couleurs odieuses les traits de la droiture et de la probité » (*Lettre à d'Alembert*, p. 36).

[4] *Id*., p. 31.

Premièrement, Rousseau pose dans la *Lettre à d'Alembert* que *la représentation d'un amour honnête est aussi nocive que celle d'un amour illicite*, parce qu'elle « attendrit » le cœur et le prédispose à éprouver des sentiments potentiellement coupables. Le cœur rendu sensible et donc vulnérable n'aura pas la force de repousser l'amour qui pourra lui venir pour un objet interdit :

> Quand il serait vrai qu'on ne peint au théâtre que des passions légitimes, s'ensuit-il de là que les impressions en soient plus faibles, que les effets en soient moins dangereux ? *Comme si les vives images d'une tendresse innocente étaient moins douces, moins séduisantes, moins capables d'échauffer un cœur sensible que celles d'un amour criminel,* à qui l'horreur du vice sert au moins de *contrepoison*. Mais si l'idée de l'innocence embellit quelques temps le sentiment qui l'accompagne, bientôt les circonstances s'effacent de la mémoire, tandis que l'impression d'une passion si douce reste gravée au fond du cœur.[1]

Cette dénonciation de la passion amoureuse et de ses effets, directement empruntée aux « écrivains ecclésiastiques » (Nicole et Bossuet) que Rousseau mentionne plus haut, implique que la puissance de nuisance de la passion ne dépend pas de sa moralité : l'innocence de l'amour constitue, au contraire, une circonstance aggravante, qui contribue à séduire le spectateur que la représentation du vice aurait rebuté. Cette idée (déjà pré-téléphique, mais dans un sens peu favorable au roman de Rousseau) découle d'une autre, exposée ensuite, selon laquelle *la vertu des personnages n'est pas contagieuse comme le sont leurs passions* : « on prend de la passion ce qui mène au plaisir ; on en laisse ce qui tourmente. Personne ne se croit obligé d'être un héros, et c'est ainsi qu'admirant l'amour honnête, on se livre à l'amour criminel »[2]. La représentation de l'amour vertueux ne sert pas l'honnêteté mais décuple la force du sentiment amoureux en le parant du sublime de la vertu :

> Ce qui achève de rendre ces images dangereuses, c'est précisément ce qu'on fait pour les rendre agréables ; c'est qu'on ne le voit jamais régner sur la scène qu'entre des âmes honnêtes, c'est que les deux amants sont toujours des modèles de perfection. [...] On croit faire merveille de [...] donner à la tendresse tout l'intérêt de la vertu.[3]

---

[1] *Id*., p. 48.
[2] *Id*., p. 51.
[3] *Ibidem.*

Une pièce nuira d'autant plus qu'elle sera plus honnête. L'idéalisation des personnages (en particulier féminins), est une ruse de la passion qui se nourrit de l'admiration ressentie pour la grandeur morale. Rousseau n'hésite pas à qualifier d'*usurpation* l'amalgame ainsi créé entre plaisir et devoir, passion et vertu :

> Si les héros de quelque pièce soumettent l'amour au devoir, en admirant leur force, le cœur se prête à leur faiblesse ; on apprend moins à se donner leur courage qu'à se mettre dans le cas d'en avoir besoin. C'est plus d'exercice pour la vertu ; mais qui l'ose exposer à ces combats mérite d'y succomber. L'amour, *l'amour même prend son masque pour la surprendre ; il se pare de son enthousiasme* **;** il *usurpe* sa force ; il *affecte* son langage et quand on s'aperçoit de l'erreur, qu'il est tard pour en revenir ! [...] Est-ce en *s'attendrissant tous les jours* qu'on apprend à surmonter la tendresse ?[1]

La contamination du langage amoureux par le discours de la vertu est un piège pour le spectateur qui, croyant accroître son courage, s'expose à le voir défaillir en l'exposant à de trop rudes épreuves. Et les exercices de sublime vertu auxquels incite la représentation d'un amour édifiant, étant au-dessus de la force du spectateur, le soumettent à une tentation de faillir à laquelle il aura toutes les chances de céder, et dont une des maximes de Rousseau est de toujours éviter l'occasion.

Ces différents axiomes (sur le danger de la représentation de l'amour, l'inefficacité de la représentation de la vertu, le pouvoir de nuisance des *exempla virtutis* et les pièges de la confusion entre discours amoureux et héroïque), qui tendent à établir la nocivité intrinsèque du théâtre quels que soient l'intention du dramaturge et les éléments de l'intrigue, sont directement empruntés à Nicole et à son *Traité de la Comédie*[2], mais Rousseau se les approprie en les étayant par de nouveaux exemples[1].

---

[1] *Id.*, p. 108.

[2] Le premier argument (*la comédie est coupable de nous faire aimer l'amour*) est tiré des chapitres II et XI du *Traité de la comédie* : « Que quelque soin qu'on ait de séparer de la Comédie les objets déshonnêtes, on ne la peut rendre permise » (Pierre Nicole, *Traité de la comédie* [1667], Paris, Champion, 1998, p. 55).

Le deuxième argument (que *la représentation de l'amour honnête n'est pas exempte de danger*) est tiré du chapitre IV : « Il est inutile de dire, pour justifier les Comédies et les Romans, qu'on n'y représente que des passions légitimes ; car encore que le mariage fasse un bon usage de la concupiscence, elle est néanmoins en soi toujours mauvaise et déréglée. » (p. 40).

Jean Rousset cite abondamment *La Nouvelle Héloïse* dans son annotation de la *Lettre à d'Alembert* pour l'édition de la Pléiade, ne voulant voir entre l'un et l'autre ouvrages que conformité et concordances de vues. Ainsi, commentant l'assertion selon laquelle « personne ne se croit obligé d'être un héros, et c'est ainsi qu'admirant l'amour honnête, on se livre à l'amour criminel », le critique remarque : « C'est le parcours inverse à celui qui est décrit ici que dessinera *La Nouvelle Héloïse* : de l'amour criminel à l'amour honnête, à la vertu ». Or, selon les principes de la *Lettre à d'Alembert*, l'évolution des personnages ne détermine pas celle du sentiment du lecteur, qui admirera la vertu à laquelle ses héros accèdent sans pour autant les imiter. Le parcours est donc loin d'être « inverse » dans *La Nouvelle Héloïse* : le roman prête le flanc à chacune des trois critiques de la *Lettre* mentionnées plus haut.

À la critique des passions tout d'abord : la représentation de l'amour, même vertueux, nuit car elle « échauffe » le cœur du spectateur, et le porte à *aimer aimer*, pour reprendre la formule de saint Augustin. « Est-ce en *s'attendrissant tous les jours* qu'on apprend à surmonter la tendresse ? » demandait Rousseau ? Cette sensibilisation *sur la durée* est précisément l'effet que le préfacier de *La Nouvelle Héloïse* espère de la lecture des lettres des amants, comptant sur les près de deux mille pages du roman (dans son édition originale) pour toucher le cœur de ses lecteurs : « Leurs lettres n'intéressent pas tout d'un coup ; mais peu à peu elles attachent [...] ; le sentiment y est, il se communique au cœur par degrés, et lui seul à la fin supplée à tout »[2]. « On se sent l'âme attendrie ; on se sent ému sans savoir pourquoi »[3]. Cet attendrissement progressif du lecteur conçu, on l'a dit, comme un moyen de

---

Le troisième (que *le spectateur est soumis à une tentation supérieure à ses forces*) s'inspire du chapitre VII : « la Comédie est une tentation recherchée de gaieté de cœur [...] Il y a de la témérité à se croire capable de résister sans la grâce aux tentations que l'on rencontre dans la Comédie » (p. 47).

Le quatrième (sur l'amalgame entre amour et vertu) se trouve aux chapitres IV et V : « les Comédies et les Romans [...] impriment une idée agréable d'une passion vicieuse, et [...] ils en font même une qualité héroïque » (p. 41).

[1] Sur l'usage de l'exemple chez Rousseau, voir le mémoire de DEA à Paris III de Bérengère Baucher (et la thèse en préparation).

[2] Seconde *Préface* à *La Nouvelle Héloïse*, p. 18.

[3] *Id*., p. 15.

persuasion devant le porter imperceptiblement au bien, est dénoncé par le principe de non-transmissibilité de la vertu par les mêmes voies que la passion.

Ainsi l'honnêteté croissante de l'amour représenté dans le roman, et l'association étroite entre morale et sentiment dont se félicite le préfacier (qui y voit le secret du pouvoir médicateur des lettres) sont des éléments prohibitifs au regard de la *Lettre à d'Alembert*. De fait, l'amalgame entre vertu et amour que stigmatise Rousseau dans cet écrit trouve sa plus parfaite illustration dans les lettres des deux amants. L'« enthousiasme de l'honnêteté » manifesté par Julie[1] rivalise avec l'ardeur amoureuse de son précepteur, et tous deux tendent à se confondre au niveau du discours, comme le signale précisément R. dans la *Préface dialoguée* :

> L'enthousiasme est le dernier degré de la passion. Quand elle est à son comble, elle voit son objet parfait ; elle en fait alors son idole ; elle le place dans le Ciel ; et *comme l'enthousiasme de la dévotion emprunte le langage de l'amour, l'enthousiasme de l'amour emprunte aussi le langage de la dévotion*.[2]

Voilà curieusement réhabilitée sous l'appellation d'« emprunt » une contamination du discours que Rousseau qualifiait ailleurs d'« usurpation ».

Cet enthousiasme moral porte, par ailleurs, les personnages de *La Nouvelle Héloïse* à se soumettre volontairement aux épreuves les plus périlleuses (ainsi Wolmar, « établissant dans sa maison l'ancien amant de sa femme »[3]) qui offrent le parfait exemple de ces exercices de vertu que stigmatise la *Lettre à d'Alembert* comme la marque d'une présomptueuse audace, *hybris* précédant la chute (« qui ose exposer [sa vertu] à ces combats mérite d'y succomber »).

Ajoutons pour finir que si, dans la *Lettre à d'Alembert*, la tragédie encourt le reproche de présenter au spectateur un monde invraisemblable de personnages idéalisés, un « refuge » de femmes parfaites ne restituant pas « l'image fidèle de la société »[4], les membres de la petite société de Clarens offrent, de leur côté, un théâtre non moins dépaysant : « créant entre eux un

---

[1] *Nouvelle Héloïse*, p. 92.
[2] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 16.
[3] *Id*., p. 13.
[4] « Tout le reste du théâtre est un trésor de femmes parfaites. On dirait qu'elles s'y sont toutes réfugiées. Est-ce là l'image fidèle de la société ? » (*id*., p. 52).

petit monde différent du nôtre, ils y forment un spectacle véritablement nouveau »[1].

La liste des disparates entre *La Nouvelle Héloïse* et la critique des spectacles pourrait facilement être allongée[2]. Mais l'intérêt n'est pas dans leur détail : il est dans leur présence, bien trop évidente pour qu'elles puissent être reléguées au rang de ces petites inconséquences qui subsistent dans les systèmes les plus achevés. Mais, pensera-t-on, ces difficultés sont aplanies par l'argument du « remède dans le mal » mis en exergue.

Le dispositif qui, dans les préfaces, fait de R. l'éditeur et non l'auteur des lettres présente l'intérêt de dispenser Rousseau de justifier l'acte d'écriture lui-même. Pourtant, tout en laissant planer le doute sur l'identité du ou des rédacteurs des lettres, l'écrivain ne se dégage pas de la responsabilité de la publication :

> Quoique je ne porte ici que le titre d'éditeur, déclare R., j'ai travaillé moi-même à ce livre, et je ne m'en cache pas. [...] Tout honnête homme doit avouer les livres qu'il publie. Je me nomme donc à la tête de ce recueil, non pour me l'approprier, mais pour en répondre. S'il y a du mal, qu'on me l'impute.[3]

La fierté éditoriale et auctoriale manifestée par Rousseau prête à penser au lecteur que la publication du recueil ne cause pas d'entorse à son système, ou que, le cas échéant, il est prêt à l'assumer. Dans la « petite » préface,

---

[1] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 17.

[2] Nous ne voudrions pas énumérer ici toutes les distorsions théoriques qui opposent *La Nouvelle Héloïse* à la *Lettre à d'Alembert*, clivages que Rousseau se charge lui-même de signaler dans sa Préface, à l'intention de ses futurs censeurs. Ainsi de faire d'une femme le « précepteur du public » : « Parcourez la plupart des pièces modernes, lit-on dans la *Lettre à d'Alembert*, c'est toujours la dame qui fait dire le catéchisme au petit Jehan de Saintré. Un enfant ne saurait se nourrir de son pain s'il n'est coupé par sa gouvernante. [...] La Bonne est sur le théâtre et les enfants sont dans le parterre. » Rousseau fait ironiquement allusion à ce passage dans la seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse* en prêtant à N. une plaisanterie sur l'« excellente prêcheuse » que constitue Julie dans la correspondance : « Je suis charmé de vous voir raccommodé avec les femmes : j'étais fâché que vous leur défendissiez de nous faire des sermons. » (p. 25). Notons cependant que le préfacier choisit la discordance la plus inessentielle et la moins susceptible du nuire au roman. Moins anecdotique, sans doute, mais passé sous silence, le revirement qui conduit le préfacier à consentir à la remise sous tutelle (« peut-être en parlant aux enfants me ferai-je mieux entendre », p. 17) d'un public dont la *Lettre à d'Alembert* réclamait l'émancipation.

[3] *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 5.

composée à partir de la *Préface dialoguée* et publiée en tête du recueil[1], le préfacier ne fait qu'une brève allusion à la *Lettre à d'Alembert*, mais il la fait d'emblée, en ouverture, visiblement pressé de désamorcer la critique :

> Il faut des spectacles dans les grandes villes, et des romans aux peuples corrompus. J'ai vu les mœurs de mon temps et j'ai publié ces lettres. Que n'ai-je vécu dans un siècle où je dusse les jeter au feu ! [en note dans le manuscrit Rey : *voyez ma préface de *Narcisse* et ma lettre à M. d'Alembert.][2]

Le principe du « remède dans le mal », déjà si bien établi dans l'œuvre de Rousseau qu'une simple allusion suffit ici à le rappeler, justifie le recours, quand la société est corrompue, à des moyens qu'elle a elle-même produits, et qui seuls sont susceptibles de la guérir de son mal. Rappelons succinctement les termes dans lesquels Rousseau, dans la *Préface* de *Narcisse*, présentait ce principe :

> Les mêmes causes qui ont corrompu les peuples servent quelquefois à prévenir une plus grande corruption ; c'est ainsi que celui qui s'est gâté le tempérament par un usage indiscret de la médecine, est forcé de recourir encore une fois aux médecins pour se maintenir en vie ; et c'est ainsi que les arts et les sciences, après avoir fait éclore les vices, sont nécessaires pour les empêcher de se tourner en crimes.[3]

La compromission par les « moyens » à laquelle Rousseau reconnaît consentir dans *La Nouvelle Héloïse* trouve sa justification dans un principe de thérapie *homéopathique* du public, qui repose sur l'idée que le mal offre lui-même le remède au mal qu'il a causé. En l'occurrence : spectacles et romans en eux-mêmes nocifs, peuvent servir à la guérison des peuples corrompus. Cet argument semble assurer la continuité entre la critique de la corruption de mœurs développée dans cet ouvrage et l'entreprise romanesque de réparation du mal établi. Mais voyons la place que prend l'argument « téléphique » dans la *Lettre à d'Alembert* et la façon dont il est amené.

---

[1] Nous l'avons dit, la *Préface dialoguée*, composée antérieurement, sera publiée indépendamment du roman et après lui.
[2] Préface de *La Nouvelle Héloïse*, p. 5.
[3] Préface de *Narcisse*, *OC* II, p. 972.

2.1. Le « remède dans le mal », coup de force dans la *Lettre à d'Alembert*

Dans une première partie de la lettre, nous l'avons dit, Rousseau s'était attaché à montrer que chacun se repaît de sa propre passion, un peuple corrompu de plaisirs vicieux, un peuple vertueux de loisirs innocents, de telle sorte que mal et bien, vice et vertu se confortent chacun eux-mêmes (principe de *renforcement* du bien et du mal). Cela posé, Rousseau avance, en seconde partie de la lettre, le principe « téléphique », second principe opposé au premier, selon lequel les spectacles offrent un remède aux peuples corrompus (le vice combattant le vice), tandis qu'ils corrompent les peuples vertueux :

> Des ces nouvelles réflexions il résulte *une conséquence directement contraire à celle que je tirais des premières* : savoir que, quand le peuple est corrompu les Spectacles lui sont bons, et mauvais quand il est bon lui-même. *Ils semblerait donc que ces deux effets contraires devraient s'entre détruire*, et les spectacles rester indifférents à tous : mais il y a cette différence, que *l'effet qui renforce le bien et le mal*, étant tiré de l'esprit des pièces, est sujet comme elle à mille modifications qui *le réduisent presque à rien* ; au lieu que *celui qui change le bien en mal*, et le mal en bien, résultant de l'existence même du spectacle, est un effet *constant, réel, qui revient tous les jours et doit l'emporter à la fin*.[1]

Ce passage est remarquable. Rousseau, dans un grand moment que nous serions tentée de qualifier de sophistique, invalide les conséquences de la démonstration qu'il vient de mener en long, examens de pièces à l'appui, pour prouver que le bien et le mal s'auto-génèrent, cantonnant à son seul pouvoir de nuisance un principe de renforcement qui aurait pu avantageusement contrebalancer le principe d'inversion. Voilà « réduit presque à rien » un mécanisme si vivement dénoncé, sous l'effet de circonstances que Rousseau ne détaille pas : dépendant de « l'esprit des pièces »[2], elles échapperaient à toute rationalisation, à tout système. Et c'est ainsi, au détour d'une phrase, que Rousseau ouvre le cercle vicieux de la tautologie dans lequel il avait enfermé les Lettres et les spectacles. Ce faisant, il explique la possibilité du phénomène de

[1] *Lettre à d'Alembert*, p. 60.
[2] La notion d'« esprit des pièces », on le voit, n'est guère compatible avec le théorème de la nuisance intrinsèque, mécanique, et indépendante de l'honnêteté de l'auteur, de la comédie.

corruption de mœurs dont il veut préserver sa patrie, mais offre aussi l'espoir d'un remède au mal existant.

Le second effet, qui *change le bien en mal et le mal en bien,* est un avatar du « remède dans le mal », présenté ici avec son pendant négatif (changement du bien en mal). Cet effet du « remède dans le mal » dépend d'un deuxième système, indépendant du premier, et qui le contredit. Cela posé, Rousseau déclare l'effet secondaire (*inversion du mal en bien*) vainqueur de l'effet premier (renforcement du mal), par un décret dont l'arbitraire se lit au tranchant d'une énonciation catégorique, qui voudrait pallier, par la force de l'assertion, la faiblesse de la démonstration : un effet *constant, réel, qui revient tous les jours et doit l'emporter à la fin…* Sont rapidement oblitérés les effets du *principe de renforcement*, au profit d'un principe « téléphique » dont la suprématie est nécessaire à la démonstration de la lettre (jamais le théâtre ne se remplirait à Genève si l'innocence était vouée à s'entretenir elle-même) comme aussi à la justification du roman qui, cette année 1758, s'achève sous la plume de Rousseau. Ce second principe s'inscrit pourtant mal dans le fil de la lettre : la transition est brutale, les fils se distendent. L'écrivain, selon une tradition toute augustinienne (et suivant Nicole), avait dénoncé quelques pages plus haut la prétention homéopathique de la théorie cathartique qui voulait guérir des passions par les passions : « Ne sait-on pas que toutes les passions sont sœurs, qu'une seule suffit pour en exciter mille, et que *les combattre l'une par l'autre n'est que le moyen de rendre* [le spectateur] *plus sensible à toutes* ? »[1]. C'est en arguant du principe de *renforcement* du mal et du bien que l'écrivain récusait l'idée de *catharsis*, proche à bien des égards de celle du remède dans le mal ; et d'ironiser : « le théâtre purge les passions qu'on n'a pas, et fomente celles qu'on a. Ne voilà-t-il pas un remède bien administré ? » Reste à savoir si le remède que propose Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse* résiste à sa propre critique.

La difficulté posée par la juxtaposition des deux principes n'est pas levée dans les préfaces de *La Nouvelle Héloïse* : pour guérir le public de son mal,

[1] *Lettre à d'Alembert*, p. 20.

encore faut-il lui administrer le remède. Or le lecteur corrompu ne goûtera pas l'œuvre faite pour son bien. S'il la goûte, c'est qu'elle ne vaut pas mieux que lui. Déplaire est donc la seule possibilité laissée au roman pour échapper à la censure du premier principe de la *Lettre à d'Alembert.* Ainsi les protestations du préfacier, soutenant que le roman ne doit plaire à personne, ne sont pas superfétatoires. Mais l'aporie ne disparaît pas pour autant : si l'œuvre déplaît, le remède ne passera pas ; l'enfant ne boira pas la coupe amère si elle n'est enduite de miel. Ainsi la contradiction subsiste : le roman, fidèle au second principe, tombe à nouveau sous le coup du premier.

Le plaisir, celui du lecteur comme celui de l'auteur, est donc un enjeu essentiel, non seulement de l'efficacité mais aussi de la validité de l'entreprise romanesque de Rousseau. Car le roman est confronté au dilemme de ne pouvoir à la fois plaire et être utile, ni être utile sans plaire. Voilà qui le condamne, qu'il plaise ou déplaise, à l'inutilité, et invalide la prétention morale du romancier. Cette perspective d'absolue impuissance à l'horizon de la pensée de Rousseau (très sensible dans les détours de la rhétorique des préfaces) signale un pessimisme philosophique qui paraît dans ses écrits, mais auquel il ne cède pas entièrement, car elle le jetterait dans une passivité stérilisante (il ne lui resterait plus qu'à poser la plume). Ainsi deux choix s'offrent à Rousseau dans cette année 1758 où il a déjà écrit l'essentiel des lettres du roman mais ne sait pas encore s'il va les publier : soit admettre le caractère inextricable de la question du plaisir dans son système et renoncer à publier les lettres ; soit s'affranchir du système et faire paraître le recueil sans dissimuler qu'il s'écarte ainsi de façon patente de ses propres maximes : c'est ce qu'il fera, *a posteriori*, dans les *Confessions* en fondant l'écriture du roman sur son plaisir personnel, et en faisant aveu de démenti caractérisé. Mais soumettre ouvertement l'utile (le bien du public) au plaisir, c'est ce qu'il n'est pas (encore) prêt à faire au moment où il écrit le roman. Aussi en cette année 1758 où il ne veut renoncer ni aux termes de son système, ni à son inféodation théorique à la loi morale, ni au plaisir d'écrire et d'être lu, cherche-t-il une troisième voie à l'intérieur du modèle qu'il s'est proposé, dans un style d'autant plus elliptique et péremptoire

que le discours est mal assuré. La position dans laquelle il s'était placé étant essentiellement aporétique, la défense des préfaces ne pouvait être en retour que sophistique, au mieux partielle ; ou plutôt, l'alliance entre le plaisir et la vertu que propose Rousseau était peut-être la meilleure qui pût se faire, comme dans l'univers de Leibniz, mais elle ne pouvait satisfaire également les deux principes : il fallait pour les concilier, que l'un cédât devant l'autre. Or, celui des deux principes que l'écrivain sacrifie n'est pas celui auquel il voulait avoir tout sacrifié, celui auquel il accorde la primauté théorique.

Ainsi l'enjeu des préfaces est capital dans l'œuvre de Rousseau : elles sont le lieu d'une tentative désespérée – et finalement non concluante – de rachat de l'écriture comme instrument de réparation au cœur du système forclos de la suprématie du plaisir sur l'utile.

La seconde *Préface* : un mystère entretenu

C'est au début de l'année 1759 que Rousseau rédige la *Préface dialoguée* (ou *Entretien sur les romans*), un mois après avoir proposé à Rey de lui confier l'impression d'un nouvel ouvrage et près de deux ans avant la parution du roman à Paris, le 10 janvier 1761. Voici ce qu'il en écrit, le 14 mars 1759, dans une lettre à son éditeur Rey où il traite successivement du manuscrit de *La Nouvelle Héloïse* et d'une modification à apporter à la *Lettre à d'Alembert* :

> Vous m'enverrez ici mes soixante exemplaires [de la Julie], je n'en destine aucun pour Genève, et je voudrais même que vous n'y en envoyassiez aucun pour mon compte.
>
> Il me reste à vous dire [...], que j'ai fait un [~~ouvrage~~] écrit sur les Romans que j'intitulerai peut-être *préface de Julie* mais que je n'entends point imprimer avec cet ouvrage ; *et qui n'en doit faire partie en aucune manière* ; et que je me réserve le droit de faire imprimer où, et quand bon me semblera comme un ouvrage m'appartenant à moi seul.[1]

Rousseau impose à sa préface un traitement singulier. L'on pressent, aux précautions dont il l'entoure, à la violence presque effarouchée avec laquelle il

[1] Rousseau, lettre à M.-M. Rey du 14 mars 1759, *CC* VI, p. 44-45.

s'approprie le texte[1], l'importance qu'il accorde à ce morceau, dont il avait voulu faire un « ouvrage » à part. (Cette publication séparée, tout en lui conférant un statut d'art poétique, l'aurait cependant éloigné des lecteurs du roman). Rousseau entoure par ailleurs son écrit d'un mystère duquel on peut inférer qu'elle touche à une matière tout à la fois épineuse et cruciale à ses yeux. Car ce n'est que deux ans après cette lettre, huit jours après la parution du roman à Paris, qu'il consent à confier le manuscrit de la *Préface dialoguée* à Duchêne[2], manuscrit « bien barbouill[é] » comme il s'en excusera[3] ; la précieuse préface a été minutieusement retravaillée, sa parution, soigneusement retardée : « Il convient que la brochure ne paraisse que quinze jours ou trois semaines après la publication du livre, et il m'importe qu'il n'en transpire rien jusqu'à ce temps-là », écrit Rousseau à Guérin le 18 janvier[4]. Cette publication est orchestrée avec minutie. Dans une lettre à Coindet du 9 février, Rousseau se montre plus soucieux encore qu'en janvier de la préservation du secret avant publication, plus scrupuleux sur le choix de la date de parution et des rares personnes à qui l'ouvrage devait être adressé. Réservée à quelques hommes de lettres, cette apologie n'était pas bonne pour tous[5].

Pourquoi entretenir un tel mystère autour de la préface ? Pourquoi cette publication tardive et quasi confidentielle ? Pourquoi Rousseau tient-il à envoyer quinze exemplaires de la brochure à Genève, alors qu'il avait interdit à

---

[1] L'irritation que Rousseau manifeste ici tient aussi largement à ses démêlés particuliers avec Rey.

[2] Entre-temps, pour ne pas laisser le roman entièrement à découvert, Rousseau avait composé la courte préface non dialoguée dont il a été question plus haut.

[3] Rousseau, lettre à H. L. Guérin, 18 janvier 1761, *CC* VIII, p. 10.

[4] *Id*., p. 10-11.

[5] « Je persiste à être d'avis que la préface paraisse Lundi 16. Mais je suis d'avis aussi que vous attendiez le même jour pour faire parvenir le paquet de quinze exemplaires pour Genève à l'adresse de Monsieur Vernes. À l'égard des miens il faudra s'il vous plaît m'en envoyer 12 ici le samedi par l'Épine, et tâcher de faire distribuer les autres le Dimanche, suivant la liste ci jointe. [...] Je n'en donne pas à M. Du Bettier ni à ces dames, parce que cette brochure est pour les gens de lettres ; ce n'est plus un roman. Recommandez toujours le secret jusqu'au moment de la publication. » (Lettre à Coindet du 9 février 1761, *CC* VIII, p. 67-68.) Suit la liste des personnes à qui Rousseau désirait que la préface fût envoyée : une liste de 29 personnes seulement, comprenant outre lui-même, quelques grands noms : philosophes, hommes de lettres (Duclos, d'Alembert, La Condamine, Gauffecourt…), salonnières, et M. Vernes à Genève, à qui il en adresse 15.

Rey d'y faire parvenir aucun du roman[1] ? Certes, les Genevois n'étant pas tout à fait corrompus, la lecture des romans leur est interdite ; mais pourquoi, dans ce cas, leur adresser cette préface apologétique ?

Yannick Séité explique les hésitations de Rousseau sur le *lieu* (publication à part, ou couplée avec un « extrait de Platon », qui dormait dans le portefeuille de l'écrivain) et le *moment* de publication de la préface par la singularité de son statut générique : entre autonomie et dépendance par rapport au roman, entre théorie générale et paratexte.

Dans sa lettre à Duclos du 26 novembre 1760, déjà citée, Rousseau explique en ces termes son choix de publier la Préface après le roman : « J'y dis trop de bien et trop de mal du livre pour la donner d'avance : il faut lui laisser faire son effet, bon ou mauvais de lui-même »[2]. « J'ai cru devoir attendre que le livre eût fait son effet avant d'en discuter les inconvénients et les avantages, ne voulant ni *faire tort* au Libraire, ni *mendier l'indulgence* du Public », écrit-il dans son Avertissement à la *Préface*[3]. Qu'est-ce à dire, sinon que la préface risquait de dissuader de lire le roman, alors même qu'elle en constituait une apologie ; que cette ambivalente défense, intégrant polyphoniquement la voix de l'accusation, devait porter atteinte au crédit d'un ouvrage dont Rousseau voulait pourtant favoriser la diffusion ; que seule la lecture intégrale de la *Julie*, seul l'« effet » général du livre le justifierait aux yeux de ses lecteurs : que l'on ne se convaincrait de la bonté du roman qu'après avoir été séduit par sa lecture, car la légitimité du roman ne pouvait en elle-même être prouvée ni fondée en raison ; que cette préface dialoguée était donc en soi faillible et déficitaire ? C'est ce qu'il faudra vérifier par une analyse plus précise de la seconde *Préface.*

[1] Voir *supra*, Lettre à M.-M. Rey, 14 mars 1759, *CC* VI, p. 44-45.
[2] Lettre de Rousseau à Duclos, 26 novembre 1760, *CC* VII, p. 328.
[3] *OC* II, p. 9 ; je souligne.

« Ce n'est pas ma faute »

> Vous voulez qu'on soit toujours conséquent ; je doute que cela soit possible à l'homme.[1]

Dans la seconde *Préface*, la discussion qui s'engage entre les deux interlocuteurs, N. et R., ne porte pas d'emblée sur les questions de moralité et d'utilité posées dans la *Lettre à d'Alembert*. Il s'agit d'abord de déterminer si le livre « peut plaire au public »[2] : s'il est fiction ou réalité, si son style est défendable, etc. La question de l'utilité ou de la moralité n'est abordée qu'ensuite.

L'utile, on l'a dit, est la fin que Rousseau assigne au roman, fin à laquelle il subordonne l'agréable (« J'ai changé de moyen, *mais non d'objet* »[3]). Or cet ordre est inverse à celui qu'il déclare avoir suivi dans les *Confessions*, où il présente la rédaction des lettres comme l'effet du plaisir d'imagination qu'il prenait lui-même à l'invention de fictions romanesques. Dans ce récit de la genèse du roman, le principe de plaisir, présenté comme premier, n'était qu'ultérieurement étayé par l'utile qui devait lui servir de caution et d'ornement[4]. Rien de tel dans la seconde *Préface*, où un éditeur gouvernante et médecin, soucieux de la santé du public français, s'employait à soigner cet enfant malade : « C'est le miel dont il faut enduire les bords du vase pour faire prendre une liqueur salutaire aux enfants »[5].

---

[1] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 27.
[2] *Id.*, p. 11. Cette considération, néanmoins, est en rapport direct avec le premier principe développé dans la *Lettre à d'Alembert*, principe de *répétition* ou de *renforcement* du bien et du mal.
[3] *Id.*, p. 17.
[4] « Après beaucoup d'efforts inutiles pour écarter de moi toutes ces visions, écrit Rousseau, je fus enfin tout à fait séduit par elles, et je ne m'occupai plus qu'à tâcher d'y mettre quelque ordre et quelque suite pour en faire une espèce de roman. [...] C'était assurément le meilleur parti qui se pût tirer de mes folies [...]. Mes tableaux voluptueux auraient perdu toutes leurs grâces si le doux coloris de l'innocence y eût manqué » (*Confessions*, IX, p. 434-435).
[5] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 17.

Le miel est l'emblème traditionnel du plaisir, et en particulier du plaisir de la langue. Rousseau, dans son *Dictionnaire de Musique*, emprunte à Platon sa définition du *mélos*, miel de la parole chantée ou du beau discours :

> *MELOS, s. m.*: Douceur du chant. Il est difficile de distinguer dans les auteurs grecs le sens du mot *Mélos* du sens du mot *mélodie*. Platon, dans son *Protagoras*, met le *mélos* dans le simple discours, et semble entendre par là le chant de la parole. Le *mélos* peut être ce par quoi la mélodie est agréable. Ce mot vient de *μέλι*, miel.[1]

La séduction de la parole chantée est l'instrument de la captation, en amour comme en art (car la passion socratique des beaux discours est une passion érotique). Ainsi, selon la métaphore[2] de la préface, un style lyrique et une fiction agréable doivent permettre à l'auteur d'administrer au public malade de sa corruption la leçon de vertu susceptible de le corriger. Ce louable dessein trouve néanmoins une objection dans la bouche de N. : les enfants « suceront les bords du vase, et ne boiront point la liqueur ». Le miel de l'agrément n'est pas si intimement mêlé au breuvage qu'on ne puisse le dissocier de l'amer remède. À cette objection, R. ne trouve pas de réponse. Il se contente de décliner la responsabilité d'un potentiel échec : « ce ne sera plus de ma faute ; j'aurai fait de mon mieux pour la faire passer »[3]. La volonté étant bonne, sa responsabilité est dégagée. Peut-être, mais il faut ici remarquer que l'objection de N. n'est pas différente de celle que faisait Rousseau lui-même, dans la *Lettre à d'Alembert*, à ceux qui prétendraient moraliser le théâtre en représentant une passion vertueuse : « on prend de la passion ce qui mène au plaisir ; on en laisse ce qui tourmente »[4]. Rousseau posait ici les limites de la poétique de l'*utile dulci* : l'utile ne saurait être assez intimement mêlé à l'agréable pour ne pas s'en laisser facilement dissocier par le lecteur. À témoin posthume une grande lectrice de *La Nouvelle Héloïse*, la marquise de Merteuil, qui puisera son inspiration dans le roman sans se laisser aucunement atteindre

---

[1] *Dictionnaire de musique*, *OC* V, p. 887.
[2] Il s'agit d'une comparaison dans l'original du Tasse, comparaison d'ailleurs empruntée à Lucrèce.
[3] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 18.
[4] Voir *supra*, *Lettre à d'Alembert,* p. 51.

par sa morale[1]. « Cela ne sera plus ma faute » argue R. Et l'on songe à la provocante lettre de rupture adressée à la Présidente de Tourvel que dictera l'héroïne de Laclos à Valmont, « comme un remède dont l'usage pourrait être utile à son mal »[2], et qui, scandant ces mots dans une litanie ironique : « ce n'est pas ma faute »[3], devait causer la mort de sa destinataire. Autant dire que cette laconique décharge sur le lecteur des effets de la lecture signale une faiblesse du système apologétique qu'a peut-être relevé Laclos, et sur laquelle Rousseau était lui-même trop exigeant théoricien pour s'aveugler. De fait, la plus importante objection de N. vient ensuite.

« **Jamais fille chaste »**

Comment le roman sera-t-il utile ? Ou plutôt à qui le sera-t-il ? À deux époux peut-être, s'attendrissant sur les charmes de l'union conjugale. « Jusqu'ici tout va fort bien, admet N. Les maris, les femmes, les mères de famille… Mais les filles ; n'en dites-vous rien ? » On connaît la réponse de R., encore une fois très lapidaire :

> Non. Une honnête fille ne lit point de livres d'amour. Que celle qui lira celui-ci, malgré son titre, ne se plaigne point du mal qu'il lui aura fait : elle ment. Le mal était fait d'avance ; elle n'a plus rien à risquer.[4]

L'argument est ainsi repris dans la « petite » préface :

---

[1] Laclos s'inscrit ouvertement dans les lignes de la *Préface dialoguée* dans la préface de son propre roman. L'épigraphe des *Liaisons dangereuses* est directement empruntée à la préface des *Lettres de deux amants* (« J'ai vu les mœurs de mon temps, et j'ai publié ces lettres. »), même si, comme l'a montré Pierre Hartmann, la question de la séduction se pose bien autrement dans son roman que dans celui de Rousseau (voir « Séduction des origines et origines de la séduction : Choderlos de Laclos », in *Représentations de l'origine : littérature, histoire, civilisation*, Saint Denis (Réunion), Publications de l'Université de la Réunion, 1987, p. 77-82). *La Nouvelle Héloïse* est également prisée par les personnages de Laclos : la marquise de Merteuil y voit l'un des seuls romans d'amour qui sût, par l'ardeur et le réalisme de son style, échauffer le lecteur. Aussi en lit-elle une lettre pour se préparer à recevoir son amant. Valmont, de son côté, cite plusieurs extraits de *La Nouvelle Héloïse*, notamment dans la lettre (110) où il envisage de séduire Mme de Tourvel en lui administrant quelque drogue.

[2] Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, lettre CXLI de la Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont ; *OC*, Pléiade, p. 328.

[3] *Ibidem.*

[4] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 23.

> Jamais fille chaste n'a lu de romans ; et j'ai mis à celui-ci un titre assez décidé pour qu'en l'ouvrant on sût à quoi s'en tenir. Celle qui, malgré ce titre, en osera lire une seule page est une fille perdue : mais qu'elle n'impute point sa perte à ce livre ; le mal était fait d'avance. Puisqu'elle a commencé, qu'elle achève de lire : elle n'a plus rien à risquer.[1]

La fille chaste est l'équivalent du Genevois dans la *Lettre à d'Alembert* ; elle est le lecteur non corrompu, l'enfant en bonne santé. Elle est aussi la pierre d'achoppement dans le système des deux préfaces. Rousseau en effet s'appuie ici sur le second principe de la *Lettre à d'Alembert*, principe d'*inversion* du mal en bien. Son raisonnement repose sur une série de syllogismes que l'on pourrait résumer ainsi :

1. Une fille chaste ne lit pas de roman. Or ce livre se donne pour tel[2]. Donc, une fille chaste ne le lira pas.
2. Une fille chaste ne lit pas de roman. Or ce livre se donne pour tel. Donc une fille qui lira ce livre n'est pas chaste.
3. Les romans sont utiles aux gens corrompus et nuisibles aux innocents. Or les innocents ne lisent pas de roman. Donc les romans ne leur sont pas nuisibles (*sic*).

Ou plus simplement :

> Les romans ne nuisent qu'aux innocents. Or, les innocents ne lisent pas de roman. Donc les romans ne nuisent qu'à ceux qui ne les lisent pas, c'est-à-dire à personne.

Point n'est besoin d'insister sur le sophisme que comporte ce raisonnement. Aussi bien Rousseau aurait-il dû, en toute logique, écrire dans la *Lettre à d'Alembert* : « les gens honnêtes ne vont pas à la comédie. Quiconque en franchira jamais le seuil est un homme perdu. Mais le mal étant fait, établissons un théâtre à Genève. »

---

[1] *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 6.

[2] Certes, la question du genre (romanesque ou non) du recueil n'est pas tranchée par le préfacier, ni donc résolue pour le lecteur. Du moins l'est-elle pour Rousseau, dont la perspective d'auteur seule nous intéresse ici.

D'où vient la contradiction ? Car il y en a une. C'est que Rousseau s'appuie ici sur les deux principes successivement établis dans la *Lettre à d'Alembert* : principe d'*inversion* du mal en bien et du bien en mal (selon lequel un roman est utile aux gens corrompus et nuisible aux innocents) et principe de *renforcement* du bien et du mal (selon lequel une personne honnête n'aime que de l'honnête). Or ces deux principes sont par définition antithétiques. Dans la *Lettre à d'Alembert*, Rousseau posait la plus grande validité du principe d'*inversion*. Dans les préfaces, il accorde la prééminence au principe de *renforcement*, qui invalide la possibilité d'une transition du bien au mal, soit d'une éventuelle *corruption*, notion qui lui est pourtant chère.

Grimm n'a voulu voir dans la préface dialoguée qu'un « recueil fort serré de sophismes où la bonne foi est offensée à chaque ligne »[1]. Il avait sans doute tort, mais l'argument de l'incorruptibilité de la fille chaste est un paralogisme assez impertinent pour qu'on ne puisse soupçonner Rousseau d'en être tout à fait dupe. D'où l'urgence de conjurer le danger en supprimant le cas : « le mal était fait d'avance ». Comment expliquer ce raccourci sinon en supposant que l'écrivain, comme nous le faisaient déjà soupçonner les caprices de publication de la préface, n'est pas convaincu par sa propre argumentation ?

De cela, le personnage de R. apporte lui-même la preuve, quelques pages plus loin, dans sa réponse à une nouvelle attaque de son interlocuteur :

> N. [...] Est-ce assez que [votre morale] aille à la source du mal ? Ne craignez-vous point qu'elle en fasse ?
> R. Du mal ? À qui ? Dans des temps d'épidémie et de contagion, quand tout est atteint dès l'enfance, faut-il empêcher le débit des drogues bonnes aux malades, *sous prétexte qu'elles pourraient nuire aux gens sains* ?[2]

« Nuire aux gens sains »

La question de N. est véritablement au cœur de la problématique « téléphique » : le remède, tiré du mal, que le romancier tend au lecteur, est-il

[1] Gotha, RDA, ms de la *Correspondance littéraire,* B 1138, fol.17 (cité par Leigh, *CC* VIII, p. 108).
[2] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 25.

exempt de la corruption qui le rend actif ? Est-il encore, potentiellement, poison ? Telle est la question qui affleure dans l'œuvre de Rousseau, de la préface de *Narcisse* aux derniers écrits autobiographiques, généralement imputée à ses seuls adversaires. La réponse de N., assez vive, s'énonce sur le mode interrogatif. Elle consiste, non à nier la pertinence de l'objection, mais à en minimiser l'importance en raison de son champ d'application restreint : si « tout est atteint » par la corruption, c'est en vain que l'on cherchera les *gens sains*. Mais quels sont-ils ces gens sains, dont R. paraît nier jusqu'à l'existence, sinon ceux en faveur desquels Rousseau a composé sa *Lettre à d'Alembert* ? Peut-on croire que le Citoyen qui aiguisait sa plume pour préserver ses compatriotes de la contagion, n'accorde aucune importance à cette restriction faite à la vertu de sa drogue, oublie Genève et les filles de France ? « Ne pensiez-vous point à votre patrie en écrivant, et présumiez-vous qu'on pût empêcher notre jeunesse de vous lire ? »[1], lui demandait Antoine Roustan, pasteur à Genève, dans une lettre par ailleurs pleine de vénération pour un écrivain médecin des âmes. De fait, Rousseau ne le présumait pas. Peu confiant dans sa théorie d'auto-immunisation des filles, il écrivait à Coindet, deux jours plus tôt et la veille du jour choisi pour la diffusion de la seconde *Préface* :

> Ce n'est pas par oubli que je n'ai point offert à [M. de Romilly] *La Nouvelle Héloïse* ; mais la considération de sa fille m'a retenu. Si elle avait eu la *fantaisie* de la lire, jamais la mère ni lui n'auraient eu le courage de la refuser.[2]

Si mademoiselle de Romilly n'avait commencé de lire le roman par corruption, sans doute l'aurait-elle fait par « fantaisie », par simple curiosité, donnée psychologique qui échappe au système de l'éthique pure, mais non à la perspicacité de Rousseau. À Duclos, à qui il donnait à lire des épreuves de la Julie avant publication, et qui avait jugé le roman plaisant et utile à tous, même aux filles[3], l'écrivain répond :

---

[1] Lettre de A. J. Roustan à Rousseau, 19 février 1761, *CC* VIII, p. 138.
[2] Lettre de Rousseau à F. Coindet, 15 février 1761, *CC* VIII, p. 106.
[3] « Ce n'est pas seulement une lecture de plaisir, c'est un bon livre », écrit Duclos à Rousseau dans une lettre du 17 novembre 1760 (*CC* VII, p. 317).

> Je lis avec délice le bien que vous me dites de la Julie ; mais vous ne m'avez point fait de critique [...] Je persiste, malgré votre sentiment, à croire cette lecture très dangereuse aux filles. Je pense même que Richardson s'est lourdement trompé en voulant les instruire par des romans. C'est mettre le feu à la maison pour faire jouer les pompes.[1]

Rousseau reprend ici une métaphore qu'il applique dans la *Préface dialoguée* aux « modernes Romans anglais » (entendons ceux de Richardson, et tout particulièrement sa *Clarisse Harlove*) :

> On a voulu rendre la lecture des romans utile à la jeunesse. Je ne connais pas de projet plus insensé. C'est mettre le feu à la maison pour faire jouer les pompes.[2]

2.2. (Érostrate) Lovelace Rousseau

La métaphore du feu, dont Yannick Séité a déjà mis en valeur les virtualités contradictoires dans les préfaces du roman, retiendra encore notre attention[3]. C'est en effet chez Sénèque, dans le *De Beneficiis*, que nous avons trouvé les premières traces de la parabole de l'incendiaire pompier. Le philosophe consacre de longues pages à démontrer qu'il n'est pas décent de causer du tort ou d'en souhaiter à autrui pour se donner le plaisir de le réparer ensuite par un bienfait. Voici quelques extraits tirés de plusieurs chapitres de ce traité :

> [...] il n'y a jamais de mérite à faire cesser un inconvénient que vous avez fait naître. J'aime mieux que vous ne me blessiez point, que de me guérir. *Vous me pouvez obliger de guérir si je suis blessé, mais non pas de me blesser pour être guéri.*
> [...]
> Si vous pratiquiez une accusation contre [votre ami], et qu'ensuite vous la fissiez cesser, si vous l'embrouilliez en quelque procès, et l'en débrouilliez tout aussitôt, qui douterait que vous ne fussiez un méchant homme ? [4]
> [...]
> Que diriez-vous des jeunes gens de Sicile, s'ils avaient souhaité l'inflammation extraordinaire du Montgibel, afin que par l'office qu'ils firent à leurs pères, leurs noms

[1] Lettre de Rousseau à Duclos, 19 novembre 1760, *CC* VII, p. 319.
[2] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse,* p. 24.
[3] Voir Yannick Séité, *Du livre au lire*, p. 214-221 et 228-230.
[4] Cette accusation fait rêver : Rousseau s'en souvenait-il encore en mettant en place contre lui-même le dispositif judiciaire des *Dialogues* pour mieux disculper un Jean-Jacques d'abord mis en accusation ?

> fussent mis entre les exemples, et leur piété rendue mémorable en la bouche de tous les siècles à venir ?
> [...]
> C'est une infamie à un médecin que de se donner de la pratique. Il s'en est trouvé qui pour faire des cures de réputation, ayant irrité les maladies, les ont enfin rendues mortelles.
> [...]
> *Qui aurait mis le feu en une maison, ne serait pas quitte pour l'éteindre* ; et tant s'en faut qu'il en acquît de la gloire, qu'il aurait de la peine à en éviter la punition.[1]

Le traité *Des Bienfaits* est bien connu de Rousseau : c'est même le premier ouvrage de Sénèque qu'il cite (dans une lettre adressée à Mme de Warens le 5 mars 1739)[2] ; certains passages de sa correspondance y renvoient de façon allusive[3].

Dans ce traité, le conseiller de Néron recourt à diverses métaphores pour illustrer l'idée selon laquelle un acte de bienfaisance est parfois préparé par un forfait dissimulé. Cette idée ne pouvait que retenir l'attention de Rousseau (il en offre un remarquable développement dans les *Dialogues*, où il se fait fort de démasquer l'aménité feinte d'amis secrètement malveillants[4]). Mais l'imagerie de Sénèque également, trouve un équivalent dans l'œuvre de notre auteur, qui emprunte volontiers aux mêmes registres : motif de la blessure soignée par l'offenseur ; du procès intenté pour mieux disculper l'accusé ; de la maladie aggravée par le remède d'un médecin ; de l'incendie, enfin, allumé par amour, ou par une main bien intentionnée… Commençons par là.

---

[1] *Les Œuvres de Sénèque*, trad. de François de Malherbe, Paris, 1659, *Des Bienfaits*, VI, XXIV, XXVII, XXXVI et XXXVII, p. 154, 165, 173, 174.
[2] *CC* I, p. 92.
[3] Telle lettre adressée par Rousseau à Vernes, où il traite de la *Révélation* (qui rendrait Dieu responsable de la perdition de ceux qui n'ont point eu connaissance des livres bibliques), sollicite implicitement l'intertexte sénéquéen : « que voulez-vous qu'on pense de l'auteur *d'un remède qui ne guérit de rien* ? Ne dirait-on pas [...] qu'*un Sicilien* sanguinaire et perfide vaut beaucoup mieux qu'un Hottentot stupide et grossier ? Voulez-vous que je pense que Dieu n'a donné sa loi aux hommes que pour avoir une double raison de les punir ? (*CC* V, p. 82). Rousseau refuse de placer Dieu dans la situation (directement inverse à celle évoquée par Sénèque) d'un tyran suscitant le mal pour avoir le plaisir de le punir.
[4] « [...] tout en accablant [Jean-Jacques] des plus fades compliments, en affectant pour lui les petits soins mielleux qu'on rend aux jolies femmes s'il avait besoin d'une assistance réelle, on le verrait périr avec joie sans lui donner le moindre secours » (*Dialogues*, II, p. 882).

L'incendiaire pompier

Rousseau réinvestit la parabole de l'incendiaire pompier pour stigmatiser l'hypocrite vertu des romanciers « moraux », qui suscitent eux-mêmes le mal auquel ils prétendent remédier. Dans sa lettre à Duclos comme dans la *Préface dialoguée*, l'écrivain incrimine spécifiquement Richardson. Mais tandis que, dans la préface, il se démarque de ce romancier et se disculpe de la faute dont il l'accuse, dans la lettre plus confidentielle qu'il adresse à Duclos, il escompte que *La Nouvelle Héloïse* produira les mêmes effets, dévastateurs, sur ses jeunes lectrices que ceux qu'il impute aux romans de son maître et rival anglais.

On a souvent comparé *La Nouvelle Héloïse*[1] à la *Clarisse Harlove* (*Clarissa, or the History of a Young Lady*) de Richardson, parue en sept volumes en 1747 et 1748, et dont l'abbé Prévost avait donné, en 1751, une traduction assez libre[2]. Dans une discrète note de la *Lettre à d'Alembert*, Rousseau fait de ce roman (à l'égard duquel il ne reconnaît sans doute pas toute sa dette), un éloge, fort laconique en comparaison du dithyrambe que lui consacrera Diderot, mais qui témoigne d'une admiration peut-être non moins grande :

> On n'a jamais fait encore, en quelque langue que ce soit, de roman égal à *Clarisse*, ni même approchant.[3]

---

[1] Voir en particulier le parallèle de Suard (« *Parallèle entre la* Clarisse *de Richardson et* La Nouvelle Héloïse *de M. Rousseau* » (traduit de *The critical Review*), *Journal étranger*, décembre 1761. La Harpe, Senac de Meilhan, Mme de Genlis, Mme Necker ont comparé les deux romans, accordant généralement la préférence à celui de Richardson. Parmi les critiques modernes, William Mead fait également de *Clarisse Harlove* le modèle (insurpassable) de *La Nouvelle Héloïse* (*Jean-Jacques Rousseau ou le romancier enchaîné, Étude de « La Nouvelle Héloïse »,* Princeton et Paris, PUF, 1966) ; voir aussi l'article de François Jost, « Richardson, Rousseau et le roman épistolaire », CAIEF, 29, 1977, p. 173-185 ; l'ouvrage de Byron R. Wells, Clarissa *and* La Nouvelle Héloïse : *dialectics of struggle with self and other*, Ravenne, Longo, 1985 ; les réflexions de Yannick Séité, *Du livre au lire*, p. 228-230 ; et les articles de Byron R. Wells « Julie, ou la nouvelle Clarisse », et de Valérie Cossy « Des "moral difficulties" chez Madame Sinclair », *A.J.J.R.*, t. 44 (respectivement p. 257-269 et p. 271- 315).

[2] *Lettres anglaises, ou histoires de miss Clarisse Harlove*, 12 vol. in 12, 1751-1752. Nous nous référerons à l'édition annotée de Shelly Charles, Paris, Desjonquères, 1999.

[3] *Lettre à d'Alembert*, *OC* V, p. 75.

Rousseau se flattera, dans les *Confessions*, de l'avoir surclassé avec sa *Julie*[1]. Or, ce n'est sans doute pas par hasard que l'écrivain emprunte à Sénèque la figure de l'incendiaire pour l'appliquer à Richardson. L'image trouve en effet un saisissant développement chez le romancier lui-même, et précisément dans sa *Clarissa*. Pour surprendre la vertu de Clarisse, le libertin Lovelace, qui ne cache pas sa prédilection pour les vierges[2], imagine en effet d'incendier de nuit la maison dans laquelle tous deux séjournent[3]. Il espère ainsi paraître en sauveur aux yeux de celle qu'il aurait ensuite secourue en éteignant le feu. Lovelace avait d'ailleurs précédemment incarné une autre figure donnée en exemple par Sénèque : celle de l'empoisonneur médecin. Il n'avait pas hésité, en effet, pour émouvoir Clarisse, à se rendre malade en s'administrant de puissants vomitifs[4]. Causer du trouble et sembler le réparer est au cœur de la stratégie du libertin. Ainsi le procédé que Rousseau reproche au romancier anglais n'est autre que celui dont s'est symboliquement rendu coupable le principal personnage masculin du roman, anti-héros, certes, mais sans rival vertueux dans l'œuvre. Ce faisant, il le rapproche implicitement du séducteur Lovelace, comme lui-même pense offrir, dans la personne de Saint-Preux, un homme créé à son image. Or le héros suisse, pour n'être pas libertin, séduit mieux que l'anglais, puisqu'il accède de plein droit à la possession de l'être aimé, quand l'autre doit se contenter de la jouissance nécrophile d'une jeune

---

[1] « Diderot a fait de grands compliments à Richardson sur la prodigieuse variété de ses tableaux et sur la multitude de ses personnages. Richardson a en effet le mérite de les avoir tous bien caractérisés : mais quant à leur nombre, il a cela de commun avec les plus insipides romanciers qui suppléent à la stérilité de leurs idées à force de personnages et d'aventures. Il est aisé de réveiller l'attention en présentant incessamment et des évènements inouïs et de nouveaux visages qui passent comme les figures de la lanterne magique : mais de soutenir toujours cette attention sur les mêmes objets et sans aventures merveilleuses, cela certainement est plus difficile, et si, toute chose égale, la simplicité du sujet ajoute à la beauté de l'ouvrage, les romans de Richardson, supérieurs en tant d'autres choses, ne sauraient sur cet article, entrer en parallèle avec le mien. » (*Confessions*, XI, p. 546-47).

[2] Lovelace se fait une gloire de « corrompre ce qui n'a jamais été corrompu » (Samuel Richardson, *Histoire de Clarisse Harlove*, trad. abbé Prévost, Paris, Desjonquères, 1999, lettre 200, t. II, p. 96). Ceci n'est pas sans intérêt, les lectrices encore « filles » constituant la pierre de touche de la moralité du roman chez Rousseau.

[3] Lettres 215-216, *ouvr. cité*, t. II, p. 157-166.

[4] Lettre 202 de Lovelace à M. Bedford, *ouvr. cité*, t. II, p. 99-102.

fille préalablement droguée[1]. Plus puissant que Lovelace, qui se trouve réduit, comme Néron, à user de sa toute-puissance pour allumer les bâtiments, et à forcer les corps par la violence ou le poison, Saint-Preux s'empare des cœurs (de Julie premièrement, mais aussi, potentiellement, de toute lectrice) et les enflamme par la seule force du sentiment[2]. « Oui, j'aurais brûlé le capitole, si tu me l'avais demandé »[3], avoue-il à Julie (non sans atténuer son zèle incendiaire par l'emploi de l'irréel du passé). C'est donc en toute logique que Rousseau, dans sa lettre à Duclos, incrimine *La Nouvelle Héloïse* en même temps que *Clarisse Harlove*. N'est-il pas, comme l'Anglais, un de ces incendiaires de bonne volonté, escomptant secrètement l'« inflammation extraordinaire » du public ? On l'avait, on l'a dit, tôt comparé à Érostrate qui alluma le temple d'Artémis (la vierge farouche) à Delphes pour se faire un nom, et cette figure de pyromane

---

[1] Remarquons que l'épisode avait particulièrement retenu l'attention de Rousseau, car dans le petit roman *Émile et Sophie ou Les Solitaires*, qui présentait la suite des amours des deux jeunes gens mis en scène dans l'*Émile* et qui resta inachevé, Rousseau prévoyait, selon le témoignage des premiers éditeurs (Moultou et Du Peyrou), d'expliquer *in extremis* l'adultère de Sophie par l'empoisonnement dont elle aurait été victime : c'est à la faveur de drogues que son séducteur se serait emparé d'elle. Dans l'« Avis » au lecteur dont ils font précéder le fragment de roman qu'ils publient, Moultou et Du Peyrou, tout en réprouvant le démenti que cette représentation du naufrage de l'amour conjugal semblait apporter aux maximes d'éducation de l'*Émile*, arguent de cet empoisonnement pour justifier la cohérence de l'œuvre de Rousseau : « Nous donnons au Public [ce morceau] avec une sorte de répugnance. [...] *Émile* désespéré, *Sophie* avilie ! [...] quelle confiance prendrait-on dans des préceptes qui n'ont abouti qu'à faire une femme adultère ? [...] Gardons-nous d'imputer à M. Rousseau ces contradictions. Nous le savons ; elles n'existaient point dans son plan. [...] Sophie fut coupable, elle ne fut point vile, d'imprudentes liaisons firent ses fautes et ses malheurs : une femme vicieuse et jalouse des ses vertus, sans altérer son âme pure surprit sa simplicité : un breuvage empoisonné n'égara ses sens qu'en troublant sa raison ; l'infortunée cédait à son époux, en se livrant au vil séducteur qui outrageait son innocence ; *elle succomba comme* Clarisse*, et se releva plus sublime qu'elle* » (« Avis des éditeurs sur le Fragment qui suit », *Collection complète des œuvres de J. J. Rousseau,* cité *in OC* IV, p. CLX ; je souligne).

[2] Comme le relève Valérie Cossy dans son étude comparée des romans de Rousseau et Richardson, c'est le héros masculin de *La Nouvelle Héloïse* qui se trouve « violé », après avoir été enivré malgré lui (on lui avait fait prendre du vin blanc pour de l'eau), lors de son séjour parisien (lettre II, 26). Rousseau dans les *Confessions* établit un rapport entre ce viol inversé et celui dont il s'était lui-même rendu coupable sur la petite fille entretenue par le ministre Klupffell (« Je sortis de la rue des moineaux où logeait cette fille, aussi honteux que St Preux sortit de la maison où on l'avait enivré, et je me rappelai bien mon histoire en écrivant la sienne » ; *Confessions*, VIII, p. 355). Soulignant cette dimension autobiographique de l'épisode, Valérie Cossy remarque que « l'écriture a entraîné un renversement des rôles : la "honte" de Rousseau dans les *Confessions* n'est pas la même que celle de Saint-Preux. Celle de Rousseau est la honte de l'agresseur, celle de Saint-Preux, plus ambiguë, mêle la honte de l'agresseur à celle de la victime passive : *il souffre du "désespoir" d'être "coupable"*, alors qu'il s'est retrouvé, comme Clarissa, privé de libre arbitre et de la force de se défendre par les effets du breuvage » (Valérie Cossy, « Des « moral difficulties chez Madame Sinclair », éd. citée, p. 297).

[3] *Nouvelle Héloïse*, II, 12, p. 227.

apparaît à plusieurs reprises dans ses écrits. Dans une lettre de 1754 adressée au pasteur Jean Perdriau, Rousseau justifiait les audaces de la dédicace du second *Discours* et sa liberté d'écriture en soulignant l'effet contre-productif de l'interdit, prononcé par les Éphésiens, de mentionner le nom de l'incendiaire :

> Je cherche [...] selon ma coutume moins à plaire qu'à me rendre utile [...] : en toute chose le blâme de l'*univers entier* me touche moins que l'aveu de ma conscience. Mais, dites-vous, dédier un livre à la République, *cela ne s'est jamais fait. Tant mieux*, Monsieur, dans les choses louables, *il vaut mieux donner l'exemple que le recevoir*, et je crois n'avoir que de trop justes raisons pour n'être l'imitateur de personne. [...] Je sais qu'il y a des choses qu'il ne faut point rappeler [...] *La mémoire d'Érostrate nous apprend que c'est un mauvais moyen de faire oublier les choses que d'ôter la liberté d'en parler*.[1]

La mention, dans cette apologie d'un coup d'éclat, dans cette revendication d'exceptionnalité, d'un personnage qui, par un seul geste, laissa son nom en patrimoine à l'« univers entier », invite implicitement à la comparaison entre les deux hommes. Celle-ci devra certes se faire en la faveur de Rousseau. Celui-ci développera le parallèle, bien plus tard, dans une lettre, entièrement apologétique, adressée à M. de Saint-Germain :

> Dès qu'il est convenu que je suis un homme noir, c'est à qui me trouvera le plus de crimes. Quiconque en a fait un peut en faire cent : et *vous verrez que bientôt j'irai violant, brûlant, empoisonnant* [...] pour mes menus plaisirs [...]. Que reste-t-il donc enfin [qui m'ait pu donner des penchants pervers] ? L'amour de la gloire. Quoi ! ce noble sentiment qui élève l'âme aux *sublimes contemplations*, qui l'élance dans les *régions éthérées*, qui l'étend pour ainsi dire sur toute la postérité, pourrait lui dicter des forfaits ? [...] Vous me citerez Érostrate. À cela, voici ma réponse. L'histoire d'Érostrate est une fable, mais supposons-la vraie. Érostrate, sans génie et sans talent, eut un moment la fantaisie de la célébrité, à laquelle il n'avait aucun droit. Il prit la seule et courte voie que son mauvais cœur et son esprit étroit pussent lui suggérer : mais comptez que, s'il se fût senti capable de faire l'*Émile*, il n'eût point brûlé le temple d'Éphèse.[2]

Les « sublimes contemplations », et les « régions éthérées » qui occupaient l'auteur de *La Nouvelle Héloïse*, comme Rousseau le rappelle dans la

---

[1] Lettre du 28 septembre 1754 au pasteur Jean Perdriau, *CC* III, p. 56.

[2] Lettre à M. de Saint-Germain, 26 février 1770, *CC* XXXVII, p. 249-250 et p. 257-258. Si Érostrate est encore mentionné par Rousseau, dans les *Dialogues*, c'est cette fois pour servir de comparant aux ennemis de Jean-Jacques : « Un temps viendra, déclare le personnage Rousseau, qu'on aura pour le siècle où vécut J. J. la même horreur que ce siècle marque pour lui, et que ce complot immortalisant son auteur comme Érostrate passera pour un chef-d'œuvre de génie et plus encore de méchanceté » (*Dialogues,* III, p. 956).

même lettre, doivent permettre à un bomme de son envergure de produire une œuvre bien supérieure à l'acte gratuit d'Érostrate, dont il dédaigne ici la médiocrité. Un livre à succès, comme le suggère Françoise Bocquentin, est l'incendie (symbolique) d'un homme de génie[1].

De fait, la métaphore du feu est présente dans les deux préfaces du roman comme déjà dans la Préface de *Narcisse*[2]. Le bel *autodafé* de sa propre œuvre que Rousseau évoque aux premiers mots de sa « petite » préface (« J'ai vu les mœurs de mon temps et j'ai publié ces lettres. Que n'ai-je vécu dans un siècle où je dusse les jeter au feu ! ») était un acte de pyromanie, mais de pyromanie vertueuse. Dans la *Préface dialoguée*, la métaphore du feu apparaît dans la bouche de R. à l'occasion d'une comparaison entre le style de l'homme véritablement passionné et celui du bel esprit. Nous reproduisons un passage déjà cité plus haut :

> Lisez une lettre d'amour écrite par un auteur dans son cabinet, par un bel esprit qui veut briller. Pour peu qu'il ait *du feu dans la tête*, sa lettre va, comme on dit, *brûler le papier ; la chaleur n'ira pas plus loin*. Vous serez enchanté, agité peut-être, mais d'une agitation sèche et passagère qui ne vous laissera que des mots pour tout souvenir. Au contraire une lettre [...] d'un amant vraiment passionné sera [...] diffuse, [...] comme *une source vive qui coule sans cesse* et ne s'épuise jamais. [...] Cependant on se sent l'âme attendrie ; on se sent ému sans savoir pourquoi.[3]

La plume du bel esprit, si elle brûle le papier, n'enflamme rien. Ayant rongé la feuille, dévoré les mots, la flamme s'éteint. L'effet est immédiat mais passager ; dès lors ce mode d'écriture est aussi inoffensif, par impuissance, que son éclat est bref. L'homme passionné au contraire, tel que le (ou les) auteur(s) des *Lettres de deux amants*, allume un incendie qui consume tout, corps et meubles, cœurs et biens. C'est du moins ce que nous devrions lire, et le développement logique de la métaphore que Rousseau engage. Mais c'est aussi ce qui ne saurait s'écrire ; c'est l'éventualité qui est soigneusement refoulée dans la préface. Aussi la sulfureuse métaphore ignée est-elle subrepticement

---

[1] Françoise Bocquentin, *Jean-Jacques Rousseau, femme sans enfant, Essai sur l'analyse des textes autobiographiques de Rousseau à travers sa langue des signes*, Françoise Bocquentin, Tanguy l'Aminot, Armand Hotimsky, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 258.
[2] Voir Yannick Séité, *Du livre au lire*, p. 214-221.
[3] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 15.

délaissée au profit de celle de l'eau, et ce n'est pas sans paradoxe que Rousseau convoque cet élément froid, propre à apaiser et purifier les passions (selon une théorie des éléments à laquelle l'écrivain se réfère dans le roman) pour décrire la surrection, chez le lecteur, d'un émoi supérieur à celui de l'embrasement. Encore l'image, refusée, de l'incendie fait-elle retour : car n'est-ce pas du « pur cristal des fontaines » que sortirent, chez les peuples méridionaux, les « premiers feux de l'amour »[1] ? De l'eau, naît le feu : cet élément, pur comme les intentions de Rousseau, est le foyer de l'incendie qui se lève. Tel est l'impensable mais non pas l'impensé des préfaces de *La Nouvelle Héloïse*[2].

Certains passages de la correspondance de l'écrivain sont assez propres à étayer cette hypothèse. Ainsi, dans une lettre qu'il écrivit à Mme d'Épinay en mars 1757, Rousseau se félicite d'avoir donné à celle qui est encore son amie les plus grandes marques de sa probité, en brûlant une lettre qu'il avait écrite à son intention. La missive était « assez bonne » :

> [...] elle avait sûrement le ton de la véritable amitié, mais en même temps une certaine vivacité dont je ne puis me défendre, explique-t-il, et je craignis, en la relisant, que vous n'en fussiez pas [...] contente [...] ; à l'instant je jetai ma lettre au feu ; je ne puis vous dire avec quel contentement de cœur je vis brûler mon éloquence. [...] *Il ne faut quelquefois qu'une étincelle pour allumer un incendie*. Ma chère et bonne amie, *Pythagore disait qu'on ne devait jamais attiser le feu avec une épée*, cette sentence me paraît la plus importante et la plus sacrée des lois de l'amitié.[3]

Ici comme dans les préfaces, Rousseau oppose deux feux : celui du sacrifice des Belles Lettres (ici, de la belle lettre), d'une part ; celui de l'incendie que la lettre serait susceptible d'allumer chez sa lectrice, d'autre part. Dans le récit, exemplaire à ses yeux, que fait Rousseau de son auto-censure, la lettre est effectivement brûlée, et ce geste est le gage de l'excellence de son amitié et la preuve de son désintéressement. Car il a pris en considération, non seulement son intention d'auteur, mais également la compréhension potentiellement divergente qu'en eût pu avoir sa lectrice. Cette lettre, quoique intrinsèquement

---

[1] *Essai sur l'origine des langues*, p. 406.

[2] Une analyse rapide de l'usage de la métaphore du feu par les épistoliers de *La Nouvelle Héloïse* étaierait cette hypothèse, malgré le caractère conventionnel que la catachrèse des « feux » de la passion revêt dans un roman d'amour. Les baisers de Julie, « âcres » et « brûl[ant] jusqu'à la moelle », dans leur candeur inconsciente, allument chez son amant un désir dont il souligne le caractère dévastateur.

[3] Lettre à Mme d'Épinay, 26 mars 1757, *CC* IV, p. 199.

satisfaisante dans la lettre et dans l'esprit, aurait alors rendu son auteur involontairement responsable de l'*étincelle* (la brouille des amis) dont elle aurait offert l'étincelle. Rousseau convoque à l'appui un symbole pythagoricien : celui du feu attisé par le fer (selon Diogène Laërce, « Vie de Pythagore », VIII, 17-18). On connaît la fortune de la métaphore du fer, au côté de celle du venin, dans le système « téléphique » de l'écrivain[1]. Mais la symbolique s'inverse ici : Rousseau s'interdit de porter le fer au feu et de traiter le mal par le mal, comme Pythagore ordonnait, en tête de ses *Scopides*[2] de ne faire de mal « à personne ». Dans la *Vie de Pythagore* où il en fait état, Diogène Laërce rapporte que ce philosophe mourut dans l'incendie de la maison de Milon où il séjournait, incendie allumé par un homme qui voulait être son disciple. Ici déjà, le désir se faisait incendiaire. Rousseau avait brûlé la lettre à madame d'Épinay, mais non celle des deux amants, prenant ainsi le risque, comme il l'écrivait des années plus tôt au pasteur Perdriau, dans la même lettre où il évoquait la mémoire d'Érostrate, de faire, « avec les meilleures intentions du monde », « plus de mal que de bien »[3].

La métaphore du feu semble donc fonctionner, chez Rousseau, en contrepoint de celle du remède, comme son pendant négatif. Le feu à la maison serait la réplique obscure, l'envers refoulé du remède dans le mal, et le pompier pyromane, le menaçant *alter ego* du confiseur médecin. En réalité, ce personnage est lui-même susceptible d'une lecture du soupçon, qui en révélerait la dualité.

---

[1] « L'homme judicieux et tempérant, écrit Rousseau dans son traité *De l'imitation théâtrale*, [...] saura porter s'il le faut, un fer salutaire à sa blessure, et la faire saigner pour la guérir (*OC* V, p. 1206-07). De même dans *La Nouvelle Héloïse*, la métaphore du fer (de cautérisation, de saignement ou d'amputation) est convoquée pour représenter le mal portant remède au mal (c'est le « fer salutaire d'un chirurgien » qui doit empêcher la plaie de s' « envenimer », *OC* II, p. 382).

[2] Diogène Laërce, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres,* II, trad. par R. Grenaille, Paris, G.F., 1965, p. 138 et 127.

[3] Lettre du 28 septembre 1754 au pasteur Jean Perdriau, *CC* III, p. 57.

CHAPITRE X

LE MAL DANS LE REMÈDE OU L'EMPOISONNEMENT DU LECTEUR

> Rousseau, « un esprit imaginatif [...] qui sent avec effroi la complication des problèmes pratiques, la multiplicité, l'entrecroisement, l'instabilité des données dans l'ordre de la réalité, et qui frémit dans son humanité à l'idée des conséquences que peuvent avoir les erreurs qu'on commet en travaillant, comme disait la grande Catherine, sur la peau des hommes. »[1]

1. LA COUPE SUCREE : UN MOTIF REVERSIBLE

Dans *La Nouvelle Héloïse*, l'idée « téléphique » est représentée par l'image du remède sucré : l'auteur-médecin de la préface, on l'a dit, tend au lecteur un breuvage dont il masque l'amertume en sucrant les bords de la coupe. Cette fiction métaphorique, empruntée au Tasse, était topique chez les sophistes et iatrosophistes de l'Antiquité qui en usaient généralement pour vanter les pouvoirs du beau discours ou les vertus lénitives de la poésie. On la trouve également avec cette valeur sous la plume de Platon[2], de Lucrèce (pour justifier la forme versifiée d'un ouvrage de vulgarisation philosophique), de Plutarque, et du Tasse qui s'excuse, en ouverture de sa *Jérusalem délivrée*, de recourir au merveilleux païen dans un poème chrétien. L'emblème de la coupe sucrée est donc traditionnellement investi dans une apologie de la fiction poétique[3]. Mais

---

[1] Gustave Lanson, « L'unité de la pensée de Jean-Jacques Rousseau », éd. citée, p. 26.

[2] « La poésie adoucit de son charme des enseignements trop ardus, telle une coupe d'absinthe que les médecins mêlent de miel pour soigner des enfants » (Platon, *Lois*, 659 e).

[3] Platon fait ici figure d'exception, qui décèle, dans le plaisir de l'imitation, le poison du vice : « Ne faut-il pas craindre, en effet, que nos gardiens grandissent au milieu des images du vice,

le motif est également surdéterminé, à l'époque où Rousseau écrit, par un second intertexte qui plutôt que de nourrir la pensée de l'*utile dulci*, la récuse.

L'image du met assaisonné ou du breuvage sucré est un *topos* des écrits théologiques, des Pères de l'Église aux prédicateurs de l'âge classique, pour condamner les plaisirs du théâtre et des Lettres. Dans leur argumentaire, le mets sucré est toujours *empoisonné*. On a déjà cité Tertullien, invitant à considérer « tout ce qu'il y a de fort, d'honnête, d'éclatant, d'harmonieux, de fin » au théâtre comme autant de « gouttes de miel qui coulent d'un gâteau empoisonné »[1]. Ce motif est constamment repris dans la querelle de la moralité du théâtre, au XVIIe et au XVIIIe siècles. Tandis que Nicole voit dans tout romancier un « empoisonneur public » « coupable d'une infinité d'homicides spirituels » (*Lettre sur les hérésies imaginaires*, 1666), le P. Vincent Houdry, dans son manuel destiné aux prédicateurs, compare la comédie à un poison caché dans les ragoûts les plus exquis. De son côté, Alphonse de Liguori met en garde les fidèles contre les artifices de la rhétorique, qui cachent le mortel poison (*lethale venenum*). Comme l'a montré Sylvianne Léoni[2], la métaphore est déjà catachrèse, dont les symboles convenus ne demandent plus à être interprétés. On la trouve également, dans le même sens, sous la plume de Rousseau :

> Oh, si nous détestions le vice autant que nous aimions la vie, nous nous abstiendrions aussi aisément d'un crime agréable que d'*un poison mortel dans un mets délicieux*.[3]

Le romancier-médecin que présente le préfacier de *La Nouvelle Héloïse* est le double moralisé de cet empoisonneur public que les théologiens dénoncent en chaque auteur de romans.

Par ailleurs - et c'est le troisième réseau intertextuel qu'il faut mettre en lumière - le motif de la coupe empoisonnée relève d'un imaginaire littéraire et iconographique à la fois érotique et morbide. Que l'on songe à Sophonisbe,

---

comme dans un mauvais pâturage, qu'ils n'y cueillent et n'y paissent tous les jours, à doses légères, mais répétées, les poisons de mainte herbe vénéneuse, et n'amassent ainsi, sans s'en apercevoir, une grande corruption dans leur âme ? » (*République*, II, 401, b et c).

[1] Tertullien, *Les Spectacles*, XXVII, 5, voir *infra*, p. 176.

[2] Sylvianne Léoni, *Le poison et le remède : discours sur la légitimité du théâtre en France (1694-1758)*, éd. citée.

[3] *Émile*, IV, p. 651.

(absorbant le poison que lui destine son époux), à Guismonda, à Artémise (mêlant à sa boisson les cendres de son époux), à Tristan et Iseult (qui boivent un même philtre d'amour et de mort) : dans tous ces exemples, le hanap renvoie à la puissance destructrice de la *passion*. Cet intertexte n'est pas absent non plus de l'œuvre de Rousseau. Symbole érotique, sous la plume de Saint-Preux, lorsqu'il compare le sein de Julie à la coupe du temple de Lindos, moulé sur le sein d'Hélène[1], cet objet évoque la jouissance ulcérante du plaisir consommé ou du désir inassouvi. Il est, là encore, lié à une phantasmatique de l'empoisonnement qui concurrence ou subvertit la métaphore médicale. Voici en quels termes l'écrivain décrit la naissance de sa passion pour Mme d'Houdetot :

> Pour m'achever, elle me parla de St Lambert en amante passionnée. Force *contagieuse* de l'amour ! [...] Elle parlait et je me sentais ému ; je croyais ne faire que m'intéresser à ses sentiments quand j'en prenais de semblables ; *j'avalais à longs traits la coupe empoisonnée dont je ne sentais encore que la douceur.*[2]

L'intérêt que prend Jean-Jacques à la passion de Sophie d'Houdetot a la même incidence sur lui qu'ont sur le public une tragédie ou un roman d'amour, selon la leçon de la *Lettre à d'Alembert* : un effet de contagion par mimétisme. Jean-Jacques contracte la passion exprimée à ses oreilles, et cette inoculation de l'amour est présentée en termes d'empoisonnement.

Mais c'est dans Quatrième Promenade des *Rêveries* que l'image de la coupe *empoisonnée sucrée* apparaît de façon la plus significative. Elle est convoquée par l'écrivain pour dénoncer l'érotisme déguisé du *Temple de Gnide* de Montesquieu, dont venait de paraître, en 1772, une nouvelle édition agrémentée de gravures :

> S'il y a par exemple quelque objet moral dans le *Temple de Gnide*, cet objet est bien offusqué et gâté par les détails voluptueux et par les images lascives. Qu'a fait l'auteur pour couvrir cela d'un vernis de modestie ? Il a feint que son ouvrage était la traduction d'un manuscrit Grec [...] ; il faut détacher du public instruit des multitudes de lecteurs simples et crédules à qui l'histoire du manuscrit narré par un auteur grave avec un air de bonne foi en a réellement imposé, *et qui ont bu sans crainte dans une coupe de forme*

[1] *Nouvelle Héloïse*, p. 82. Rousseau prête à son personnage un exemple tiré de l'*Histoire Naturelle* de Pline (XXXIII, 23).
[2] *Confessions*, IX, p. 440.

antique le poison dont ils se seraient au moins défiés s'il leur eût été présenté dans un vase moderne.[1]

La fiction du manuscrit retrouvé, dont Montesquieu se présente comme le simple éditeur, paraît ici comme l'envers négatif de l'entreprise thérapeutique de l'éditeur des *Lettres des deux amants*. Là encore un public naïf absorbe distraitement le mélange fictionnel qui lui est proposé. Mais Rousseau, pour stigmatiser le roman de Montesquieu, use de la métaphore dans le sens de la tradition ecclésiastique, et non de l'allégorie lucrétienne, non sans s'inscrire, parallèlement, dans la topique mythique de la coupe érotique et morbide. Car le subterfuge qui devait heureusement déjouer la défiance des lecteurs de *La Nouvelle Héloïse* doit ici les séduire à leurs dépens. Le subterfuge que R. justifiait, dans la *Préface Dialoguée*, suivant Le Tasse, comme une « tromperie » bénéfique[2], est ici présentée comme une dommageable mystification. Or, le poète napolitain sous le patronage duquel se plaçait l'auteur de *La Nouvelle Héloïse* avait lui-même envisagé la réversibilité du remède fictionnel en poison, dès lors qu'un auteur composait pour le plaisir du lecteur et non pour son bien (l'*utile*). Il incombait selon lui au politique de protéger le public en censurant certains poèmes, « afin que le plaisir, qui doit être comme le miel dont on enduit le verre pour donner la liqueur aux enfants, *ne fasse pas l'effet d'un poison pestifère* »[3]. L'écart n'était donc pas irréductible à ses yeux entre le remède et le poison. Celui-ci était un remède qui avait mal tourné ; l'empoisonneur, un médecin dévoyé.

Mais comment les distinguer ? Car le breuvage offert recèle le secret de sa composition. C'est toujours par un acte de confiance « crédule » que le public s'en remet aux mains d'un *faiseur de livres*, fût-il encouragé par un ton grave et

---

[1] *Rêveries*, IV, p. 1030.

[2] « *Cosi all'egro fanciul porgiamo aspersi / Di soave licor gl'orli del vaso; / Succhi amari ingannato in tanto ei beve, / E dall' inganno suo vita riveve.* » (ouvr. cité, p. 17). Dans la traduction de Jean Baudoin : « C'est ainsi que pour faire prendre une médecine à un enfant qui se trouve mal, l'on a coutume de lui frotter le bord de la coupe de quelque douce liqueur. Lui cependant avale cet amer breuvage et reçoit sa guérison de la tromperie qu'on lui a faite. ». Nous reviendrons plus loin sur ces vers déjà cités plus haut.

[3] Le Tasse, *Discours sur poème héroïque* (1694), I, *in Discours de l'art poétique, Discours du poème héroïque*, trad. Françoise Graziani, Paris, Aubier, 1997, p. 148.

un « air de bonne foi ». Le breuvage mélangé, et *a fortiori assaisonné*, *sucré*, est tout à l'opposé de l'eau transparente des fontaines, dont l'insipidité garantit l'innocuité. Artifice humain, le remède « trompe la nature », dont il contrarie l'élan de vie ou de mort. Tandis que la nature donne, par leur saveur, un signe sensible de la vertu de ses fruits (c'est ainsi que « toute production naturelle agréable au goût ne peut être nuisible au corps, ou ne l'est du moins que par son excès »[1] selon Rousseau), la vertu des préparations médicales ne se vérifie que par leurs effets, et, le cas échéant, lorsqu'il est trop tard. Dans un article où il met en valeur le double sens, « cadeau » et « poison », que prend dans les différentes langues germaniques le même vocable (*gift* / *Gabe*), Marcel Mauss, explique cette polysémie paradoxale par le fait que dans les sociétés archaïques où prévaut le « système des prestations totales », la cadeau type est le don de boisson. Or, « nulle part l'incertitude sur la nature bonne ou mauvaise des cadeaux n'a pu être plus grande que dans les usages de ce genre où les dons consistaient essentiellement en boissons bues en commun ». La « boisson-cadeau », si elle n'est pas toujours un poison, « *peut toujours le devenir*. Elle est toujours en tous cas un charme (le mot *gift* a gardé ce sens en anglais) qui lie a jamais les communicants et qui peut toujours se retourner contre l'un d'eux s'il manquait au droit. La parenté de sens qui lie gift-cadeau à gift-poison est donc facile à expliquer et naturelle »[2]. Chez Rousseau également, la composition du met ou du breuvage est essentiellement douteuse. Une anecdote rapportée dans l'*Émile* en offre une belle illustration.

Un enfant avait été invité à rapporter, devant une petite société de convives attablés, l'histoire d'Alexandre et du médecin Philippe. Il rapporte qu'Alexandre gravement malade, avait bu d'un trait le remède que lui proposait son médecin et ami, sans se soucier d'une lettre de délation qui accusait ce dernier de trahison. Une discussion s'engage alors sur la façon dont il faut interpréter l'aveugle confiance du jeune prince. Prenant à son tour part au débat, le narrateur de l'*Émile* renvoie dos à dos ceux qui blâmaient la

---

[1] *Rêveries*, VII, p. 1065.

[2] Marcel Mauss, « Gift-gift », (1924), *Mélanges offerts à Charles Andler par ses amis et élèves*, Strasbourg, Istra, repris in *Œuvres* III, éd. de Minuit, 1969, p. 49.

témérité d'Alexandre et ceux qui louaient son courage : « pour moi, [déclare-t-il], il me paraît que s'il y a le moindre courage, la moindre fermeté dans l'action d'Alexandre, *elle n'est qu'une extravagance* »[1]. L'extravagance (sublime, il est vrai, et justifiée par la guérison du général) était de croire à la vertu aux dépens de sa vie. Mais il y avait cette différence entre le remède du médecin Philippe et celui des poétiques de roman que l'amertume du premier, comme le narrateur prend soin de le signaler, n'avait été adoucie par aucun excipient : c'est un breuvage amer, qu'absorba le héros, dont un enfant aurait refusé le déboire[2]. Comme tel n'est généralement pas le cas, le narrateur se garde bien d'inciter le public à la même déraisonnable confiance.

De fait, l'obsession de l'empoisonnement prend chez Rousseau des formes très concrètes[3]. Ainsi l'écrivain fut tôt convaincu qu'une part importante des produits de consommation courante, tant alimentaires que médicaux, était empoisonnée. Son soupçon porta tout d'abord sur le métal des batteries de cuisine. Dès l'année 1753, le jeune écrivain, s'était lancé dans une croisade contre la vaisselle en cuivre en usage, dont il avait dénoncé la toxicité. Déplorant l'inconscience des Français, qui aimaient mieux « s'exposer à périr [...] qu'à manger un ragoût brûlé », il avait adressé une lettre ouverte au directeur du *Mercure de France* pour alerter le public[4]. Il réitère sa mise en garde l'année suivante dans une note du second *Discours*, où il s'en prend « au monstrueux *mélange* des aliments, à leurs *pernicieux assaisonnements*, aux *drogues falsifiées* [...], aux erreurs de ceux qui les administrent, *au poison des vaisseaux*

---

[1] *Émile*, II, p. 349.

[2] L'enfant invité à prendre la parole dans cet épisode n'admire chez Alexandre que la capacité à surmonter le déboire du breuvage : « La mort, l'empoisonnement ne passaient dans son esprit que pour des sensations désagréables, et il ne concevait pas, pour lui, d'autre poison que du séné » (ouvr. cité, p. 349).

[3] On sait que la peur de l'empoisonnement est très profondément ancrée dans la conscience de son siècle. L'affaire des poisons, sous Louis XIV, avait généré une profonde crise sociale atteignant tous les milieux, tandis que s'organisait autour d'apothicaires et de droguistes un commerce d'herbes, d'épices et de substances chimiques vendues comme remèdes. Le XVIIIe siècle garde une mémoire vivace de ce moment de crise. Le motif de l'empoisonnement, symbole de la malveillance insidieuse, de la corruption cachée, omniprésent chez Rousseau se nourrit également de représentations populaires phobiques.

[4] « Chacun sait que la société abonde en gens qui préfèrent l'indolence au repos, et le plaisir au bonheur, écrit-il à l'abbé Raynal ; mais on a bien de la peine à concevoir qu'il y en ait qui aiment mieux s'exposer à périr, eux et toute leur famille, dans des tourments affreux, qu'à manger un ragoût brûlé. » (Lettre à l'abbé Raynal, juin 1753, *CC* II, p. 223).

dans lesquels on les prépare… »[1], incitant le lecteur à se défier de toute préparation alimentaire ou médicale faite dans du cuivre, ou dont on aurait modifié la saveur. L'enjeu est de taille pour l'écrivain, qui ne désarme pas : une dizaine d'années plus tard, dans l'*Émile*, le précepteur-narrateur se fait fort d'apprendre à son élève à reconnaître les vins frelatés :

> On falsifie plusieurs denrées *pour les faire paraître meilleures qu'elles ne sont*. Ces falsifications trompent l'œil et le goût, mais elles sont nuisibles au corps et *rendent la chose falsifiée pire avec sa belle apparence qu'elle n'était auparavant.*
>
> On falsifie surtout les boissons et surtout les vins ; parce que la tromperie est plus difficile à connaître et donne plus de profit au trompeur.
>
> La falsification des vins verts ou aigres se fait avec de la litharge : la litharge est une préparation de plomb. Le plomb uni aux acides fait *un sel fort doux qui corrige au goût la verdeur du vin, mais qui est un poison* pour ceux qui le boivent. *Il importe donc avant de boire du vin suspect de savoir s'il est lithargiré ou s'il ne l'est pas*.[2]

Le précepteur oppose, comme souvent chez Rousseau, l'*extérieur* du breuvage (sa douceur, ou son réceptacle) à son principe actif, qui demande à être révélé. L'apparence (gustative) est la seule chose que l'enfant, soumis à ses sens, et sans vigilance, considère[3]. Mais à tort ; car l'assaisonnement non seulement couvre, mais généralement *annonce* un principe de corruption :

> Quand je vois un buffet [de la vaisselle] de vermeil, je m'attends à du vin qui m'empoisonne.[4]

Non seulement l'aspect avantageux du produit signale la corruption, mais il en est la résultante paradoxale :

> Semblables à ces fruits piqués d'un insecte qui sont dorés à la vue, parfumés à l'odorat ; et *qui flatteraient moins les sens si le cœur en étoit plus sain.*
>
> Comme ces champs si richement émaillés où *l'abondance des fleurs annonce une mauvaise récolte*.[5]

---

[1] *Discours sur l'origine de l'inégalité*, *OC* III, p. 204.
[2] *Émile*, III, p. 451-452.
[3] « [Émile] ne joignait aucune idée à ce mot de falsification [...] ; ces autres mots malsain, poison, n'avaient aucun sens pour lui, il était dans le cas de l'historien du médecin Philippe ; c'est le cas de tous les enfants » (*Id*., p. 189).
[4] Note de l'« éditeur » Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, III, 20, p. 371.
[5] *Fragments divers*, 5, *OC* II, p 1321.

Ces deux comparaisons sans comparé sont extraites d'une série de fragments qui constituent visiblement l'ébauche d'une préface de Rousseau à l'édition complète de ses œuvres (la « grande Édition »). Les fragments qui précèdent ceux qui nous intéressent traitent, pour l'un, des vers de jeunesse que l'écrivain se refuse à publier pour des raisons éthiques (« car outre que ce seraient de *mauvaises leçons à donner aux jeunes gens qui liront peut-être ces écrits*, il ne convient qu'à des cœurs corrompus d'oser en âge de raison faire parade des égarements de leur jeunesse »[1]) ; pour le second, du peu de crédit qu'il accorde à ses véritables *œuvres*, celles qu'il a, non pas écrites, mais faites (« malheureusement je suis bien éloigné d'avoir à faire un livre des miennes »[2]). Dans ce contexte de double repentir *poétique* et pratique, on est fondé à croire que les deux comparaisons portent également sur l'œuvre de l'écrivain : soit pour la démarquer de livres corrupteurs, soit pour en dénoncer un vice ; cette dernière hypothèse reste plausible. En tout état de cause, la leçon des deux fragments est claire : l'ornement corrompt, ou plus exactement, la corruption produit son propre vernis, d'un éclat qui la signale.

Non seulement l'aspect avantageux du produit signale la corruption, mais il en est la résultante paradoxale. Est-ce à dire que tout remède sucré soit empoisonné ? Le breuvage offert aux lecteurs de *La Nouvelle Héloïse* pourrait faire figure d'heureuse exception, comme celui du médecin Philippe, si, plus essentiellement encore, ce n'était l'idée même de *remède* (comme forme d'artifice thérapeutique) qui n'était sujette à caution. La représentation rousseauiste du « remède dans le mal » doit beaucoup, en effet, à la notion grecque de *pharmakon*.

[1] *Id.*, p. 1320.
[2] *Id.*, p. 1321.

2. REMEDE ET POISON : DUPLICITE DU *PHARMAKON*

> *Pharmakon* : toute substance au moyen de laquelle on altère la nature d'un corps, toute drogue salutaire *ou* malfaisante.
> D'où :
> I. drogue médicinale, médicament, remède préparé, [...] potion [...]
> II. Drogue malfaisante, 1/ poison 2/ Préparation magique
>
> *Pharmakeus* : celui qui prépare ou administre des médicaments, ou qui compose des préparations magiques : empoisonneur, magicien.
>
> *Pharmakos* :
> 1. empoisonneur, magicien, sorcier
> 2. celui qui sert de remède, de « bouc émissaire » immolé en expiation, purification des fautes d'autrui, notamment des fautes d'une ville ;
> p. suite : scélérat, misérable.[1]

Le *pharmakon* se caractérise (comme son para-synonime *philtron* et son équivalent latin *venenum*) par son ambiguïté sémantique : drogue ou médicament, remède ou poison, il possède, de manière intrinsèquement indéterminée, un double pouvoir de bienfaisance et de nuisance. L'essence du *pharmakon* est en effet d'*altérer* la nature d'un corps, pour le meilleur et pour le pire. Cette dualité est aussi celle qui caractérise le mot voisin de *pharmakos*, empoisonneur et bouc émissaire, dont Jean-François Perrin a mis en valeur l'investissement dans les *Dialogues* de Rousseau[2]. Ces deux notions apparaissent de façon récurrente dans les ouvrages de Platon, qui recourt à la métaphore « pharmaceutique » pour désigner l'ambivalence éthique du beau discours et de

[1] Définitions du *Dictionnaire Grec-Français* de Charles Bailly (Paris, Hachette, 1950, p. 2054-2055).
[2] Voir Jean-François Perrin, « *Sacer estod*, la fiction du bouc émissaire dans *Rousseau juge de Jean-Jacques* », *A.J.J.R.*, 46, 2005, p. 79-113.

l'écriture. C'est notamment dans le *Phèdre*, qu'il la convoque, pour éclairer les beautés et les périls de l'amour et de la rhétorique[1].

L'influence de Platon sur la pensée de Rousseau n'est plus à démontrer[2]. Si l'on croit le comptage déjà ancien de Marguerite Richebourg (qui relevait 58 références explicites au philosophe dans son œuvre[3]), il constitue avec Plutarque et la Bible, une de ses principales sources d'inspiration[4]. Cette influence est notamment sensible dans *La Nouvelle Héloïse*, comme l'a encore récemment montré Michel Brix, pour qui « le roman de 1761 semble [...] témoigner de la fidélité de l'auteur au modèle platonicien, en tous cas en matière amoureuse »[5]. Non seulement les amants de Clarens connaissent la doctrine platonicienne (ils ont tous deux lu *La République*, et l'un et l'autre « platonisent » explicitement en soulignant le caractère indissoluble du Bien et du Beau, et l'enthousiasme que suscite en eux la contemplation du « simulacre éternel du vrai beau »[6]), mais il n'est pas jusqu'au mythe de l'androgynie

---

[1] Rousseau qui prisait manifestement le *Phèdre* de Platon, avait été sensible au mythe de la naissance de l'écriture qu'il propose. Pour mettre en valeur les dangers de l'écriture (amnésies et corruption), l'écrivain retient une variante approchante du mythe de Theuth (les colonnes d'Hermès), pour en tirer une leçon équivalente à celle de Thamous dans le *Phèdre* : « On dit qu'Hermès grava sur des colonnes les éléments des sciences, pour mettre ses découvertes à l'abri d'un déluge. S'il les eût bien imprimées dans la tête des hommes, elles s'y seraient conservées par tradition. Des cerveaux bien préparés sont les monuments où se gravent le plus sûrement les connaissances humaines » (*Émile*, III, p. 454).

[2] L'influence indéniable de Platon sur la pensée de Rousseau se manifeste notamment par l'importance de l'intertexte platonicien dans l'œuvre de l'écrivain. Elle est néanmoins diversement évaluée par la critique. Voir, au sein d'une bibliographie particulièrement riche : L. Millet, « Le Platonisme de Rousseau », *Revue de l'enseignement philosophique*, juin-juillet 1967, p. 1-11 ; M. J. Silverstone, « Rousseau's Plato », *SVEC*, Oxford, 116, 1973, p. 235-249 ; M. Launay « Jean-Jacques Rousseau dans la sphère d'influence platonicienne », in *Approches des Lumières, Mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris, 1974, p. 283-294 ; J. Moreau, « Rousseau platonicien », *Revue de théologie et de philosophie*, 1978, p. 323-341 ; H. Gouhier, « Les tentations platoniciennes de J.-J. Rousseau », *Les Méditations métaphysiques de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, 1984, p. 133-184 ; Létitia Mouze, « Discours poétique et discours politique chez Platon et Rousseau », *Littératures classiques*, 37, automne 1999, p. 21-32 ; Michel Brix, « *La Nouvelle Héloïse* et l'« Éros platonicien », *A.J.J.R.*, 44, 2002, p. 25-43.

[3] Voir Marguerite Richebourg, *Essai sur les lectures de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Jullien, 1908.

[4] Ces citations sont généralement des traductions plus ou moins libres de Rousseau lui-même (à partir de la traduction latine de Marcile Ficin) mais pas toujours : J. Seznec montré que la prosopopée de Socrate produite par Rousseau dans son premier *Discours* pour en faire la prosopopée de Socrate était une adaptation de la traduction faite par Diderot de l'*Apologie de Socrate* et d'une partie du *Criton* (*Essais sur Diderot et l'Antiquité*, Oxford, 1957, p. 3).

[5] Michel Brix, « *La Nouvelle Héloïse* et l'« Éros platonicien », p. 30.

[6] Voir *La Nouvelle Héloïse*, I, 12, p. 59 ; I, 46, p. 128 et II, 11, p. 223. Il n'est pas jusqu'à l'androgynie originelle, comme le souligne Michel Brix, dont l'évocation n'encadre le récit » (art. cité p. 30).

originelle dont l'évocation n'encadre le récit[1]. C'est à la fois son esthétique (sa rhétorique) et son érotique, convergeant dans une commune idéalité, que Rousseau retient de la pensée du philosophe, deux domaines qui précisément, relève de la pratique *pharmaceutique* selon Platon. Car il appelle *pharmakeus* à la fois le sophiste, l'amant (ou Éros lui-même), et le philosophe tel que Socrate. Cette application de la notion au philosophe-médecin des âmes ne pouvait manquer d'intéresser Rousseau, qui s'était souvent vu comparer au philosophe athénien, comme l'a montré Raymond Trousson[2].

Socrate est donc *pharmakeus*. Il est ce médecin accouru au chevet du peuple d'Athènes. Le remède socratique n'est cependant pas tiré du mal. Car il n'est pas *plaisant* : c'est un « amer breuvage », une médecine pénible et presque insupportable. Socrate le souligne aux oreilles de Calliclès, peu avant sa mort :

> *Comme je ne cherche jamais à plaire par mon langage*, que j'ai toujours en vue le bien et non l'agréable, que je ne puis consentir à faire toutes ces jolies choses que tu me conseilles, je n'aurai rien à répondre devant un tribunal. [...] je serai jugé comme le serait un médecin traduit devant un tribunal par un cuisinier [ou « un confiseur »]. Vois un peu ce que pourrait répondre un pareil accusé devant un pareil tribunal, quand l'accusateur viendrait dire : « Enfants, cet homme que voici vous a fait maintes fois du mal à tous ; il déforme même les plus jeunes d'entre vous en leur appliquant le fer et le feu, il les fait maigrir, les étouffe, les torture ! *il leur donne des breuvages amers*, les force à souffrir la faim et la soif ; il n'est pas comme moi, qui ne cesse de vous offrir les mets les plus agréables et les plus variés ». Que pourrait dire le médecin victime d'une si fâcheuse aventure ? S'il répond, ce qui est vrai : « C'est pour le bien de votre santé, enfants, que j'ai fait tout cela », quelle clameur va pousser le tribunal ![3]

En opposant, comme deux principes ennemis le bien à l'agréable (la « flatterie » sophistique interdisant tout diagnostic véridique sur l'état moral du

---

[1] Voir *La Nouvelle Héloïse* I, 26, p. 93 et IV, 7, p. 676.

[2] Raymond Trousson a mis en évidence le rapprochement couramment fait par les contemporains de Rousseau entre le Citoyen de Genève et Socrate, pour lequel l'écrivain ne cachait pas son admiration, mais il souligne également les limites de son adhésion : paradoxalement, la « douce mort » du fils de Sophronique et sa vertu trop « parlière » l'éloignait trop encore, aux yeux de Rousseau, de la vérité incarnée dans son *évidence* par Jésus. Aussi Rousseau, tout en s'identifiant moralement à Socrate, délaisse progressivement le mythe socratique, se détachant (en particulier à partir de l'*Émile*) d'une philosophie encore trop sophistique à ses yeux, trop rhétorique au regard de la simplicité évangélique. (Voir Raymond Trousson, *Socrate devant Voltaire, Diderot et Rousseau : la conscience face au mythe*, Paris, Minard, 1967, p. 100-101 en particulier ; voir aussi Henri Gouhier, Henri, « Socrate et Caton vus par Jean-Jacques », *Studi Francesi*, 13, 1968, p. 412-418 et Raymond Trousson, « Grandeur et décadence de Socrate chez Jean-Jacques Rousseau », *Studies on Voltaire*, 58, 1967, p. 1659-1669.

[3] Platon, *Gorgias*, 521 d et e, trad. Alfred Croiset, Paris, Belles Lettres, 1970, t. III, 2e partie, p. 216.

peuple), Socrate se refuse à sucrer le remède qu'il propose au peuple. Mais ce refus de toute compromission démagogique incite le patient populaire à supprimer un thérapeute qui le *maltraite*, pour se tourner vers le confiseur qui le flatte. La lame incisive du *logos* philosophique, comme le dard arraché de l'abeille, doit causer la mort du médecin.

Si le remède socratique est *pharmakon*, c'est que son effet est double. Il blesse le patient qu'il veut guérir, et blesse le médecin qui le verse, jusqu'à la mort. *A fortiori* la vertu du propos amoureux et du discours sophistique est-elle ambivalente. Comme le souligne Jacques Derrida, le *pharmakon* ne peut être ni inoffensif ni uniformément bienfaisant. À la fois remède et poison, il possède un pouvoir irréductible de nuisance, que ses vertus n'annulent pas. À cela deux raisons :

> Tout d'abord [...] l'essence ou la vertu d'un *pharmakon* ne l'empêchent pas d'être douloureux. Le *Protagoras* range les *pharmaka* parmi les choses qui peuvent être à la fois bonnes (*agatha*) et pénibles (*aniara*) (354 a) [...]. Le *pharmakon* est toujours pris dans le mélange (*summeikton*) dont parle aussi le Philèbe [...] Cette douloureuse jouissance, liée à la maladie tout autant qu'à son apaisement, est un *pharmakon* en soi.
>
> Puis, plus profondément, au-delà de la douleur, le remède pharmaceutique est essentiellement nuisible parce qu'artificiel. En cela Platon suit la tradition grecque et plus précisément les médecins de Cos. Le *pharmakon* contrarie la vie naturelle : non seulement la vie quand aucun mal ne l'affecte, mais même la vie malade, ou plutôt la vie de la maladie. [...] Dévoyant le déploiement normal et naturel de la maladie, le *pharmakon* est donc l'ennemi du vivant en général, qu'il soit sain ou malade.[1]

D'abord, le *pharmakon*, fait pour guérir les maux de l'âme et du corps, en attise le sentiment : il est douloureux, urticant, et peut causer au patient un mélange de jouissance et de peine. Cette ambivalence caractérise au premier chef l'Éros socratique ; et c'est comme « grand *daimôn* », mais également comme sorcier redoutable (*deinos goes*), magicien (*pharmakeus*) et sophiste (*sophistes*) que Diotime le décrit dans le *Banquet*, offrant dans le même temps un portrait indirect de Socrate lui-même.

L'éros rousseauiste, qui est au cœur du dispositif thérapeutique de *La Nouvelle Héloïse*, présente à l'évidence les mêmes caractéristiques.

---

[1] Jacques Derrida, « La Pharmacie de Platon », in Platon, *Phèdre*, Paris, GF, 2000, p. 299-300. (L'article parut d'abord dans *Tel Quel*, n° 32 et 33, en 1968, et fut republié au Seuil en 1972 et 2000 à la suite de la traduction du *Phèdre* de Luc Brisson, p. 257-387).

2.1. Pharmacie amoureuse : le miel et le dard

Le don d'amour est par essence *pharmaceutique* chez Rousseau. Alain Grosrichard a déjà relevé certains de ses poisons[1]. Non seulement il entre dans la composition du remède proposé au public, mais au sein de la fiction d'abord, il procure à ceux qui le vivent un assortiment indémêlable de souffrances et de jouissance, d'une part, de bienfait et de nuisance d'autre part. L'exemple le plus fameux est le baiser que Julie accorde à son ami dans le bosquet de Clarens ; les propriétés oxymoriques des lèvres de la jeune fille leur font *percer* comme un dard l'être aimé :

> Tu voulais me récompenser et tu m'as perdu. [...] Tu voulais soulager mes maux ? Cruelle, tu les aigris. *C'est du poison que j'ai cueilli sur tes lèvres ; il fermente, il embrase mon sang ; il me tue et ta pitié me fait mourir.* Ô souvenir immortel de cet instant d'illusion, de délire, et d'*enchantement*, jamais, jamais tu ne t'effaceras de mon âme, [...] tu seras *le supplice et le bonheur* de ma vie ! garde tes baisers … *ils sont trop âcres, trop pénétrants, il percent, il brûlent* jusqu'à la moelle ... ils me rendraient furieux.[2]

Il faut, on l'a dit, prendre au sérieux le réseau métaphorique de la blessure d'amour chez Rousseau, qui réactive puissamment le registre précieux. Platon, dans les *Lois*, rapprochait, comme deux variantes d'une même pratique, l'empoisonnement du corps (par boissons, aliments ou onguents), et celui de l'âme, par sortilèges et incantations. La distinction sembla judicieuse à Rousseau qui releva ce passage d'une mention en marge de son exemplaire personnel de l'ouvrage (dans la traduction latine de Grynaeus) : « Bon à étendre »[3]… Le *remède / poison* de Julie produit chez l'amant un *furor* amoureux qui résulte d'une exacerbation sur-naturelle de ses forces vitales. Tout le champ lexical du *pharmakon* se trouve ici mobilisé dans son sens à la fois physique (de poison, de venin) et spirituel, d'enchantement. Julie est une magicienne qui s'ignore.

---

[1] Voir Alain Grosrichard, « L'air de Venise », Ornicar, 25, 1982, p. 11-137.
[2] *Nouvelle Héloïse*, I, 14, p. 63.
[3] Platon, *Lois* 932 e6-933 c 4, v. 616 dans la trad. de Grynaeus. Mention signalée par M. J. Silverstone dans son article : « Rousseau's Plato », *SVEC*, 116, 1973, p. 235-249.

Cette scène du bosquet s'inscrit dans une tradition pastorale qui file le motif du baiser empoisonné. Ce motif, déjà présent, dans le roman antique des *Amours de Leucippé et Clitophon*[1], trouve un développement dans l'*Aminte* du Tasse (1573), que Rousseau affectionnait. Dans ce drame pastoral, le jeune Aminte s'éprend de la nymphe Silvie en la voyant sucer le venin d'une abeille sur la joue d'une amie. Pour jouir de la même faveur, le berger s'avise alors d'un stratagème :

> [...] feignant qu'une abeille venait aussi de me piquer à la lèvre, je me plains avec un air de bonne foi, qui supplée à ce que la langue encore timide n'ose exprimer. La *simple* Silvie, *sensible à mon mal*, *m'offre le remède* qui venait de guérir Philis ; mais l'union de nos lèvres ne fait qu'*augmenter la blessure réelle* que Silvie ne connaissait pas encore [tandis que je goûte] sur sa bouche toute la douceur du *miel* le plus pur [...] [et] je trouve tant de plaisir à cette ivresse, dont mon cœur ne sentait point le *poison caché*, que je feins la douleur encore.[2]

Dans cette scène, qu'illustrera Boucher[3], comme dans celle du bosquet de Clarens, l'acte médicateur manifeste sa propre duplicité quand l'apprenti médecin, en dépit de sa candeur, et d'une *bonne volonté* explicite, avive le mal qu'il prétend traiter. Mais le mystère des intentions n'est jamais totalement dissipé. Ainsi dans *Le Berger Fidèle* (1589), de Guarini, pastorale faite sur le modèle de l'*Aminte* du Tasse, le baiser empoisonné d'Amarillis dénote une intention cruelle. (Dans cette tragi-comédie, le dieu Amour allégoriquement devenu abeille se dissimule entre les lèvres de la jeune fille pour blesser l'amant qui l'embrasse[4]). Comme l'a parfaitement montré Jacques Berchtold, « le serpent sous les fraises, le scorpion sous les fleurs, le poison dans le miel, le

---

[1] Voir Jacques Berchtold, « Le framboisier nourricier. Rousseau et l'érotisme végétal de la tradition pastorale », *Études J.-J. Rousseau* 14-15, p. 23-49.

[2] *Aminta*, Acte I, scène 2 ; *Nouvelle traduction française de l'Aminte du Tasse* [édition bilingue], Paris, Nyon, 1734, p. 37-41 ; voir J. Berchtold, « Le framboisier nourricier. », p. 33.

[3] *Sylvie guérit Phyllis d'une piqûre d'abeille*, 1755 Paris, Banque de France, Hôtel de Toulouse. Voir à ce propos J. Berchtold, art. cité, p. 35.

[4] [Mirtil, à propos du baiser qu'il reçut d'Amarillis] : « Je crois que de son cœur Amour étant chassé / S'était pour se cacher adroitement placé / Entre ses lèvres demi-closes, / *Comme une abeille entre deux roses* / Quand je lui donnai un baiser / Et qu'elle le reçut de sa bouche vermeille / Je te dirai sans te rien déguiser / Que je goûtai du miel la douceur nonpareille : / Mais quand de mon baiser je reçus le retour [...] / Mon cœur sentit alors la cruelle piqûre / Qui le fait plaindre et soupirer ; / Elle me le rendit pour le mieux déchirer » (*Il Pastor Fido – Le Berger Fidèle*, trad. de Guarini en vers français [par l'abbé Torches], Paris, Claude Barbin, 1667, Acte II, scène 2, p. 125).

venin dans le nectar » peuplent l'univers de l'idylle[1]. Rousseau réinvestit régulièrement cette formule allégorique que l'on peut interpréter soit, comme référent à la violence inquiétante du désir sexuel (l'aiguillon devenant alors symbole phallique) - interprétation que l'écrivain récuse -[2], soit, comme une figuration des effets secondaires de l'amour. On la trouve encore dans cette cantate de Clerambault, « L'Amour piqué par une abeille »[3], que Rousseau avait apprise par cœur, jeune homme. Dans cette cantate, inspirée d'une idylle de Théocrite, le dieu Amour s'approche d'une rose, dont la fraîcheur le charme. Mais il est soudain piqué par une abeille qui s'y trouvait dissimulée. L'enfant court alors se plaindre à sa mère ; celle-ci le guérit de sa blessure, mais avertit son fils, livrant la morale de la fable : les maux que cause Éros sont plus graves que cette écorchure, et il ne leur fournit pas toujours de remède[4]. Meurtrier candide, le jeune dieu devait profiter de la leçon pour mesurer la portée de ses traits. Ici déjà, le dard était dans la rose, au sein de la séduction inconsciente, menace dissimulée de l'innocence.

Ce thème est lancinant, obsessionnel chez Rousseau, porté généralement par d'autres voix que celles de l'écrivain lui-même, relayé par des citations ou des chansons. Ainsi celle que chantait encore en pleurant un Jean-Jacques déjà

---

[1] Voir Jacques Berchtold, « Le framboisier nourricier », p. 36 et 43. Ajoutons que la duchesse du Maine qui fonda, en 1703, l'ordre de la « Mouche à Miel », avait fait de l'abeille son emblème, expliquant ce choix par cette devise : « *Piccola si, ma fa pur gravi le ferite* » (« Petite certes, mais elle fait de profondes blessures »).

[2] « Dans la tradition pastorale, écrit Jacques Berchtold, [...] les amantes sont célébrées comme des femmes-fleurs au moyen de comparaisons. L'effet est de conserver l'objet convoité radicalement en retrait de toute représentation de rut ou de saillie bestiale, de parler de leur nature attractive en deçà d'une sexualité humaine inquiétante. [...] [On se fit fort, au XVIIIe siècle, de déceler la lubricité sous-jacente des allusions fruitières ou florales, interprétées comme autant d'*alibis* du désir sexuel]. Pour sa part, Rousseau n'a cessé, dès son premier *Discours*, de dénoncer de façon explicite cet usage pervers et licencieux des motifs de la pastorale (en soi naïfs, ignorants et authentiques) [auxquels on] fait subir une distorsion (une explicitation ?) libertine. [...] *N'est-ce pas là que réside véritablement le serpent sous les fraises, le scorpion sous les fleurs, le poison dans le miel, le venin dans le nectar* ? » (art. cité, p. 26 et 35).

[3] *Confessions*, V, p. 184.

[4] « [...] Par les peines que tu ressens,
Juge des maux que tu nous causes.
Tes traits puissants dieu des Amours,
Font ressentir des peines plus cruelles,
Ils portent dans le cœur mille atteintes mortelles
Que tu ne guéris pas toujours. »
(*Cantates françaises à une et deux voix … composées par M. Clerambault*, Livre I, Paris, Foucault, 1710, p. 11).

sur l'âge, léguée par la tante Suzon, et dont une partie avait sombré dans l'oubli :

> Tircis, *je n'ose*
> *Écouter* ton Chalumeau
> Sous l'Ormeau ;
> Car on en cause déjà dans notre hameau
> ……..
> ……. un berger
> ……. s'engager
> …….. *sans danger ;*
> *Et toujours l'épine est sous la rose*.
>
> Je cherche où est le charme attendrissant que mon cœur trouve à cette chanson : c'est un caprice auquel je ne comprends rien ; mais il m'est de toute impossibilité de la chanter jusqu'à la fin, sans être arrêté par mes larmes.[1]

Ce que Rousseau formule avec un plaisir poignant qu'il craint de voir disparaître[2], c'est non tant le « danger » d'aimer, que la sournoise déception, la douloureuse et perfide rétroaction du sentiment amoureux. S'il faut fermer l'oreille aux airs du berger, au *mélos* de son chalumeau, c'est que le chant de Tircis (que met en abîme celui de la tante)[3] endort la méfiance d'une jeune fille (à laquelle le je lyrique s'identifie) qui déjà tend la main vers l'épine. Le don d'amour s'accompagne d'une action destructrice (in)volontaire qui en constitue (comme les passions haineuses dans le second *Discours*), le revers.

La duplicité érotique et morale du don est dramatisée par Rousseau dans son *Lévite d'Éphraïm*. Ce court et cruel poème en prose inspiré d'un épisode des *Juges*, nous donne à voir le démembrement, des mains de son propre mari, de la jeune épouse du Lévite : celui-ci, qui l'aimait tendrement, ne l'en avait pas moins livrée à ses violeurs et assassins. La faillite de cet amour étonne. Mais la

---

[1] *Confessions*, I, p. 11-12.

[2] Rousseau se refuse en effet d'éclaircir le mystères des vers sombrés dans l'oubli : « J'ai cent fois projeté d'écrire à Paris pour faire chercher les reste des paroles [...]. Mais je suis presque sûr que le plaisir que je prends à me rappeler cet air s'évanouirait en partie, si j'avais la preuve que d'autres que ma pauvre tante Suson [*sic*] l'ont chanté » (*id*., p. 12).

[3] Le chant de la tante Suzon se caractérise très précisément par sa douceur envoûtante : « Je suis persuadé que je lui dois le goût ou plutôt la *passion* pour la musique qui ne s'est bien développée en moi que longtemps après. Elle savait une quantité prodigieuse d'airs et de chansons *qu'elle chantait avec un filet de voix fort douce*. [...] *L'attrait que son chant avait pour moi fut tel* que non seulement plusieurs de ses chansons me sont toujours restées dans la mémoire, mais qu'il m'en revient même, aujourd'hui que je l'ai perdue, qui totalement oubliées depuis mon enfance, se retracent à mesure que je vieillis, *avec un charme que je ne puis exprimer*. » (*ibidem*).

duplicité (inconsciente) du sentiment et la menace qu'elle fait porter sur l'objet aimé étaient déjà annoncées par la gestuelle amoureuse du Lévite au temps de ses fiançailles :

> Combien de fois les coteaux du mont Hébal retentirent de ses aimables chansons ? Combien de fois il la mena sous l'ombrage [...] *cueillir des roses champêtres* [...]. Tantôt il cherchait dans le creux des rochers des *rayons d'un miel doré* dont elle faisait ses délices ; tantôt dans le feuillage des oliviers il tendait aux oiseaux des *pièges trompeurs* et lui apportait une tourterelle craintive qu'elle baisait en la *flattant*.[1]

La nature captieuse et secrètement menaçante des dons du Lévite, qui présente conjointement à sa fiancée le miel qui l'appâte (et l'on sait que chez Rousseau le « doré » n'est pas or[2]) et l'oiseau pris au piège, est soulignée par un déplacement métonymique limpide qui fait de la tourterelle « flattée » mais captive un représentant de la jeune fille séduite[3].

L'imagerie pastorale, et en particulier le couple antinomique *aiguillon (venimeux) / miel*, sert donc une représentation « pharmaceutique » de la passion dans l'œuvre de Rousseau : elle offre une illustration de l'idée (sous-jacente mais presque impensable) d'un vice caché du *remède*, venant invalider l'entreprise « téléphique ». C'est dans *La Nouvelle Héloïse* que se donne à voir cet *échec* thérapeutique, et cela, d'abord au niveau de la fiction.

---

[1] *Le Lévite d'Ephraïm*, *OC* II, p. 1209.

[2] Le dard de l'abeille, là encore, n'est pas loin du miel du rocher, et l'on songe à ces fruits, « *piqués d'un insecte* qui sont *dorés à la vue*, parfumés à l'odorat ; et qui flatteraient moins les sens si le cœur en était plus sain » (*Fragments divers*, 5, *OC* II, p 1321).

[3] Que le *pharmakon* soit premièrement fatal aux jeunes filles, on le voyait déjà chez Platon, qui posait subtilement le cadre du *Phèdre* (discours consacré à Éros *pharmakeus*), sur les lieux où, selon le mythe, mourut la nymphe Orithye, précipitée du haut des *rochers* alors qu'elle jouait avec Pharmacée. Jacques Derrida le premier, a souligné l'importance symbolique d'une telle surdétermination mythique du discours platonicien. Il signale en particulier que le nom de Pharmacée, *Pharmakeia*, est aussi un nom commun qui dénote l'administration du *pharmakon* (voir Jacques Derrida, « La Pharmacie de Platon », éd. citée, p. 264).

2.2. *Julie* ou le désastre des innocents

La Nouvelle Héloïse est exempte de tout personnage méchant. Dans la dernière note du roman, qui est aussi son dernier mot, l'« éditeur » des lettres proclame la pureté d'une œuvre « sans mélange » :

> En achevant de lire ce recueil, je crois voir pourquoi l'intérêt, tout faible qu'il est, m'en est si agréable, et le sera, je pense, à tout lecteur d'un bon naturel. C'est qu'au moins ce faible intérêt est pur et sans mélange de peine ; qu'il n'est excité par des noirceurs, par des crimes, ni mêlé du tourment de haïr.[1]

Les épistoliers ne connaissent pas le mal. Mais celui-ci n'en atteint pas moins l'ensemble des personnages, que ni leurs bonnes intentions, ni l'économie et la proclamation de leur bonheur ne préserve du désastre final. Or il n'y a pas lieur d'accuser le destin, car c'est bien là *leur œuvre*.

Le cas de Julie est exemplaire. L'irréprochable vertu de ce personnage est un présupposé d'écriture, et l'amour qu'il inspire doit ennoblir l'amant au point d'augmenter son être moral. Pourtant la jeune fille porte doublement atteinte à son ami : d'abord en trompant son attente ; ensuite, en stérilisant la vie qui lui a été consacrée. En se dégageant de la promesse d'exclusivité amoureuse faite à Saint-Preux, tandis qu'il y reste assujetti, en requérant ensuite sa présence à ses côtés, Julie enferme (malgré elle) son amant dans l'interdit du désir, tout en *consommant* la vie qu'elle tient sous influence. L'ambivalence du don amoureux de Julie est éloquemment symbolisée par la scène d'inoculation de la petite vérole, « inoculation de l'amour »[2] dans laquelle on peut voir une aggravation, une transposition quelque peu monstrueuse de l'« âcre » baiser du bosquet. Mais le mal est réciproque et rétroactif, car Julie meurt de sa morsure comme l'abeille privée de son dard.

Dans le premier billet qu'il lui adresse, le précepteur de Julie, découvrant son amour pour elle, présente à son élève une alternative dont on aurait tort de présumer la mauvaise foi :

---

[1] *Nouvelle Héloïse*, VI, 13, p. 745.

[2] Voir à ce propos Alain Grosrichard, « L'inoculation de l'amour », in *De l'amour*, Paris, Flammarion, 1999, p. 15-80.

> Je vois avec effroi quel tourment mon cœur se prépare. Je ne cherche point à flatter mon mal ; je voudrais le haïr s'il étoit possible. Jugez si mes sentiments sont purs par la sorte de grâce que je viens vous demander. Tarissez s'il se peut la source du poison qui me nourrit et me tue. Je ne veux que guérir ou mourir, et j'implore vos rigueurs comme un amant implorerait vos bontés. [1]

Saint-Preux pressentant les effets délétères du sentiment qu'il sent naître en lui, demande la levée du charme (la suppression du *pharmakon*), laquelle rendrait à la nature ses pleins droits de vie ou de mort. Mais en s'adressant à la « fille enchanteresse » pour qu'elle détruise l'effet de sa séduction, il recourt à un procédé lui-même « téléphique ». Et ce stratagème se révèle parfaitement illusoire ; car Julie, de son côté, loin de tarir la source du mal, lui propose elle aussi un remède « pharmaceutique ». Dans la lettre III, 18 où elle revient sur son passé amoureux, Mme de Wolmar reconnaît l'inefficacité pour ne pas dire la duplicité inconsciente de sa ruse. Voici de quelle manière elle analyse sa première réponse à l'amour, encore inavoué, du précepteur :

> [...] je forçai mon naturel, j'imitai ma cousine ; je devins badine, folâtre comme elle pour prévenir des explications trop graves et faire passer mille tendres caresses à la faveur de ce feint enjouement. [...] Tout cela me réussit mal ; on ne sort point de son naturel impunément. Insensée que j'étais, j'accélérai ma perte au lieu de la prévenir, j'employai du poison pour palliatif, et ce qui devait vous faire taire fut précisément ce qui vous fit parler.[2]

Julie accuse, non sa vertu, ni sa bonté, mais une *erreur* dont ses bonnes intentions n'ont pas suffi à la préserver. Une erreur involontaire… ou elle ne se connaissait pas ; car sait-on si l'on veut faire taire l'amant timide ou le faire parler ? L'artifice mimétique auquel l'enchanteresse a recours, faux remède et vrai *poison*, entérine la nature corrosive du *pharmakon* comme supplément qui trompe la nature. Si Julie se présente ici comme l'unique victime de cette *méprise*, comme elle paraît assumer seule, quelques lignes plus loin, les dommages causés par la semblable erreur du bosquet de Clarens[3], c'est sous

---

[1] *Id.*, I, 1, p. 33.
[2] *Id.*, III, 18, p. 341.
[3] « J'appris dans le bosquet de Clarens que j'avais trop compté sur moi, et qu'il ne faut rien accorder aux sens quand on veut leur refuser quelque chose. Un instant, un instant embrasa les

l'effet d'un nouveau leurre (inavoué cette fois) : celui qui consiste à circonscrire le mal en le concentrant sur soi. Tentée un moment, comme Saint-Preux, d'éradiquer le mal pour ne pas avoir à y remédier (« [...] j'en vins jusqu'à souhaiter *votre mort*, jusqu'à vous la demander »[1]), Julie choisit à son tour de puiser dans la pharmacie de l'être aimé pour enrayer le « mal » : « tu dois être mon unique défenseur contre toi »[2], lui enjoint-elle, se reposant (naïvement mais non moins pernicieusement), sur l'assaillant, quant au soin de sa défense. Il ne fallait pas s'étonner que Saint-Preux, victime d'une semblable « illusion », se méprenne également sur la nature et la portée de ses actes : « Malheureux jeune homme ! commente en note l'« éditeur » des lettres [...]. *Au lieu d'instruire, il corrompt*, *au lieu de nourrir, il empoisonne*. [...] si sa grande jeunesse ne l'excusait pas, il ne seroit qu'un scélérat »[3].

Le dernier thérapeute du roman est Wolmar, qui conçoit le projet de conserver l'amour des deux jeunes gens en le stérilisant ; de l'amputer de son principe corrosif pour ne lui conserver que ses vertus[4]. Fort de sa sagesse stoïcienne, l'époux de bonne volonté croit pouvoir séparer la rose de l'épine, l'abeille de son dard. Mais en désintégrant le *pharmakon*, Wolmar rompt un équilibre vital : l'amour ainsi purifié exacerbe le mal (passé) en le privant de sa compensation (rêvée, à venir). Tel est l'aveu qu'en fait sa patiente, dans une confession à Saint-Preux qui précède son testament final :

> Je crois valoir autant qu'une autre, et mille autres ont vécu plus sagement que moi. Elles avaient donc des ressources que je n'avais pas. Pourquoi me sentant bien née ai-je eu besoin de cacher ma vie ? Pourquoi haïssais-je le mal que j'ai fait malgré moi ? [...] Dans le règne des passions elles aident à supporter les tourments qu'elles donnent ; elles tiennent l'espérance à côté du désir. Tant qu'on désire on peut se passer d'être heureux ; on s'attend à le devenir [...]. Ainsi cet état se suffit à lui-même, et l'inquiétude qu'il

---

miens d'un feu que rien ne put éteindre, et si ma volonté résistait encore, dès lors mon cœur fut corrompu » (*id.*, p. 342).

[1] *Id.*, p. 342.

[2] *Id.*, I, 4, p. 39.

[3] *Id.*, I, 24, p. 85.

[4] « [...] je compris qu'il régnait entre vous des liens qu'il ne fallait point rompre, déclare M. de Wolmar aux jeunes gens ; que votre mutuel attachement tenait à tant de choses louables, qu'il fallait plutôt le régler que l'anéantir ; et qu'aucun des deux ne pouvait oublier l'autre sans perdre beaucoup de son prix [...] je voulus tenter votre guérison » (*id.*, IV, 12, p. 495).

> donne est une sorte de jouissance qui supplée à la réalité. [...] Malheur à qui n'a plus rien à désirer ! il perd pour ainsi dire tout ce qu'il possède.[1]

Le traitement wolmarien, lui aussi « téléphique » (car la profanation du bosquet est un retour à la source du mal), par la violence artificielle qu'il impose aux sentiments des jeunes gens, est un nouvel exemple de remède mortel. En privant l'amour de sa *pointe*, il signe la mort de Julie, amputée de son désir après avoir elle-même anéanti son espérance (elle s'était interdit, en nouvelle princesse de Clèves, d'aimer Saint-Preux après la mort de son mari). Aussi la jeune femme plongeant dans le Léman ne fait que précipiter une mort déjà programmée en elle par ce double interdit. « [Je] n'ai fait qu'empoisonner les douceurs de ma vie en pensant y mettre le comble », écrivait assez tôt Julie à son ami[2]. Elle réitère ce constat à l'instant de son agonie, non sans avoir, entre-temps, pris conscience du partage des responsabilités de son désastre : « *On* m'a fait boire jusqu'à la lie la coupe amère et douce de la sensibilité »[3]. Par ces mots, qui sont aussi ses dernières paroles, la jeune femme requalifie le remède sucré de mortel calice, et l'apparente thérapie de véritable *passion*.

La nocivité du *pharmakon* ne dépend donc aucunement de la pureté des intentions de ceux qui le préparent. Comment expliquer, sinon, qu'une fiction presque idéale, sans aucun « méchant », plonge l'ensemble des personnages dans le malheur ? Ce qui s'avère défectueux, au niveau de la fiction tout au moins, c'est l'action du « remède dans le mal » en tant qu'artifice dont les conséquences ne sont jamais évaluables ni correctement mesurées. Les divers personnages, tous apprentis médecins (pratiquant pour les « enfants » malades, l'automédication ; pour Wolmar, père de substitution, une thérapie plus élaborée), sont incapables d'enrayer par leurs actions et par les ruses de leur raison un processus de destruction auxquels ils participent tous. Dans *La Nouvelle Héloïse*, si le remède est dans le mal, le mal est (car il demeure) dans le remède. La morale de l'histoire (qui est aussi l'implicite de la pensée

---

[1] *Id*., VI, 8, p. 693.
[2] *Id*., II, 11, p. 225.
[3] *Id*., VI, 11, p. 733.

« téléphique ») trouverait une assez juste formulation dans un conte de Rousseau, aujourd'hui oublié, « Le Petit savoyard ou la vie de Claude Noyer » :

> On l'a dit mille fois le naturel ne se change point, ou du moins il n'y a pour en venir à bout qu'un remède beaucoup pire que le mal.[1]

Cette vérité fictionnelle a-t-elle également une valeur poétique ? C'est ce que nous voulons examiner, nous demandant si ce qui est vrai dans l'*histoire* n'est pas, dans une certaine mesure, transposable à l'échelle de la *narration*.

[1] *Le petit savoyard ou la vie de Claude Noyer*, *OC* II, p. 1202.

3. JEAN-JACQUES EMPOISONNEUR MALGRE LUI

Revenons à Jean-Jacques. Ses intentions, on le sait, sont entièrement pures. Aucune arrière-pensée ne trouble son cœur transparent comme le cristal et la conscience de l'écrivain se veut un « spectacle sans ombre »[1]. Le mal est nécessairement extérieur, et l'écrivain ne peut, selon Jean Starobinski, envisager sa propre compromission :

> Même si la conscience rêveuse n'ignore pas qu'elle prend appui sur le mal et sur les "ténèbres" pour produire la certitude de sa propre transparence, écrit-il, elle ne se considère pas impliquée dans le mal auquel elle réplique.[2]

Nous voudrions nuancer ce propos, en montrant la manière détournée dont Rousseau réfléchit (et dans une certaine mesure justifie) le pouvoir *pharmaceutique* de son écriture, soit son inévitable duplicité.

3.1. « En vous laissant mon aiguillon »

La métaphore de l'insecte est l'une de celles que Rousseau convoque pour formuler son principe « téléphique ». L'écrivain recommandait d'user des sciences et des arts « comme d'une médecine au mal qu'elles ont causé, ou comme ces animaux malfaisants qu'il faut écraser sur la morsure »[3]. L'abeille en particulier, avait tôt fasciné Rousseau qui relate au livre VI des *Confessions*, la façon dont il sut, en nouvel Orphée (ou plus exactement, à l'exact inverse de ce que fit l'amant d'Eurydice)[4], apprivoiser les habitantes de quelques ruches situées au fond du jardin, dans l'Âge d'Or des Charmettes [1].

---

[1] Jean Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, éd. citée, p. 217.
[2] *Le Remède dans le mal*, éd. citée, p. 200, je souligne.
[3] Préface de *Narcisse*, p. 974.
[4] L'image d'Orphée charmant les animaux sauvage fait incontestablement partie de ce que Jacques Berchtold appelle la « *mémoire mythologique* » de Rousseau. Cet épisode illustre, sous forme de gravure, le quatrième livre de l'*Émile*. Selon la légende rapportée par Virgile dans ses *Géorgiques*, c'est en voulant échapper aux avances d'Aristée, fils de Jupiter cultivateur d'abeilles,

On sait la richesse symbolique de l'abeille, animal industrieux et nourricier, emblème de l'éloquence, célébré par Virgile dans ses *Géorgiques*. La tradition antique en fait une figure du poète ou du lecteur de poèmes. La comparaison de l'abeille au poète se trouve notamment chez Platon, dans un passage célèbre de l'*Ion*[2]. Plutarque (dans un traité, comme on verra, bien connu de Rousseau), en fait, après Pindare, après Sénèque (*Lettre à Lucilius*, 84) et avant Rabelais et Montaigne, une métaphore du lecteur intelligent, capable de trouver, « dans les plus aigres fleurs, et *parmi les plus âpres épines*, le plus parfait miel et le plus utile », soit de tirer leçon « mêmes des passages [des poètes] où il y a *de plus mauvaises et importunes suspicions* »[3]. Prendre son parti, mais

---

qu'*Eurydice était morte, piquée par un serpent*. Orphée pour se venger *avait détruit le rucher du coupable*. Celui-ci, en expiation, avait alors sacrifié aux dieux quatre taureaux et quatre génisses, des entrailles desquelles avaient surgi de nouveaux essaims qui lui permirent de reconstituer son rucher et d'enseigner l'apiculture aux hommes. On croyait communément dans l'Antiquité que les abeilles naissaient des cadavres. L'abeille est donc liée au symbolisme orphique de la vie dans et après la mort.

[1] « J'avais une [...] petite *famille* au bout du jardin : c'était les abeilles. Je ne manquais guère, et souvent Maman avec moi d'aller leur rendre visite ; je m'intéressais beaucoup à leur ouvrage, je m'amusais infiniment à les voir revenir de la picorée, leurs petites cuisses quelquefois si chargées qu'elles avaient peine à marcher. Les premiers jours la curiosité me rendit *indiscret*, et elles me piquèrent deux ou trois fois ; mais ensuite *nous fîmes si bien connaissance* que *quelque près que je vinsse, elles me laissaient faire, et quelque pleines que fussent les ruches, prêtes à jeter leur essaim, j'en étais quelquefois entouré, j'en avais sur les mains, sur le visage, sans qu'aucune me piquât jam*ais » (*Confessions*, VI, p. 239-240). La connivence qui s'établit entre le jeune homme et cette communauté industrieuse, ou cette « famille », dans laquelle il prend symboliquement place, lui garantit l'immunité comme un véritable droit de cité. Mais cette intégration permettant une alliance entre des entités distinctes sinon opposées : l'homme et une collectivité animale (discrètement humanisée dans ce passage), est rendue impossible à l'échelle humaine de la cité : si Rousseau dans son âge d'or a su apprivoiser à force de patience, des insectes sensibles à sa discrétion, il n'échappe pas, au temps de sa vieillesse, au *dard* d'hommes que son « humanité » (la « grande bonté de son cœur ») excite contre lui : « Au mot d'humanité qu'ont appris à bourdonner autour de [Jean-Jacques] *des essaims de guêpes*, elles prétendent le cribler de leurs aiguillons bien à leur aise, sans qu'il ose s'y dérober [...]. Après avoir tant réchauffé de serpents dans son sein, il s'est enfin déterminé [...] à se conduire comme il le fait… » (*Dialogues*, II, p. 908). Voilà Jean-Jacques la proie de ces deux insectes venimeux uniformément malfaisants que sont la guêpe et le serpent. Le charme n'agit plus.

[2] « [...] ils nous disent, [...] les poètes, que c'est à des sources de miel, dans certains jardins et vallons des Muses qu'ils butinent les vers pour nous les apporter à la façon des abeilles. Et ils disent vrai : c'est chose légère que le poète, ailée, sacrée » (Platon, *Ion*, 534 a-b, trad. Louis Méridier, Paris, Belles Lettres, t. V, 1re partie, p. 35-36).

[3] « Comment il faut que les jeunes gens lisent les poètes, et fassent leur profit des poésies », *Œuvres morales et meslées de Plutarque*, trad. J. Amyot, Paris, A. Robinot, 1645, vol I, p. 50. Comme le signale Michel Jeanneret, c'est dans la bouche, sur la langue que, suivant une topique pindarique, la tradition humaniste situe le plaisir de la consommation poétique. La métaphore de l'*innutrition* représente l'assimilation des choses lues, dont Rousseau reprend l'idée dans *La Nouvelle Héloïse*. Une référence canonique est fournie par Sénèque qui, dans l'une des ses *Lettres à Lucilius* (84), recourt à la métaphore de l'abeille pour illustrer ce thème, invitant son lecteur à

également *tirer parti* d'une forme (irréductible) d'impureté morale de la poésie, c'est à quoi le moraliste invitait le lecteur, pour la défense de ce genre et du plaisir qui lui est propre. Ce faisant, il se démarquait ouvertement de l'auteur de l'*Ion*, qui ostracisait le poète en même temps qu'il le consacrait. Mais ce dernier n'était pas le seul concerné par la métaphore de l'insecte venimeux chez Platon : Socrate, lui-même, le philosophe citoyen, est armé d'un double dard.

Socrate, on l'a vu, est ce médecin refusant de sucrer le remède qu'il tend au peuple. Dans l'*Apologie de Socrate*, il est aussi comparé à un taon, chargé par les dieux de stimuler avec son dard le lourd cheval du peuple[1]. Rousseau avait été sensible à cette dualité du philosophe figurée par la métaphore entomologique. Un des fragments des extraits de Platon qu'il traduisit comporte ces simples mots, mystérieusement dépourvus de tout contexte :

> et que je ne meure en l'abeille en vous laissant mon aiguillon.[2]

Les annotateurs de la Pléiade n'indiquent pas de quel ouvrage sont tirés ces mots. Voici en quels termes Socrate, dans le *Phédon*, au moment où il s'apprête à exposer son sentiment sur le devenir de l'âme, incite ses auditeurs à la vigilance à l'égard des hypothèses qu'il émet :

> La vérité est-elle, d'aventure, en ce que je dis ? [...] cette ignorance [du devenir de l'âme après la mort] ne durera pas longtemps, car ce serait un mal ; mais elle finira bientôt. Ainsi préparé Ô Simmias et Cébès ! je vais commencer mes preuves. Mais vous, si vous m'en croyez, faisant peu d'attention à Socrate, mais beaucoup plus à la vérité, si vous trouvez que ce que je dis soit vrai, convenez-en ; sinon, opposez-vous de toute votre force, prenant bien garde que je me trompe moi-même et vous en même temps, par *trop de bonne volonté, que je ne vous quitte, comme l'abeille, qui laisse son aiguillon dans la plaie*.[3]

---

faire son miel de ses diverses lectures. (Voir Michel Jeanneret, *Des mets et des mots, Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Corti, 1987, « Les métaphores de la bibliophagie », p. 123-129).

[1] « Songez-y : si vous me faites mourir, déclare Socrate aux Athéniens dans l'*Apologie*, vous ne trouverez pas facilement [...] un homme attaché à vous par la volonté de dieux pour vous stimuler comme un taon stimulerait un cheval grand et de bonne race, mais un peu mou en raison même de sa taille, et qui aurait besoin d'être excité. Cet office est celui pour lequel le dieu semble m'avoir attaché à votre ville… » (Platon, *Apologie de Socrate*, 30e, trad. Maurice Croiset, Paris, Belles Lettres, 1970, t. I, p. 158).

[2] *OC* V, p. 1297.

[3] Platon, *Phédon* 91 c ; trad. Victor Cousin.

À la lumière de ce passage, dont manifestement Rousseau s'inspire, on est tenté, d'apporter au fragment de traduction une correction minime, qui le rende immédiatement compréhensible :

> et que je ne meure [comme] l'abeille en vous laissant mon aiguillon.

La comparaison qui s'esquisse ici diffère de celle qui, dans l'*Apologie de Socrate*, rapproche le philosophe du *taon*. Car dans le contexte du *Phédon*, le dard de l'insecte ne produit pas cette piqûre salutaire qui éveille les consciences au vrai bien : il instille au contraire le venin de l'erreur, dont une *intention* parfaitement pure ne suffirait pas à préserver le métaphysicien. « Trop de bonne volonté » l'y expose au contraire. Et telle est la deuxième ambivalence du *pharmakon* signalée par Jacques Derrida : il trompe la nature et le médecin, dût-il s'agir de Jean-Jacques lui-même.

3.2. « Jamais Rousseau ne défendra J.J. accusé d'être un empoisonneur »[1]

Qu'un Jean-Jacques au cœur pur ait pu causer la perte d'une jeune fille, et d'une fille qu'il aimait, voilà ce qui ne cessa d'étonner Rousseau. L'histoire est fameuse : au temps où il était valet dans la maison de Madame de Vercellis, et au lendemain du décès de celle-ci, Jean-Jacques avait accusé une servante, Marion, d'un vol qu'il avait lui-même commis, causant ainsi son renvoi. Cet épisode de duplicité involontaire s'ancre dans la mémoire de l'écrivain avec la force d'un événement fondateur :

> Ce souvenir cruel me trouble quelquefois et me bouleverse au point de voir dans mes insomnies cette pauvre fille venir me reprocher mon crime comme s'il n'était commis que d'hier. [Cent fois j'ai cru l'entendre me dire au fond de mon cœur, *tu fais l'honnête homme et tu n'es qu'un scélérat.* Je ne saurais dire combien cette idée a *empoisonné* d'éloges que j'ai reçus, et combien souvent en moi-même, elle *me rend tourmentante l'estime* des hommes. Cela vient quelquefois au point de me faire regarder comme une confirmation de mon crime de souffrir que l'on pense bien de moi]. Cependant [...] jamais la

[1] *Dialogues*, II, p. 835.

> méchanceté ne fut plus éloignée de moi que dans ce cruel moment, et lorsque je chargeai cette malheureuse fille, il est bizarre mais il est vrai que *mon amitié en fut la cause*. [...] Je l'accusai d'avoir faut ce que je voulais faire et de m'avoir donné le ruban parce que mon intention était de le lui donner.[1]

Le *don empoisonné* dont Rousseau file le motif dans son œuvre est celui dont il s'est premièrement rendu coupable, malgré lui[2]. Car non seulement la trahison de Jean-Jacques se fit sans intention de nuire, mais, on l'a dit, la parole de dénonciation de Marion (qui remplace l'acte de *donation* initialement prévu) se fonde sur un sentiment bienveillant : l'« amitié » (ou le désir) du délateur. Il s'agit pour lui d'*établir un lien* entre la jeune fille et lui, quelle que fût, ultimement, la nature exacte de ce lien. Or la *bizarrerie* réside dans la discordance flagrante entre l'intention et l'effet. Cette discordance divise Jean-Jacques : elle ouvre une faille entre ce qu'il paraît (« tu fais l'*honnête homme* ») et qui correspond paradoxalement à son *intention*, et l'incidence effective de ses actes, réalité que le sujet découvre avec une angoisse étonnée. Or c'est cette réalité qui s'impose à lui dans sa violence, car le coupable malgré lui dépérit, lui aussi, de sa morsure, rétroactivement atteint au lieu où il avait établi son identité (soit dans l'estime d'autrui). Ainsi cet épisode de délation, non content de corrompre son bonheur, sape les bases de son entreprise apologétique avec ce douloureux constat : le meilleur des hommes, dès lors qu'il *agit*, peut nuire. Comme l'écrivait Jean Starobinski : « l'action comporte des conséquences qui échappent à notre contrôle et qui trahissent l'intention que nous espérions réaliser. [...] Il y a toujours une dérive qui n'est pas en notre pouvoir ; chacun de

---

[1] *Confessions*, II, p. 86. En italique et entre crochets, nous citons une variante du manuscrit N.

[2] « Il est évident, écrit Mauss, que gift « *poison* » est un euphémisme et provient d'un tabou du mot qu'on craignait d'employer : tout comme en latin *venenum* correspond à **venesnom* "Liebestrank" ». L'ethnologue explique ce rapport entre deux mots à sens apparemment contraires par la logique des « systèmes à prestation totale » en vigueur dans les sociétés primitives, européennes notamment, où le don prend une valeur agonistique. Ces échanges, écrit-il, « s'opèrent à parti d'un fonds commun d'idées : la chose reçue en don, la chose reçue en général engage, *lie magiquement religieusement, moralement, juridiquement le donateur et le donataire*. Venant de l'un, fabriquée ou appropriée par lui, étant de lui, elle lui confère pouvoir sur l'autre qui l'accepte. Au cas où la prestation donnée ne serait pas rendue dans la forme juridique, économique ou rituelle, prévue, le donateur a barre sur celui qui a participé au festin et en a absorbé les substances, sur celui qui a épousé la fille ou s'est lié par le sang, sur le bénéficiaire qui use chez lui d'une chose *enchantée de toute l'autorité du donateur* ». En théorie, cependant, « la boisson d'amitié, d'amour n'est dangereuse que si l'enchanteur *le veut* » (art. cité, p. 50). (*Gift-gift*, éd. citée, p. 46 et 50).

nos actes a une fécondité imprévue. [...] c'est ce risque que Rousseau a peur d'affronter. »[1] Ne pouvant admettre aucune compromission volontaire avec le mal, l'écrivain s'attache donc à établir son innocence sur la *passivité* de sa conscience :

> Entre l'extériorité du destin, et l'intériorité innocente du sentiment, remarque le critique, il n'y a plus de place pour l'acte libre, et il devient impossible que Jean-Jacques ait jamais commis une faute. En effet le sentiment, tel que Rousseau le définit, est soit le simple écho d'un accident extérieur, *soit une intention qui, pour préserver sa pureté subjective, refusera de s'extérioriser dans une action concrète*. Entre cette *pureté inactive* et cette hostilité qui s'abat du dehors, rien de ce que Rousseau a fait ne lui appartient réellement et ne peut servir contre lui de pièce à conviction.[2]

Rien ne pourrait l'accuser, faudrait-il dire, si l'écrivain pensait sa passivité parfaite. Or il sait qu'elle ne l'est pas dès lors qu'il écrit.

Ainsi, tout en se donnant gain de cause dans le procès qu'il s'intente à lui-même, dans les *Dialogues* notamment, Rousseau ne cesse de s'exposer à l'imputation d'empoisonnement, crime que lui reprochent sans relâche ses accusateurs fictifs :

> [...] *s'il cueille une rose, on cherche quel poison la rose contient*. Trouvez à un homme ainsi vu quelque propos qui soit innocent, quelque action qui ne soit pas un crime, je vous en défie.[3]

> Il sait, à force d'opérations de manipulations, concentrer tellement les poison des plantes qu'ils agissent plus fortement que ceux mêmes des minéraux. Il les escamote, et vous les fait avaler sans qu'on s'en aperçoive, il les fait même agir de loin, comme la poudre de sympathie, et comme le basilic il sait *empoisonner les gens en les regardant*.[4]

Jean-Jacques empoisonneur des corps et des esprits offre l'image inversée de ses propres personnages *enchanteurs* (Sophie et Julie), dont le seul regard séduit. La métaphore, ici prise littéralement, n'en conserve pas moins sa portée poétique. Justifier longuement ses expérimentations chimiques, c'est pour Rousseau envisager de biais la seule « poudre de sympathie » qu'il ait jamais

---

[1] Jean Starobinski, *La transparence et l'obstacle*, p. 295.
[2] *Id*., p. 292.
[3] *Dialogues*, II, p. 908.
[4] *Id*., p. 834.

proposée au public, l'encre de sa plume, précisément mise en cause par ses contemporains[1].

Le Jean-Jacques des derniers écrits autobiographiques se donne ainsi pour l'incarnation même du *pharmakos* : à la fois victime et agent putatif de crimes d'empoisonnement, et bouc émissaire (selon le triple sens de ce terme)[2]. Jean-François Perrin a mis en lumière la signification politique du statut d'*homo sacer* (être à la fois maudit et sacré) dans lequel Rousseau s'installe dans les *Dialogues*, en investissant la figure du bouc émissaire. Le critique signale notamment l'ambivalence éthique attachée à ce type de l'être sacré :

> la posture de victime émissaire est bien celle de porteur contagieux de la part maudite [...] ; mais parallèlement, il est analysé comme l'incarnation du contraire, c'est-à-dire de l'innocence absolue.[3]

Cette innocence que doit lui garantir son statut d'exception, l'écrivain ne cesse de l'affirmer ; mais il l'affirme et la nie dans le même temps, occupant l'espace contradictoire d'un mythe, d'un rêve, où, comme le signalait Freud à propos de la polysémie antinomique de certains mots primitifs, ne prévaut pas le principe de non-contradiction[4]. Ainsi le remède est dans le mal et inversement, Jean-Jacques est à la fois absolument innocent et entièrement coupable.

---

[1] Ainsi Charles de Brosse avant même la parution de *La Nouvelle Héloïse* inversait la métaphore de la seconde *Préface* pour qualifier l'œuvre de Rousseau : « La maladie philosophique de votre ingénieux concitoyen [...] est-elle épidémique ? [...] Mais quoi, ne fait-on pas prendre médecine aux enfants ; quoiqu'ils crient et qu'elle les tourmente. Le remède sans doute en emportera bon nombre ; ceux qui pourront échapper s'en porteront mieux ». (Charles de Brosse au professeur Jean-François Pictet, 30 août 1757, *CC* IV, p. 519).

[2] Voir à ce propos Jean-François Perrin, « *Sacer estod*, la fiction du bouc émissaire dans *Rousseau juge de Jean-Jacques* », *A.J.J.R.*, 46, 2005, p. 79-113.

[3] Jean-François Perrin, art. cité, p. 94.

[4] « La manière dont le rêve exprime les catégories de l'opposition et de la contradiction est particulièrement frappante : il ne les exprime pas, il paraît ignorer le « non ». Il excelle à réunir les contraires et à les représenter en un seul objet. Il représente souvent un élément quelconque par son contraire, de sorte qu'on ne peut savoir si un élément du rêve, susceptible de contradiction, trahit un contenu positif ou négatif dans la pensée du rêve. » (Sigmund Freud, « Des sens opposés dans les mots primitifs » (1910), in *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. Larie Bonaparte et Mme E. Marty, Paris, Gallimard, 1933, rééd, 1971, p. 59 (Freud cite ici un extrait de son propre ouvrage, *La Science des rêves*)).

Qu'est-ce que le *pharmakon* rousseauiste ? L'amour, l'écriture, et, par-dessus tout l'écriture de l'amour : écriture de la séduction elle même rendue ainsi séduisant. L'écrivain, dès lors qu'il a recours au *mélos* de la fiction romanesque, consent à la duplicité constitutive de cet artifice, au risque de proposer un remède *pire que le mal*. C'est donc un certain idéal de pureté éthique qui se trouve mise en cause, atteinte qui, pour un auteur aussi attaché que l'est Rousseau à l'impeccabilité de ses écrits, pose un dilemme de type déontologique : faut-il (fallait-il) s'abstenir tout à fait d'écrire (de séduire et d'instruire) pour ne pas nuire ? et pouvait-il en conscience risquer cette entreprise pharmaceutique d'écriture, nécessairement mêlée, que représentait *La Nouvelle Héloïse* ? L'écrivain pose clairement les termes de l'alternative, termes que nous désignerons par les deux notions de *pur* et de *mélange*.

CHAPITRE XI

LE PUR ET LE MÉLANGE

Entre une *pureté subjective*, une innocence d'abstention, et une *action concrète*, une séduction utile mais compromettante, Rousseau n'a cessé d'hésiter, et il a choisi. Mais son choix n'a pas toujours été le même. L'alternative est clairement posée, et tranchée au profit du second terme dans la seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*. Reprenons l'extrait déjà cité[1], qui pointe la difficulté de la poétique thérapeutique du roman :

> N. [...] Est-ce assez [que votre morale] aille à la source du mal ? Ne craignez-vous point qu'elle en fasse ?
> R. Du mal ? À qui ? Dans des temps d'épidémie et de contagion [...] faut-il empêcher le débit des drogues bonnes aux malades, *sous prétexte qu'elles pourraient nuire aux gens sains* ?
> [...]
> R. [...] je me nomme à la tête de ce recueil, non pour me l'approprier, mais pour en répondre. S'il y a du mal, qu'on me l'impute [...]. Je ne veux pas passer pour meilleur que je ne suis.
> N. Êtes-vous content de cette réponse ?
> R. Oui, dans des temps où il n'est possible à personne d'être bon.[2]

En proposant un remède guérissant le plus grand nombre mais nuisant à d'autres, l'éditeur des lettres des amants reconnaît sa responsabilité engagée dans une action ambivalente. À une corruption sociale pandémique il propose un remède actif procurant un bien relatif (soit *quantitativement* plus de bien que de mal). Il fait ainsi le deuil d'une innocence impossible ou plus exactement irresponsable (car elle équivaudrait à la plus parfaite impuissance) dans une société corrompue. Sur quelle logique cette préférence du *pur* sur le *mélange* repose-t-elle ?

---

[1] Voir *infra*, p. 405.
[2] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 27.

Rousseau applique à son cas un raisonnement assez analogue à celui qui, dans la théodicée de Leibniz, sert à établir la justice de Dieu en dépit du mal sur terre. L'écrivain était familier de la pensée de ce philosophe[1]. Dans sa *Lettre à Voltaire* écrite en été 1756 en réponse au pessimiste *Poème sur le désastre de Lisbonne*, il réinvestissait les arguments de sa théodicée pour admettre l'imperfection ponctuelle d'un ordre universel bon dans son ensemble :

> De toute les économies possibles, écrit-il [l'Être éternel] a choisi celle qui réunissait le moins de mal et le plus de bien, ou (pour dire la chose encore plus crûment s'il le faut), s'il n'a pas mieux fait, c'est qu'il ne pouvait mieux faire.[2]

Faire le plus de bien avec le moindre mal, telle est l'extrémité à laquelle l'Être Éternel est « réduit ». Rousseau dessine ici les limites, non de la bonté, mais de la puissance du démiurge. Cette philosophie n'est pas un simple optimisme ; elle est plutôt une pensée du deuil à faire : l'apologète ne nie pas la réalité des dommages collatéraux, car le « mal particulier » n'en reste pas moins un « mal réel » pour qui en est victime :

> Pourquoi faire appeler un médecin quand vous avez la fièvre ? [...] Ce qui concourt au bien général peut être un mal particulier dont il est permis de se délivrer quand il est possible. [...] *Rien n'empêche* [...] *que le mal particulier ne soit un mal réel pour celui qui le souffre*. Il était bon pour le tout que nous fussions civilisés puisque nous le sommes, mais il eût certainement été mieux pour nous de ne pas l'être. Leibniz n'eut jamais rien tiré de son système qui pût combattre cette proposition [...].[3]

La Providence ainsi conçue, œuvrant au bien général sans se laisser arrêter par les maux des particuliers, peut sembler implacable aux parties, mais elle est irrépréhensible au vu du tout :

> [...] quelque parti qu'ait pris la nature, la Providence a toujours raison chez les dévots, et toujours tort chez les philosophes. Peut-être dans l'ordre des choses humaines n'a-t-elle

---

[1] Voir à ce propos Alexis Philonenko, *J.-J. Rousseau et la pensée du malheur*, Paris, Vrin, 1984 et Corrado Rosso, « Rousseau, Bonnet, Voltaire : faut-il changer le monde ou le laisser aller comme il va ? », in *Les Tambours de Santerre, Essais sur quelques éclipses des Lumières au XVIIIe siècle*, Pise / Paris, Nizet, 1986, p. 109-120. Voir aussi Christian Destain, « Rousseau devant Leibniz : du "mal" à l'harmonie et de l'ordre divin à l'ordre politique », in *Jean-Jacques Rousseau et la lecture*, *SVEC*, 369, 1999, p. 142-157.

[2] Lettre à Voltaire, 18 août 1756, *OC* IV, p. 1060 ; je souligne.

[3] Lettre de Rousseau à Monsieur Philopolis, *OC* III, p. 233 ; je souligne.

> ni tort ni raison, parce que tout tient à la loi commune, et qu'il n'y a point d'exception pour personne.[1]

Dans cette perspective, l'Être Éternel, tout en comprenant le mal, tout en le causant indirectement par ses actions, ferait au mieux. C'est dire que le problème moral, que pose indirectement Rousseau lorsqu'il réfléchit sur son œuvre, est insoluble. Car quand Dieu lui-même est, en quelque manière, impliqué dans le mal, comment le poète pourrait-il prétendre s'en laver les mains ? Ce parallèle entre l'un et l'autre créateur n'est pas forcé, car Rousseau applique à l'écrivain comme au politique des raisonnements qui en font des figures de la Providence. Ainsi dans la *Lettre à d'Alembert*, il exige du législateur qu'il délaisse un idéal de perfection pour travailler au *meilleur* possible. Mais ce choix consiste précisément à préférer une forme d'*aptum* à un absolu éthique :

> Où est le petit écolier de droit qui ne dressera pas un code d'une morale *aussi pure que celle des lois de Platon* ? Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit. C'est d'*approprier* tellement ce code au peuple pour lequel il est fait, et aux choses sur lesquelles on y statue, que son exécution s'ensuive du seul concours de ces convenances ; c'est d'imposer au peuple à l'exemple de Solon, *moins les meilleures lois en elles-mêmes, que les meilleures qu'il puisse comporter dans la situation donnée*. Autrement, il vaut encore mieux laisser subsister les désordres que de les prévenir ou d'y pourvoir par des lois qui ne seront point observées ; car *sans remédier au mal*, c'est encore avilir les lois.[2]

La législation *pure* est impuissante à offrir aucun remède au mal. Une forme d'appropriation des lois au public, c'est-à-dire de tolérance du mal, sinon de participation active est donc nécessaire. Dans la *Lettre à d'Alembert*, Rousseau souligne le rapport existant entre son principe du *remède dans le mal* et la pensée de Leibniz. S'agissant des formes de sociabilité qu'il préconise à la place des représentations théâtrales, l'écrivain admet qu'elles puissent causer, à côté d'un bénéfice certain, une forme marginale mais irréductible de corruption au sein de la société de Genève :

> *Il y a partout mélange de bien et de mal*, mais à diverses mesures. On abuse de tout ; axiome trivial, sur lequel on ne doit ni tout rejeter, ni tout admettre. La règle pour choisir est simple. *Quand le bien surpasse le mal, la chose doit être admise malgré ses inconvénients ; quand le mal surpasse le bien, il la faut rejeter même avec ses avantages*. Quand

[1] Lettre à Voltaire, 18 août 1756, p. 1069.
[2] *Lettre à d'Alembert*, p. 61 ; je souligne.

> la chose est bonne en elle-même, et n'est mauvaise que dans ces abus ; quand les abus peuvent être prévenus sans beaucoup de peine, ou tolérés sans grand préjudice, ils peuvent servir de prétexte et non de raison pour abolir un usage utile ; mais ce qui est mauvais sera toujours mauvais [note de Rousseau : « *Je parle dans l'ordre moral ; car dans l'ordre physique il n'y a rien d'absolument mauvais. Le tout est bien* »], quoi qu'on en fasse pour en tirer un bon usage. Telle est la différence essentielle des cercles aux spectacles.[1]
> [...]
> Encore un coup, *ne cherchons point la chimère de la perfection*, mais le mieux possible selon la nature de l'homme et la constitution de la société.[2]

La réflexion de Rousseau s'inscrit ici d'emblée dans la ligne d'un leibnizianisme adapté, qui lui permet d'assumer la responsabilité d'un petit mal au profit d'un plus grand bien. Cette perspective quantitative rend justice à la poétique de la seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*. (De fait, l'essentiel de la *Julie* est déjà composé quand Rousseau écrit ces pages). Ce relativisme éthique se fonde sur des considérations pragmatiques exposées dans le roman : « regarde, cherche dans l'ordre des choses, si tu y trouves quelques biens qui ne soient pas mêlés de maux », fait remarquer Milord Edouard à Saint-Preux[3].

Pourtant, à considérer la fin de l'extrait cité de la *Lettre à d'Alembert*, il apparaît que la position de Rousseau est moins simple que ces considérations ne le laissent penser : la note en particulier compromet le rapprochement entre le Citoyen et la Providence esquissé ailleurs. On y comprend que la théodicée leibnizienne n'est pas directement transposable dans l'ordre moral, dans lequel tout mal n'est pas soluble dans un bien général : le tout n'est pas toujours bon ; il faudra donc distinguer. Or, le critère de jugement proposé est peu clair. Rousseau distingue « la chose bonne en elle-même », qui n'est nuisible que par abus, de l'intrinsèquement mauvaise, qui n'est pas amendable. Que comprendre ? La chose bonne en soi est-elle assimilable à celle en laquelle le bien surpasse le mal, et de même, *mutata mutandis*, pour la mauvaise ? Mais dans ce cas, pourquoi introduire une dissymétrie qui rompt le rapport de proportion entre l'une et l'autre ? Pourquoi introduire un « en-soi » interdisant la détermination par quantification ? La pensée de Rousseau est tendue, et plus que cela, déchirée, entre un absolutisme éthique tendant à l'éradication du mal

---

[1] *Id*., p. 98.
[2] *Id*., p. 101.
[3] *Nouvelle Héloïse*, III, 22, p. 388.

moral et une lucidité politique, un pragmatisme qui impose la compromission, le « mélange ». Encore la pensée du mélange ne saurait-elle être poussée à son terme ; Rousseau convoque à temps le monde des essences pour cristalliser un confit qui pourrait se réduire en un accord de compromission. Cet impensable, informulé : « mon écriture ne peut être à la fois efficace (soit plaisante) et pure », trouve pourtant à se dire, de façon métaphorique et détournée tout au long de son œuvre, et cela, dès les premiers essais du jeune écrivain.

1. Écrire en sage ou ecrire en heros : faut-il savoir se salir les mains ?

Il est un petit discours presque inconnu que Rousseau écrivit à l'occasion d'une question proposée en 1751 par l'Académie de Corse, mais qu'il renonça à présenter, tant à l'en croire, il le jugeait mauvais. Ce discours répondait à une question ainsi formulée : « Quelle est la vertu la plus nécessaire au héros et quels sont les héros à qui cette vertu a manqué ? ». Pour y répondre, Rousseau établit un parallèle entre deux prototypes vertueux, le héros et le sage. Ce discours expose en termes clairs le conflit entre efficacité et intégrité qui se pose à l'auteur de *La Nouvelle Héloïse*.

Le propos du *Discours sur la vertu du héros*, légèrement décalé par rapport à la question académique, reformule celle-ci en ces termes : que vaut-il mieux de la stricte intégrité morale du philosophe sans prise sur ses concitoyens et de la force du héros, qui est aussi une puissance de nuisance ? Pour y répondre, Rousseau commence par définir respectivement le sage et le héros. Le sage se caractérise par une probité parfaite ; le héros offre un mélange d'éminentes vertus et de vices. Le premier « toujours vrai, n'a point de mauvaises qualités ; l'autre, toujours grand, n'en a point de médiocres »[1]. Lequel de ces deux hommes sera le plus utile ? Si le sage, en tant qu'individu, vaut mieux que l'autre par la *pureté* de ses intentions, le héros est préférable « si nous envisageons [ces deux figures] par leur rapport avec l'intérêt de la société »[2]. Celui-ci, tout en cherchant sa propre gloire, œuvre au bien général par la puissance qu'il déploie dans ses actions. Le sage ne peut travailler qu'à son propre bonheur : il n'est pas véritablement susceptible de le partager, parce qu'à l'instar des stériles orateurs de la chaire qui seront brocardés dans la *Préface dialoguée* de *La Nouvelle Héloïse*, il n'a pas le secret de se faire entendre ni de rendre son propos attrayant :

---

[1] *Discours sur la vertu du héros*, *OC* II, p. 1263.
[2] *Ibidem.*

> Les philosophes, je l'avoue, prétendent enseigner aux hommes l'art d'être heureux, et comme s'ils devaient s'attendre à former des nations de sages, ils *prêchent* aux hommes une félicité chimérique qu'ils n'ont pas eux-mêmes et *dont ceux-ci ne prennent jamais ni l'idée, ni le goût*. *Socrate* vit et déplora les malheurs de sa patrie ; mais c'est à Thrasibule qu'il était réservé de les finir.[1]

C'est Socrate lui-même que Rousseau déclare impuissant, concluant à la supériorité « incontestable » de l'action ambivalente du héros sur l'impeccable phraséologie du sage[2]. C'est dans le même sens que, quelques années plus tard, il moque l'idéalisme naïf de l'abbé de Saint-Pierre, au regard de la stratégie d'un homme d'action.

Quand, à la demande des Dupin, Rousseau fit la synthèse du *Projet de paix perpétuelle* de Saint-Pierre[3], il assortit son travail d'un *Jugement* significatif sur le rêve pacifiste de l'abbé : tout en admettant la beauté, la « vérité morale », et l'utilité théorique de son projet de République européenne, tout en admirant le « zèle missionnaire » de « cette âme saine uniquement attentive au bien public », il oppose à l'édifice intellectuel utopiste d'un ouvrage en lui-même impraticable (« inutile » et « superflu »)[4], le projet bien plus réalisable (quoique la mort prématurée du souverain en eût empêché l'exécution) de République chrétienne d'un Henri IV. Or, ce n'est pas uniquement sa simplicité qui distinguait l'abbé du prince : c'est également la *pureté* de ses intentions. La recherche de l'intérêt public de l'homme d'Église paraît plus nécessairement

---

[1] *Ibidem* ; je souligne.

[2] Voir Raymond Trousson, « Grandeur et décadence de Socrate chez Jean-Jacques Rousseau », *Studies on Voltaire*, 58, 1967, p. 1659-1669.

[3] Les Dupin, à la mort de l'abbé de Saint-Pierre, avaient chargé le jeune Rousseau, entré chez eux comme secrétaire et précepteur (en 1747) de dresser l'inventaire des manuscrits, des versions et des éditions successives du *Projet de Paix Perpétuelle*, ouvrage touffu et difficilement lisible s'il en est, pour en constituer une synthèse accessible au public. Voir à ce propos J. Berchtold, « Jean-Jacques Rousseau et la paix des Lumières », in *Genève et la paix, Acteurs et enjeux, Trois siècles d'Histoire*, éd. Roger Durand, Genève, Association « Genève : un lieu pour la paix », 2005, p. 35-50.

[4] « Si jamais vérité morale fut démontrée, il me semble que c'est l'utilité générale et particulière de ce projet. Les avantages qui résulteraient de son exécution [...] sont immenses, clairs, incontestables, on ne peut rien de plus solide et de plus exact que les raisonnements par lesquels l'auteur les établit. [...] Cependant les même Princes qui défendraient de toutes leurs forces [sa République Européenne] si elle existait s'opposeraient maintenant de même à son exécution et l'empêcheront infailliblement de s'établir comme ils l'empêcheraient de s'éteindre. Ainsi l'ouvrage de l'Abbé de St Pierre sur la paix perpétuelle paraît d'abord *inutile pour la produire et superflu pour la conserver…* » (*Jugement sur le Projet de Paix Perpétuelle*, *OC* III, p. 591).

vouée à l'échec que le machiavélisme intéressé du roi stratège. Car ce monarque, dont Rousseau loue sans réserve la prévoyance, avait su instrumentaliser les passions de ses confrères étrangers, pour leur faire servir son projet. Ainsi dans la ligue que le roi de France commença d'édifier, « réellement chacun ne travaillait que dans la vue de son intérêt particulier, *qu'Henri avait eu le secret de leur montrer à tous sous une face très attrayante* »[1]. En outre, quoique l'entreprise de ce prince dût ultimement contribuer au bien commun, puisqu'elle devait installer l'Europe dans une paix durable, les motifs du « bon roi » n'étaient guère plus désintéressés que ceux de ses rivaux : il s'agissait pour lui d'affaiblir Charles Quint. Or, c'est de ce machiavélisme que le projet tirait sa force :

> Projet bien grand, bien admirable en lui-même et dont je ne veux pas ternir l'honneur, mais qui ayant pour raison secrète l'espoir d'abaisser un ennemi redoutable, *recevait de ce pressant motif une activité qu'il eût difficilement tirée de la seule utilité commune*.[2]

C'est du mélange, chez le héros de l'intérêt politique et de l'amour propre que résulte l'initiative *efficace*, et ultimement, la puissance de se rendre utile. L'idée s'en trouvait déjà formulée en termes particulièrement frappants dans le *Discours sur la vertu du héros* :

> Il y a bien de la différence entre l'homme vertueux et celui qui a des vertus ; celles du héros ont rarement leur source dans la pureté de l'âme, et *semblable à ces drogues [~~remède~~s] salutaires mais peu agissantes* qu'il faut animer par des *sels âcres et corrosifs*, *on dirait qu'elles aient besoin du concours de quelques vices pour leur donner de l'activité*.
>
> Il ne faut donc pas se représenter l'héroïsme sous l'idée d'une perfection morale qui ne lui convient nullement, mais comme *un composé* de bonnes et mauvaises qualités *salutaires ou nuisibles selon les circonstances*, *et combinées* dans une telle proportion qu'il en résulte souvent plus de fortune et de gloire pour celui qui les possède, et quelquefois même *plus de bonheur pour les peuples, que d'une vertu plus parfaite*.[3]

Quelle meilleure synthèse de la pensée (d'un certain versant de la pensée) rousseauiste du *pharmakon* et, car c'est de cela qu'il s'agit, du *remède dans le mal* ? Le jeune écrivain use d'une métaphore qui s'appuie sur des

---

[1] *Jugement sur le Projet de Paix Perpétuelle*, p. 598.
[2] *Id*., p. 597.
[3] *Id*., p. 1265.

observations faites par la science médicale de son temps. (« L'expérience a [...] appris qu'un long usage d'hydromel animé d'un peu d'esprit de sel ammoniac, avait quelque fois été suivi d'un heureux succès », écrira à Rousseau le docteur Tronchin, quelques années plus tard[1]). Suivant cette métaphore, le sel « âcre et corrosif » du *pharmakon*, présenté comme son principe *actif*, est directement identifié au vice, lequel apparaît ici comme nécessaire à l'action transformatrice sur la société. Or l'homme vertueux par excellence est un homme d'action. Rousseau est bien éloigné d'un fatalisme résigné, ou du « quiétisme » satisfait d'un Charles Bonnet, défendant la perfection de l'état actuel des choses[2]. Mais s'il ne s'agit pas de « laisser aller le monde comme il va », la passivité paraît bien le défaut de l'innocence, de l'âme sereine qu'aucune passion n'agite[3]. Dans cette perspective, le vice (soit toute forme de passion) présente cette utilité pratique, lorsqu'il entre en composition avec la vertu, lorsqu'il *s'allie*, et se *combine* à elle, de lui transmettre son efficacité, de l'*actualiser*. Rousseau s'écarte ici nettement de l'idéalisme optimiste d'un Shaftesbury, dont Diderot avait traduit en 1745 et réédité cette même année 1751 l'*Essai sur le mérite et la vertu*, lequel s'achevait sur ces mots : « La vertu est donc le bien ; le vice est donc le mal de la société et de chaque membre qui la compose »[4], et il excède de toutes

---

[1] Lettre de Théodore Tronchin à Rousseau, avril 1759, *CC* VI, p. 794.

[2] Le philosophe genevois Charles Bonnet avait composé, sous le pseudonyme de Philopolis, une critique du *Discours sur l'origine de l'inégalité* (parue en octobre 1755 dans le *Mercure de France*), où il réaffirmait la perfection réalisée et l'harmonie du tout, dont il s'agissait dès lors de se montrer satisfait. L'argument est loin de convaincre Rousseau qui lui répond vigoureusement : « Si tout est bien comme il est de la manière que vous l'entendez, à quoi bon corriger nos vices, guérir nos maux, redresser nos erreurs ? [...] Laissez aller tout comme il pourra, afin que tout aille toujours bien. Si tout est le mieux qu'il peut, *vous devez blâmer toute action quelconque* ; *car toute action produit nécessairement quelque changement dans l'état où sont les choses, au moment qu'elle se fait, on ne peut donc toucher à rien sans mal faire, et le quiétisme le plus parfait est la seule vertu qui reste à l'homme.* » (*Lettre à Philopolis*, p. 233-234 ; voir à ce propos Corrado Rosso, « Rousseau, Bonnet, Voltaire… », éd. citée).

[3] Comme le souligne Jean Starobinski, l'homme primitif du second *Discours* n'est bon que dans la mesure où il n'est pas assez actif pour mal faire. Il n'est donc à proprement parler ni bon ni mauvais : son inactivité, qui le préserve du mal, l'empêche aussi de bien faire (voir *La transparence et l'obstacle*, p. 39).

[4] Denis Diderot / Anthony Shaftesbury, *Essai sur le mérite et la vertu : principes de la philosophie morale* (1751), Paris, Alive, 1998, p. 147. (La traduction de Diderot est fidèle ici : « *And thus virtue is the good, and vice the ill of every one* », écrit Shaftesbury en conclusion de son ouvrage, *An Inquiry concerning Virtue*, 1699, éd. citée, p. 205). Sur Rousseau et Shaftesbury, voir John A. Bernstein, *Shaftesbury, Rousseau and Kant : An Introduction to the conflict between aesthetic and*

parts le principe théologique, orthodoxe depuis saint Augustin, de l'appropriation des richesses intellectuelles du monde (la sagesse philosophique, représentée par les vases d'or des Égyptiens, réquisitionnés par les Hébreux au moment de leur exode). Car le *pharmakon* préconisé par Rousseau en 1751 trouve sa force non dans l'excipient sucré inoffensif du plaisir, mais dans ces composants toxiques (forme de corruption) qui se mêlent aux ingrédients salutaires dans la coupe. L'écrivain n'est donc pas éloigné ici d'une pensée de l'énergie telle que la développera Diderot. Voire : sa défense d'une forme de *vice utile* s'apparente à la réflexion d'un Mandeville, que l'idéaliste abbé de Saint-Pierre s'était attaché à réfuter[1]. Non que Rousseau adhérât au cynisme de l'auteur de la *Fable des Abeilles*, qu'il dénonce d'ailleurs dans le *Discours sur l'origine de l'inégalité*[2] ; mais il conçoit son pragmatisme, et la proximité de vue qui paraît ici entre le Rousseau de 1751 et le fabuliste n'est ni incidente ni simplement conjoncturelle : elle s'observe encore à l'époque du *Contrat Social*, où l'écrivain met en doute le caractère fonctionnel d'une société de « vrais chrétiens » :

> je dis même que cette société supposée ne serait avec toute sa perfection ni la plus forte ni la plus durable : à force d'être parfaite, elle manquerait de liaison ; *son vice destructeur serait dans sa perfection même*.[3]

Quoiqu'il en soit, tout est déjà dit en 1751 : cet audacieux *Discours sur la vertu du héros* éclaire d'une vive lumière la tension interne du geste auctorial de Rousseau, et la négativité consciente, ici encore assumée, d'une écriture qui tendra par la suite à se retrancher derrière le voile des intentions innocentes. Car si la dynamique héroïque résulte d'une combinaison entre vice et vertu plus efficace que la perfection même, comment ne pas penser que dans le registre de l'écriture aussi, le héros ne vaille mieux que le sage ? C'était du

---

Moral Values in Modern Thought, Madison, Fairleigh Dickinson UP, 1980 ; Thomas Fries, *Dialog der Aufklärung : Shaftesbury – Rousseau*, Tübingen-Bâle, Francke, 1993.

[1] Un des manuscrits trouvés par Rousseau dans les cartons du comte de Saint-Pierre, et répertoriés par lui, est consacré à réfuter Mandeville (voir *OC* III, p. 672 et 682).

[2] *OC* III, p. 154 et 155. (Voir aussi Malcolm Jack, « On state of nature : Mandeville and Rousseau », *Journal of the History of Ideas*, 39, 1, 1978, p. 119-124 ; et, du même : *Corruption and Progress : The Eighteenth-Century Debate*, New-York, AMS Press, 1989).

[3] *Du Contrat Social*, p. 465.

moins l'esprit qui animait l'auteur du *Discours sur l'origine de l'inégalité*, à en croire la lettre, déjà citée, qu'il adresse en septembre 1754 au pasteur Jean Perdriau pour justifier son audace (celle d'une dédicace faite au Conseil général de Genève, plutôt qu'aux aristocrates du Petit Conseil) :

> Il y a je ne sais quelle circonspection pusillanime fort goûtée en ce siècle, et qui voyant partout des inconvénients, *se borne par sagesse à ne faire ni bien ni mal* ; j'aime mieux une hardiesse généreuse, qui pour bien faire secoue parfois le joug puéril de la bienséance.
>
> Qu'un zèle indiscret m'abuse peut-être, que prenant mes erreurs pour des vérités utiles, *avec les meilleures intentions du monde je puisse faire plus de mal que de bien* ; je n'ai rien à répondre à cela si ce n'est qu'une semblable raison devrait retenir tout homme droit [...] et qu'il n'y a personne qui ne dût être suspect à soi-même, s'il ne se reposait de la faiblesse de ses lumières sur la droiture de son cœur.[1]

L'enfer est pavé de bonnes intentions : cela posé, Rousseau dénonce une forme de paralysie par scrupule de mal faire, et revendique pour lui-même une intrépidité que n'eût pas arrêtée la possibilité de faillir. On se souvient que c'est en termes de passage de l'innocuité passive à l'héroïsme de la vertu active que l'écrivain décrit, dans les *Confessions*, la transformation qui suivit sa « réforme »[2]. L'ivresse vertueuse qui s'empare de Jean-Jacques, germant sur le terreau de son vice passé (sa « vanité déracinée »), commué en un mixte de vertu et de vice (« le plus noble orgueil ») transformait le plumitif inécouté en écrivain éloquent, en orateur, en *héros* utile à ses semblables. On arrivait ainsi à ce paradoxe selon lequel le vice particulier de l'écrivain de talent, l'orgueil qui le portait à désirer plaire, était aussi l'allié de la cause qu'il servait, et du public si celle-ci était bonne. L'idéalisme invétéré de l'abbé de Saint-Pierre n'avait-il pas desservi son projet en l'empêchant d'être lu ? « L'Abbé de St Pierre en négligeant de plaire aux lecteurs allait [...] *contre ses propres principes* »[3].

Ce principe d'énergie, de mélange fécond, d'imperfection optimale défendu dans de ces passages et d'autres semblables, fait contrepoids, dans l'œuvre de Rousseau (du moins jusqu'à l'*Émile*), à l'interdit qui porte sur le plaisir de séduction, sur l'exigence de pureté éthique (Julie vaut mieux que

---

[1] *CC* III, p. 56-57. Voir *infra*, p. 415.
[2] Voir *infra*, p. 312.
[3] [*Fragments et notes sur l'abbé de Saint-Pierre*], *OC* III, p. 658.

Clarisse Harlove en cela qu'elle est moins parfaite), et rend notamment possible la publication des lettres de deux amants, *au risque de nuire aux gens sains*.

Cette tension entre deux polarités opposées : désir de pureté et aspiration à la transparence d'une part, et recherche d'une liberté plus grande – liberté d'agir, d'écrire, de jouir – qui passe par une dérogation, voire une récusation, de catégories éthiques par ailleurs constamment réaffirmées, trouve une illustration exemplaire dans la réflexion (plus ou moins implicite) que mène Rousseau sur les notions de mensonge et de tromperie – encore traditionnellement associées à l'idée de fiction – tout au long de sa carrière d'auteur.

2. PLAISIR ET MENSONGE : PLATON, PLUTARQUE, BACCHUS ET LES NYMPHES

2.1. « Communément poètes sont menteurs »

Rousseau, on l'a dit, place la *fiction* au cœur du plaisir théâtral et littéraire. L'intrigue imaginaire captive mieux les esprits que l'imitation la plus exacte d'événements réels. Or la fiction à l'âge « classique » est encore couramment assimilée à une forme de mensonge. Cela est d'autant plus vrai au XVIIIe siècle que les romanciers tentent d'échapper aux intransigeantes lois du vraisemblable en lui opposant le *vrai* (dont se réclament les nombreux « mémoires » et « histoire véritables » qui fleurissent en ce siècle). Ils sont encouragés à cela par une l'exigence nouvelle de véracité que discerne Jacques Rustin chez le public d'alors[1]. Mais les fictions ainsi authentifiées se transformant, de ce fait, en véritables « mensonges », les romanciers se trouvent, on le sait, confrontés à un « dilemme », mis en lumière par Georges May[2] : en se libérant de la condamnation esthétique des théoriciens néo-classiques, le roman s'expose en retour à une sanction éthique. En cela consiste, selon, Jan Herman, le « paradoxe du romancier » au XVIIIe siècle : « si par la conversion systémique (qui se produit en fait dès avant 1730), la prose narrative échappe au conflit esthétique invraisemblance / vraisemblance, ce n'est que pour se heurter à un autre conflit, éthique celui-ci, qui oppose la vérité au mensonge »[3]. Le « véritable dilemme », à ses yeux, concerne donc bien « le statut ontologique de la fiction »[4].

A fortiori pour un disciple de Platon tel que Rousseau, auteur du petit traité de l'*Imitation théâtrale* et apôtre de la Vérité, la question du rapport entre

---

[1] Voir Jacques Rustin, « Mensonge et *vérité* dans le *roman* français du XVIIIe siècle », *RHLF*, 69, 1969, p. 13-38.
[2] Voir Georges May, *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle*, Paris, Puf, 1963.
[3] Jan Herman, *Le Mensonge romanesque : paramètres pour l'étude du roman épistolaire*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 144.
[4] *Ibidem*.

fiction et mensonge est une des modalités principales du rapport entre esthétique et éthique.

Platon, dont on a dit l'importance qu'il revêt aux yeux de Rousseau, considérant qu'il n'est rien de pire que d'être trompé, sacrifie dans sa *République* les beautés légères, divines, ailées, de la poésie sur l'autel du Vrai. Il dénonce également dans le *Gorgias*, comme relevant du *simulacre*, la rhétorique des sophistes. Dans ce dialogue, dont le traité *De l'imitation théâtrale* intègre plusieurs extraits, le philosophe définit en effet la rhétorique comme une des quatre parties de la *flatterie* (de compagnie avec la cuisine, l'esthétique et la sophistique). Il entend par *flatterie* la « contrefaçon d'un art, contrefaçon qui, au lieu de vouloir le bien de son objet, ne vise qu'à son *plaisir* »[1]. Ainsi, la cuisine prend le masque de la médecine, l'esthétique celui de la gymnastique, et la poésie est « une démagogie » pernicieuse :

> Cette vénérable et merveilleuse poésie [qu'est la tragédie], que recherche-t-elle, à quoi consacre-t-elle son activité et son souci ? *À faire plaisir aux spectateurs uniquement* ? – cela, c'est mon avis ; ou bien à se battre pour *ne pas dire* dans une tragédie la moindre chose, agréable et plaisante aux yeux du public, mais *qui serait en réalité nocive* ? et, à l'inverse, s'il y a quelque chose, qui, bien que désagréable, soit néanmoins utile, la tragédie se bat-elle pour qu'une telle chose soit énoncée, et soit chantée, qu'elle fasse plaisir ou non ?[2]

Le poète, comme flatteur, se désintéresse de la véracité et de l'utilité de son propos au point de desservir le spectateur qu'il divertit. On reconnaît ici l'argument qui fonde, chez Rousseau, la nécessité de *déplaire* et la condamnation conjointe du théâtre et de la poésie (que l'écrivain assimile également[3]).

La réflexion menée par Platon sur la fonction poétique ne s'arrêtait pas, en réalité, à cette fin de non-recevoir. Le philosophe, tout en jugeant la poésie dangereuse et nuisible, est suffisamment conscient de l'efficace sur-naturel, sacré (et l'on sait que le *sacer* est aussi un de ces concept à sens contraires, dénotant tout à la fois le pur et l'impur) de son *mélos*, pour entreprendre de la « récupérer ». Dans les *Lois*, qui sont sa dernière œuvre, Platon met en place une

---

[1] Platon, *Gorgias*, 502 b, éd. citée, p. 190-191.

[2] *Ibidem.*

[3] « Le théâtre n'est pas fait *pour la vérité*. Il est fait *pour flatter*, pour amuser les hommes ; il n'y a point d'école où l'on apprenne si bien l'art de leur plaire, et d'intéresser le cœur humain. *L'étude du théâtre mène à celle de la poésie ; elles ont exactement le même objet* » (*Émile*, IV, p. 677).

législation sur la musique et la poésie qui tend à intégrer le discours poétique à l'édifice législatif. Il s'agit, moyennant le contrôle politique de l'activité du poète, d'associer la déclaration de loi au discours poétique, de faire du nomothète un poète et du poète un législateur. C'est là faire plus que d'instrumentaliser la poésie. Selon Létitia Mouze, « il ne s'agit pas [...] d'un simple contrôle politique sur la production poétique, mais il y a un rapport de subordination de la poésie à la législation, parce qu'il existe essentiellement un rapport de subordination de la législation à la poésie. »[1] Chez Platon les discours poétiques sont le nerf de l'éducation : c'est par eux qu'on instruit les enfants, qu'on les rend réceptifs aux lois, et qu'on les dispose à leur obéir en les rendant familières et agréables ; ils sont « le moyen éducatif par lequel on accorde le plaisir à la raison »[2]. Or, l'entreprise législative étant présentée dans les *Lois* comme une entreprise éducative, on en vient à une espèce de « confusion » entre législation et poésie, qui est, selon Létitia Mouze, « le signe d'une tentative de redéfinition de la législation comme poésie » [*Lois* VII, 811, c-d][3]. Autant dire (et c'est le propos de la spécialiste) que l'analyse développée par Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert* n'est pas absolument platonicienne ; qu'elle contredit en tout cas les dernières analyses du philosophe grec, analyses que Rousseau connaissait bien pour les avoir étudiées et annotées[4].

La leçon que l'écrivain suit dans la *Lettre à d'Alembert* est donc plutôt celle du premier Platon. Le petit traité *De l'Imitation théâtrale*, que Rousseau avait envisagé de publier à part, avec la *Préface dialoguée* de *La Nouvelle Héloïse*, retient les passages où le philosophe affirme l'incompatibilité de la production poétique et de la quête du vrai : « le poète qui n'a pour juge qu'un peuple ignorant auquel il cherche à plaire, comment ne *défigurera*-t-il pas, pour le

---

[1] Létitia Mouze, « Discours poétique et discours politique chez Platon et Rousseau », *Littératures classiques*, 37, automne 1999, p. 25.
[2] *Id*., p. 30.
[3] *Id*., p. 29.
[4] Sur les annotations des œuvres de Platon par Rousseau, voir M. J. Silverstone, « Rousseau's Plato », éd. citée. Il y a en particulier cette différence entre le Platon des *Lois* et l'auteur de la *Lettre sur les spectacles*, que le second exclut de réguler les spectacles par des lois, dont la contrainte bannirait, selon lui, le plaisir : « [...] les lois n'ont nul accès au théâtre, dont la moindre contrainte ferait une peine et non pas un amusement. » (*Lettre à d'Alembert*, p. 22).

flatter, les objets qu'il lui présente ? »[1]. Le poète est flatteur, et l'art lui-même ne saurait offrir au public qu'un simulacre doublement éloigné de la vérité de l'Idée. Cela pour deux raisons : d'une part, en raison de l'ignorance des poètes, d'autre part, structurellement, parce que les représentations de l'art trompent les sens. Rousseau en veut pour preuve la distance qui sépare les proportions des objets en perspective de leur mesure exacte sur un plan d'architecte[2]. Les tableaux et portraits n'offriraient ainsi que de trompeuses anamorphoses. Rien n'est plus révélateur de la préséance accordée à un absolu du vrai sur la relativité du rapport que cette étonnante façon d'incriminer les lois de la perspective. Ayant ainsi « hypostasié » le Vrai avec Platon, il ne restait plus à Rousseau qu'à chasser, à sa suite, le poète de la Cité comme il le fait dans la *Lettre à d'Alembert*[3]. Dans la lignée de Platon qui, au troisième livre de sa *République*, reprochait à l'acteur de produire un discours *mêlé* et non *pur*, Rousseau propose dans cet écrit, d'ôter le levain (ici l'acteur de théâtre) susceptible de faire lever toute la pâte :

> Si tout cela tient à la profession du comédien, que ferons-nous, Monsieur, pour prévenir des *effets inévitables ?* Pour moi, je ne vois qu'un seul moyen ; c'est d'*ôter la cause. Quand les maux de l'homme lui viennent de sa nature ou d'une manière de vivre qu'il ne peut changer,*

---

[1] Voici la phrase replacée dans son contexte plus large : « Si l'utilité, la bonté, la beauté d'un instrument, d'un animal, d'une action se rapporte à l'usage qu'on en tire ; s'il n'appartient qu'à celui qui les met en œuvre d'en donner le modèle et de juger si ce modèle est fidèlement exécuté ; loin que l'imitateur soit en état de prononcer sur les qualités des choses qu'il imite, cette décision n'appartient pas même à celui qui les a faites. Mais le poète qui n'a pour juge qu'un peuple ignorant auquel il cherche à plaire, comment ne *défigurera*-t-il pas, pour le flatter, les objets qu'il lui présente ? Il imitera ce qui paraît beau à la multitude, sans se soucier s'il l'est en effet. S'il peint la valeur, aura-t-il Achille pour juge ? S'il peint la ruse, Ulysse le reprendra-t-il ? Tout au contraire *Achille et Ulysse seront ses personnages ; Thersite et Dolon ses spectateurs*. » (*De l'imitation théâtrale*, p. 1203 ; Rousseau traduit librement *République*, X, 601 d, et *Gorgias* 502 b).

[2] « Hors d'état de rendre raison d'aucune des choses qui sont dans son tableau, [le peintre] *nous abuse* doublement par ses imitations, soit en nous offrant une *apparence vague et trompeuse*, [...] soit en employant des *mesures fausses* pour produire cette apparence, c'est-à-dire, en *altérant toutes les véritables dimensions selon les lois de la perspective* : de sorte que, si le sens du spectateur ne prend pas le change et se borne à voir le tableau tel qu'il est, il se trompera sur tous les rapports des choses qu'il lui présente, ou les trouvera tous faux » (*De l'Imitation théâtrale*, p. 1199). Remarquons que Rousseau glose ici Platon plus qu'il ne le traduit. Celui-ci se contentait de remarquer que la peinture était restitution de l'apparence et non de la réalité de l'objet, laquelle ne se modifie pas selon l'angle de vue (*République*, X, 588).

[3] « Quoi ! Platon bannissait Homère de sa *République* et nous admettrions Molière dans la nôtre ! Que pourrait-il nous arriver de pis que de ressembler aux gens qu'il nous peint, même à ceux qu'il nous fait aimer ? (*Lettre à d'Alembert*, p. 106).

> *les médecins les préviennent-ils ? Défendre au comédien d'être vicieux, c'est défendre à l'homme d'être malade.*[1]

Plutôt que de préconiser une thérapie au vice comique, le citoyen abandonne le comédien à la pente de sa nature corrompue. Loin de proposer un remède au mal, il opte ici pour une éthique *puriste*, exige la suppression du *pharmakon* et le bannissement du bouc émissaire. Ainsi le Rousseau *platonisant* adopte, sur la question du conflit entre art et vérité, une position assez généralement intransigeante, tentée par un radicalisme vériste (on en doit excepter la figure du législateur dans *Du Contrat Social*, autorisé à faire parler les dieux[2]). Mais le Platon de Rousseau reste pour l'essentiel le parangon d'une philosophie raisonneuse, ennemie de la poésie, et pour autant, ultimement impuissante à persuader. C'est pourquoi l'adhésion de l'écrivain au philosophe d'Athènes n'est pas entière. Dans ses écrits de jeunesse (notamment le *Discours sur la vertu du héros*), il porte un jugement réprobateur sur un penseur qui n'avait pas su sauver son peuple :

> *Platon après avoir perdu son éloquence, son honneur et son temps* à la cour d'un tyran, fut contraint d'abandonner à un autre la gloire de délivrer Syracuse du joug de la tyrannie. Le philosophe peut donner à l'univers quelques instructions salutaires ; mais ces leçons ne corrigeront jamais ni les grands qui les méprisent, ni le peuple qui ne les entend point.[3]

C'est le discours philosophique lui-même, dans sa pureté désincarnée, dont Rousseau, on l'a déjà dit, souligne l'impuissance. Il revient sur cette idée dans son traité sur l'*Origine de la Mélodie*, qui met une nouvelle fois en cause le philosophe d'Athènes :

> [Dès que] la Grèce fut pleine de sectes et de philosophes, [on] n'y vit plus ni poètes ni musiciens célèbres. En cultivant l'art de convaincre, on perdit celui d'émouvoir. *Platon lui-même au sein de la sagesse, jaloux d'Homère et d'Euripide décria l'un et ne put imiter l'autre.*[4]

---

[1] *Id*., p. 84.
[2] Le législateur « met les décisions dans la bouche des immortels pour entraîner par l'autorité divine ceux que ne pourrait ébranler la prudence humaine » (*Du Contrat Social*, p. 384).
[3] *Discours sur la vertu du héros*, *OC* II, p. 1263.
[4] *L'Origine de la mélodie*, *OC* V, p. 338.

Dans cet écrit précoce, Rousseau se démarquait de Platon en refusant de sacrifier la poésie à la philosophie et le « sentiment qui cherche à se communiquer » à la logique du discours. C'est que « l'éloquence précéda le raisonnement et que les hommes furent orateurs et poètes longtemps avant d'être philosophes »[1]. Cette démarcation est assez paradoxale si l'on songe que dans le même essai, l'écrivain reprend à son compte le rêve platonicien d'une synthèse entre la poésie et les lois[2].

C'est donc un *Janus bifrons* que le Platon de Rousseau : présenté par le jeune écrivain comme le parangon d'un rationalisme stérilisant, il nourrit l'argumentaire intransigeant de l'auteur de la *Lettre sur les spectacles*, mais se donne dans *La Nouvelle Héloïse* comme le chantre de la passion amoureuse :

> La véritable philosophie des amants est celle de Platon ; durant le charme ils n'en ont jamais d'autre. Un homme ému ne peut quitter ce philosophe ; un lecteur froid ne peut le souffrir.[3]

Il y a deux Platon. Comme il y a deux Rousseau. Plus exactement, l'influence du philosophe est contrebalancée dans *La Nouvelle Héloïse* par celle de ce disciple quelque peu dissident que fut Plutarque : « Plutarque, écrivait Montaigne, a les opinions platoniques, douces, et accommodables à la société civile »[4]. Rousseau en fait son « maître et [s]on *consolateur* »[5].

---

[1] *Id*., p. 333.
[2] Dans un passage déjà mentionné de son essai sur *L'Origine de la mélodie*, Rousseau évoque avec enthousiasme les chœurs antiques où « les peuples assemblés se mirent à chanter d'un ton sublime les dieux » : « *Les lois et les chansons* portaient les mêmes noms dans ces temps heureux ; elles retentissaient à l'unisson dans toutes les voix, *passaient avec le même plaisir* dans tous les cœurs » (*L'Origine de la mélodie*, p. 334).
[3] *Nouvelle Héloïse*, II, XI, p. 223.
[4] Montaigne, *Essais*, II, 10, *OC* Pléiade, p. 434.
[5] Lettre de Rousseau à Mme d'Épinay, *CC* II, p. 225.

2.2. Plutarque, ou comment « *accommoder* » Platon

On connaît l'engouement précoce de Rousseau pour les *Vies des Hommes illustres*, qui nourrirent ses plus jeunes années et, si l'on en croit le récit des *Confessions*, forgèrent son tempérament[1]. Les *Œuvres morales*, également, furent l'objet d'une lecture assidue. Les douze tomes de Plutarque dans la traduction d'Amyot sont parmi les rares ouvrages que Rousseau conserva lorsqu'il vendit sa bibliothèque pour déménager à Ermenonville, et il rend, dans les *Rêveries* un hommage éloquent à ce penseur dont la pensée influença si durablement la sienne :

> Dans le petit nombre de livres que je lis quelquefois encore, Plutarque est celui qui *m'attache et me profite* le plus. Ce fut la première lecture de mon *enfance*, ce sera la dernière de ma *vieillesse* ; c'est presque le seul auteur que je n'ai jamais lu sans en tirer quelque fruit.[2]

Plutarque est l'exemple même de l'écrivain *complet*, sachant se rendre conjointement agréable (*attachant*) et utile, s'adresser à l'enfance, curieuse de récits héroïques et d'actions éclatantes, et à la vieillesse, qu'intéresse encore, du fait de leur profondeur, ses réflexions morales. Le succès de l'écriture plutarquienne est donc entier. C'était là, sans doute, le fruit d'une poétique mûrement pensée : Plutarque, de fait, prônait une réconciliation, ou plus exactement, un partage, entre poésie et philosophie. À la différence de Platon, l'écrivain avait voulu sauver la première de l'entreprise démystificatrice de la seconde.

Il ne s'agissait pas de nier le caractère *mensonger* et donc périlleux de la poésie. L'auteur des *Moralia* part de prémisses assez semblables à celles de

---

[1] Rappelons ce début fameux des *Confessions*, où Rousseau énumère ses lectures d'enfance, dans le cabinet de son père : « Plutarque, surtout, devint ma lecture favorite. *Le plaisir que je prenais à le relire sans cesse me guérit un peu des romans*, et je préférai bientôt Agesilas, Brutus, Aristide à Orondate, Artamène et Juba. De ces intéressantes lectures, des entretiens qu'elles occasionnaient entre mon père et moi, se forma cet esprit libre et républicain, ce caractère indomptable et fier, impatient de joug et de servitude qui m'a tourmenté tout le temps de ma vie dans les situations les moins propres à lui donner essor. Sans cesse occupé de Rome et d'Athènes ; vivant pour ainsi dire, avec les grands hommes, [...] je me croyais Grec ou Romain ; je devenais le personnage dont je lisais la vie… » (*Confessions*, I, p. 9).

[2] *Rêveries*, IV, p. 1024.

Platon, qu'il expose dans un petit traité éloquemment intitulé par Amyot : « Comment il faut que les jeunes gens lisent les poètes, et fassent leur profit des poésies ». Nous le citerons un peu longuement :

> En premier lieu donc, le jeune homme que nous voudrons introduire à la lecture des poètes, nous l'avertirons qu'il ne doit rien avoir si bien imprimé en son entendement, ni si à la main, que ce commun dire : *Communément poètes sont menteurs. Et mentent aucunefois volontairement, et aucunefois malgré eux* : volontairement *pour ce que désirant plaire aux oreilles*, ce que la plupart des lecteurs demandent, *ils estiment la vérité plus austère* pour le faire, et non pas le mensonge : car la vérité racontant la chose comme de fait elle a été, encore que l'issue en soit mal plaisante, ne laisse pas pourtant de la dire : mais un conte qui est inventé à plaisir, se glisse facilement et *se détourne habilement de ce qui ennuie, à ce qui chatouille d'aise et de plaisir* : car il n'y a rythme ni charme, ni langage figuré, ni hautesse de style, ni translation bien prise, ni douce liaison de paroles bien coulantes, qui ait tant de grâce, ni tant de force d'attraire, et de retenir, comme a la disposition d'un conte fait à plaisir, bien entrelacé et bien deduit.[1]

Suivant la leçon de Platon, Plutarque juge la poésie mensongère pour des raisons à la fois contingentes et essentielles. Les raisons contingentes sont les mêmes que celles qu'invoque le philosophe : les poètes mentent à dessein, *pour plaire* aux auditeurs. Le mensonge, en effet, est plus séduisant que la vérité, parce qu'affranchi des contraintes du réel, fruit de la seule imagination de l'auteur, il exclut les épisodes déplaisants, ennuyeux, ou contre-productifs. Si la vérité offre un mixte de plaisir et de déplaisir, le mensonge, soumis aux seules lois du désir, offre au lecteur / auditeur l'épure du plaisant. Mais il ne dépend pas seulement des poètes, de mentir : ils trompent aussi « malgré eux », pour des raisons cette fois *essentielles* à la poésie :

> [...] ni plus ni moins qu'en la peinture, la couleur a plus d'efficace pour émouvoir, que n'a le simple trait, à cause de je ne sais quelle *ressemblance d'homme* qui déçoit notre jugement : *aussi en poésies, le mensonge mêlé avec quelque verisimilitude excite plus, et plaît davantage, que ne saurait faire toute l'étude qu'on pourrait employer à faire de beaux carmes, ni à bien polir son langage, sans mélange de fables et de fictions poétiques* : d'où vient que *l'ancien Socrate*, qui toute sa vie avait grande profession de combattre pour la défense de la vérité, s'étant un jour voulu mettre à la poésie à cause de quelques illusions qu'il avait eues en songeant, *ne se trouva point, à l'essai, propre ni ayant bonne grâce* à inventer des menteries : au moyen de quoi il mit en vers quelques unes des fables d'Ésope, *comme n'y ayant point de poésie, là où il n'y ait point de menterie. Car il y a bien des sacrifices où l'on ne*

[1] « Comment il faut que les jeunes gens lisent les poètes, et fassent leur profit des poésies », *Les œuvres morales et meslées de Plutarque*, trad. J. Amyot, Paris, chez Antoine Robinot, 1645, vol I, p. 23 ; je souligne, sauf le fragment cité par Plutarque.

> *danse point, et où l'on ne joue point des flûtes, mais nous ne savons point de poésie où il n'y ait point de fiction et de menterie.*[1]

Plutarque transpose l'antithèse vérité-fable au couple traditionnel dessin-couleur. Cette dernière, selon lui, touche plus que le trait à cause d'une certaine « ressemblance d'homme » dont elle nous donne l'illusion : devant un tableau coloré, le spectateur croit reconnaître une figure humaine, tandis que le dessin, plus exact, ne lui présente que des rapports abstraits. Cette distinction n'est pas sans rappeler celle qui oppose *portrait* (représentation véridique) et *tableau* (produit de l'imagination) dans la *Préface dialoguée* de *La Nouvelle Héloïse*. Le premier, s'il n'a qu'à ressembler à l'original pour valoir, « intéresse peu de gens », tandis que le second, en qui chacun doit pouvoir « reconnaître l'homme », est seul susceptible de plaire au public[2]. La fiction, plus nécessaire que le vrai (car sa logique est interne, comme l'a montré Aristote) est, avec ce qu'elle comporte de puissance d'égarement, le matériau privilégié de la création poétique[3]. Le « mensonge » de fiction est consubstantiel à la poésie ; en quoi celle-ci paraît incompatible avec la philosophie (représentée chez Plutarque par Socrate), sauf à recourir au genre intermédiaire de la fable, par lequel une vérité pourrait s'énoncer sur fond de fiction allégorique.

Ainsi la poésie est double : d'une part, elle présente une matière édifiante et agréable au lecteur, d'autre part, elle est susceptible de l'égarer. Mixte, là encore, de remède et de poison, Plutarque la compare à un poulpe :

> Au chef du poulpe il y a quelque bien, et quelque chose aussi qui ne vaut rien [...] aussi y a-t-il en la poésie beaucoup de plaisir, et bien de quoi repaître et entretenir

---

[1] *Ibidem* ; je souligne.

[2] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, *OC* II, p. 12 et 13.

[3] Cette pensée prévaut au XVIIIe siècle, véhiculée par l'enseignement des jésuites. C'est ainsi, notamment que l'on associe (comme le font le Père Bouhours, Buffier, Rollin…) la poésie à la fiction, la prose à la vérité. Cela n'empêche pas la doctrine classique de consacrer, dans une perspective toute aristotélicienne, la supériorité du mensonge poétique sur la vérité de la prose (comme l'atteste la hiérarchie des genres littéraires, disqualifiant le genre *simple*, *naturel*, qui tend à la représentation du vrai par une narration pure et dépouillée d'ornement, au profit de genres plus expressifs). Le discrédit jeté sur le roman participe de cette exclusion du simple récit en prose du domaine des Belles Lettres. Notons cependant que cette prévalence de la fiction sur le dit véridique est récusée par les écrivains ecclésiastiques, soumis à des exigences de véridicité. En outre, les romanciers du XVIIIe siècle tendront, comme précédemment dit, à authentifier leurs récits pour répondre à une exigence nouvelle du public.

> l'entendement d'un jeune homme de bon esprit ; mais il n'y a pas moins aussi de quoi le troubler et le faire vaciller, si son ouïe n'est guidée régie par une sage conduite. Car on peut bien dire, non seulement de la terre d'Égypte, mais aussi de la Poésie,
>
> *Drogues il y a pêle-mêle à foison,*
> *De Médecine et aussi de poison,*
> Qu'elle produit à ceux-là qui s'en servent.
> Leans caché est amoureux gracieux,
> Désir, attrait, *plaisir délicieux*,
> Et doux parler qui bien souvent abuse
> Des plus savants et des plus fins la ruse.[1]

C'est encore la topique du *pharmakon* qui est sollicitée pour désigner les effets ambivalents de la poésie sur les jeunes gens. D'une part, elle allie le plaisir à l'instruction[2] ; de l'autre, elle trompe son lecteur par des représentations séduisantes mais également fausses ; non que cette tromperie, plus subtile que le mensonge ordinaire, nuise toujours à ceux sur qui elle s'exerce : elle les rend parfois plus avisés ; et Plutarque conclut au paradoxal profit que l'on pourrait tirer à être trompé par un poète adroit[3]. Mais il n'en nie pas, pour autant, la toxicité potentielle de cette drogue. Car le moraliste reste un des grands défenseurs du discours vrai. Il en fait un éloge particulièrement appuyé dans un discours sur « Les moyens de distinguer le flatteur d'avec l'ami » où, fort de l'idée que « c'est chose divine que la vérité, et la source de tous les biens aux Dieux et aux hommes, ainsi que dit Platon », il déclare le flatteur « ennemi des Dieu et principalement d'Apollon »[4].

---

[1] Plutarque, « Comment il faut que les jeunes gens lisent les poètes, et fassent leur profit des poésies », éd. citée, p. 22.

[2] Le plaisir pour Plutarque ne vaut pas dissocié du bien. Dans son essai sur « *Les moyens de distinguer le flatteur d'avec l'ami* », le moraliste avertit le lecteur des dangers du « mortel poison » (*thanasimon pharmakon*) de la flatterie. La distinction de l'ami et du flatteur n'est pas aisée, car on trouve plaisir à la compagnie de l'un et de l'autre ; mais à la différence du second, l'ami saura, au besoin, recourir, à la « médecine puante » du propos déplaisant. Ainsi « l'un croit ne devoir rien faire *que pour être agréable* », tandis que l'autre « tout en faisant constamment ce qu'il doit, est *souvent agréable, souvent au contraire désagréable*, non pas de propos délibéré, mais parce que même cette éventualité ne le fait pas reculer si elle peut être la meilleure », *Les moyens de distinguer le flatteur d'avec l'ami*, in *Œuvres morales et meslées de Plutarque*, éd. citée, p. 99-139.

[3] « [...] la manière dont [la Poésie] trompe, ne touche point à ceux qui sont trop grossiers et trop lourds [...] Gorgias le Léontin soulait dire que la Tragédie était une sorte de tromperie, de laquelle celui qui avait trompé était plus juste que celui qui n'avait point trompé, et celui qui en avait été trompé plus sage, que celui qui ne l'avait point été » (« Comment il faut que les jeunes gens lisent les poètes, et fassent leur profit des poésies », p. 22).

[4] Plutarque, *Les moyens de distinguer le flatteur d'avec l'ami*, p. 100.

Dès lors, que choisir ? Faut-il sacrifier le plaisir poétique à la pure vérité ? Plutarque pose donc ouvertement la question qui intéresse Rousseau : faut-il « ôter la cause » du mal (et du bien), et interdire aux jeunes gens l'accès au *pharmakon* ?

> Comment ferons-nous donc ? contraindrons-nous les jeunes gens à [...] fuir la poésie en leur plâtrant et bouchant les oreilles avec de la cire non fondue, ni plus ni moins que fit jadis Ulysse à ceux d'Ithaque ?[1]

En d'autres termes : que reste-t-il au poète ?
Plutarque entend lui laisser la parole, en dépit de sa duplicité.

2.3. La poésie bien tempérée ou le breuvage mélangé

> [...] aux affaires de ce monde, et en la vie des hommes, ainsi que dit Euripide,
> Possible n'est que le mal de tout point
> D'avec le bien, non mêlé, soit disjoint
> Ainsi il y a toujours mélange de l'un avec l'autre.[2]

C'est à n'en pas douter sur les traces de Plutarque, dissertant sur la poésie, qu'avance Rousseau, quand il soutient dans la *Lettre à d'Alembert* qu'« il y a partout mélange de bien et de mal »[3]. L'intertexte plutarquien est présent dans cet écrit *en même temps que celui de Platon*, pour lui faire en quelque manière contrepoids. Car en arguant de la relativité éthique des activités humaines pour défendre les cercles, Rousseau n'ignorait pas que c'était de poésie que traitait Plutarque. Il savait aussi combien la pensée du moraliste différait, sur ce point, de celle de Platon. Il lui suffisait, pour cela d'avoir lu le traité qui nous intéresse, dont nous citerons un peu longuement un extrait essentiel à cette réflexion :

> Lycurgus, le fils du fort Dryas n'eut pas l'entendement sain ni bon, quand il fit par tout son Royaume couper et arracher les vignes, pour autant qu'il voyait que plusieurs se troublaient de vin et s'enivraient : *là où il devait plutôt en approcher les Nymphes, qui sont*

[1] *Ibidem*.
[2] Plutarque, (*Comment il faut que les jeunes gens lisent les poètes, et fassent leur profit des poésies*, p. 38-39.
[3] Voir *infra*, *Lettre à d'Alembert*, p. 98.

> *les eaux des fontaines, et retenir en office un Dieu fol et enragé comme dit Platon, par un autre sage et sobre* : car le *mélange* de l'eau avec le vin lui ôte la puissance de nuire, et non pas ensemble la force de profiter : aussi ne devons-nous pas arracher ni détruire la Poésie, qui est une partie des lettres et des muses. Mais là où les fables et fictions étranges et théâtriques d'icelle, pour la grande et singulière délectation qu'elles donnent en les lisant, se voudraient présomptueusement élever, dilater et étendre jusques à imprimer quelque mauvaise opinion, alors mettant la main au devant, nous les réprimerons et arrêterons : et là où la grâce sera conjointe à quelque savoir, et la douceur attrayante du langage ne sera point sans quelque fruit et quelque utilité : là nous introduirons la raison de Philosophie, et découvrirons le profit qui y sera. Car ainsi comme la mandragore croissant auprès de la vigne, et transmettant par infusion la force au vin qui en sort, cause, puis après, à ceux qui en boivent, une plus douce et plus gracieuse envie de dormir : aussi la Poésie prenant les raisons et arguments de la Philosophie, en les *mêlant* parmi des fables, en rend la science plus aisée et plus agréable à apprendre aux jeunes gens. Au moyen de quoi, ceux qui désirent à bon escient philosopher, ne doivent pas rejeter le œuvres de poésie, mais plutôt chercher à *philosopher dedans les écrits des poètes*, en s'accoutumant à *trier et séparer le profit d'avec le plaisir*, et l'aimer : autrement, s'il n'y a de l'utilité, le trouver mauvais et le rebuter : car aimer le profit qui en vient, est certes le commencement de bien apprendre.[1]

Lycurgue, roi de Thrace, pour s'opposer à Dionysos qui enseignait aux hommes la culture du vin, arracha les vignes plantées dans son royaume : ce faisant, il sacrifiait le plaisir de son peuple à la préservation de ses mœurs. Ainsi faisait Platon, dans sa cité. En réponse à cette radicalité intransigeante, Plutarque propose au législateur une attitude moyenne : plutôt que d'interdire le breuvage capiteux, il suggère d'en mitiger l'effet : il s'agit de faire « approcher les Nymphes, qui sont les eaux des fontaines », c'est-à-dire, comme le suggérait déjà Horace, de couper le vin d'eau. Fidèle à son mot d'ordre de modération, celui-ci requérait en poésie un mélange de séduction et d'instruction. De la même manière, mais dans une perspective éthique cette fois, et non purement poéticienne, Plutarque entend préserver les merveilles de l'imagination (« les fables et fictions étranges et théâtriques » que la poésie recèle) comme cette source irremplaçable de délectation qu'il n'est pas sage de tarir. Il suffira, à ses yeux, de mêler l'eau du savoir philosophique à la liqueur capiteuse du poème.

Plutarque préconise une poétique du mélange mais aussi du discernement. Il s'agira, à la lecture des poètes, d'opérer un savant dosage entre charme fictionnel et raison philosophique, cette dernière devant ôter à la fable

[1] *Id*., p. 22-23.

son pouvoir d'égarement. Il reviendra au lecteur de « trier et séparer le profit d'avec le plaisir », et de distinguer les vérités qui se mêlent à la fiction.

L'exemple choisi par Plutarque n'a pas passé inaperçu. Il est repris, au XVIIe siècle, par le Père Caffaro qui s'en sert pour défendre les plaisirs de la comédie :

> "*Faut-il* (disait le sage Lycurgus) *arracher toutes les vignes, parce qu'il se trouve des hommes qui boivent trop de leur vin ?*" Faut-il aussi faire cesser la Comédie qui sert aux hommes d'un honnête divertissement, parce qu'on y représente des Fables avec bienséance et modestie et qu'il se trouve quelqu'un qui ne peut pas les voir sans ressentir en soi les passions qu'on y représente ?[1]

Qu'un apologiste du théâtre comme Caffaro cite Plutarque pour distinguer usage et abus en matière de divertissement n'a rien pour surprendre. Mais que Rousseau se fonde, lui aussi, sur le même intertexte dans son roman a de quoi nous intéresser.

Le vin occupe une place importante dans l'univers de *La Nouvelle Héloïse*. Il est l'objet de plusieurs échanges entre les amants, discutant de son bon usage. Saint-Preux, en effet, avait juré d'expier par une totale et perpétuelle abstinence des propos inconvenants tenus à son amie sous l'effet du vin : « je renonce pour ma vie au vin comme au plus *mortel poison* ; jamais cette liqueur funeste ne troublera mes sens »[2]. Or, Julie désapprouva cette résolution :

> Eh, mon bon ami ! dans tout ce qui flatte les sens l'abus est-il donc inséparable de la jouissance ? l'ivresse est-elle nécessairement attachée au goût du vin, et *la philosophie serait-elle assez vaine ou assez cruelle pour n'offrir d'autre moyen d'user modérément des choses qui plaisent que de s'en priver tout à fait* ?[3]

La jeune fille enjoint donc à son amant de se dégager de ses vœux. Elle organise à cet effet une petite cérémonie de réintégration :

> Mardi, nous aurons ici la musique de Milord Edouard. À la collation, je t'enverrai une coupe à demi pleine d'un *nectar pur et bienfaisant*. Je veux qu'elle soit bue en ma

---

[1] François Caffaro, *Lettre d'un théologien illustre par sa qualité & par son mérite, consulté par l'auteur pour savoir si la comédie peut être permise, ou doit être deffendue, précédent Les Pièces de théâtre de M. Boursault*, Paris, 1694, p. 57.
[2] *Nouvelle Héloïse*, I, 51, p. 141.
[3] *Id.*, I, 52, p. 142.

> présence, et à mon intention, après avoir fait de quelques gouttes une *libation expiatoire aux Grâces*. Ensuite mon pénitent reprendra dans ses repas l'usage sobre du vin *tempéré par le cristal des fontaines*, et *comme dit ton bon Plutarque, en calmant les ardeurs de Bacchus par le commerce des Nymphes*.[1]

En insistant sur la mise en scène du rituel, Julie accorde une importance symbolique particulière au vœu d'abstinence de Saint-Preux, qui constitue à ses yeux un contresens. Elle requalifie de « nectar pur et bienfaisant » le « mortel poison » que rejetait le jeune homme, refusant de désespérer du plaisir, de proclamer l'ivresse plus puissante que la philosophie, et Dionysos plus grand qu'Apollon. Car c'est contre les *Grâces*, déesses de la beauté et des plaisirs qui suivaient le Citharède en compagnie des Muses, que Saint-Preux a péché. Aussi la citation de Plutarque n'est-elle pas détournée de son sens. Julie, on le sait, professe cet « épicurisme de la raison » qui réhabilite le plaisir et le préserve en le modérant et le contenant dans les limites d'une juste mesure. De fait, le motif symbolique du vin coupé (opposé au vin pur) reviendra plusieurs fois dans le roman pour représenter la tempérance de la jeune femme[2]. Ce n'est très symboliquement qu'au jour de sa *mort* que Julie, demandant du vin mêlé, verra son médecin lui verser du vin *pur*[3].

Ainsi Rousseau, en filant la métaphore emblématique du vin coupé d'eau, élargit, dans *La Nouvelle Héloïse*, la place qu'il faisait déjà discrètement à Plutarque dans la platonicienne *Lettre à d'Alembert*. Ce faisant, il souscrit implicitement à une poétique (et une éthique) du *mélange* très éloignée de la position puriste des gardiens de la cité.

---

[1] *Ibidem.*

[2] Ainsi, lors de l'épisode fameux de la tempête sur le lac, Julie redonne courage à l'équipage épuisé en leur versant du vin coupé d'eau : « elle nous essuyait indistinctement à tous le visage, et *mêlant dans un vase du vin avec de l'eau de peur d'ivresse*, elle en offrait alternativement aux plus épuisés » (*Nouvelle Héloïse*, IV, 17, p. 516).

[3] Ranimée, sur son lit de mort, par une seule cuillère de vin pur, breuvage que Rousseau, sous les auspices de Platon, réservait, dans la *Lettre à d'Alembert*, aux vieillards et aux mourants, la jeune femme est alors gagnée par une ivresse qu'elle avait jusqu'alors su éviter : « Ah, dit-elle, vous m'avez enivrée ! *après avoir attendu si tard*, ce n'était pas la peine de commencer » (lettre VI, 11, p. 732). Quel interdit se lève au moment où, sur Julie, le voile tombe ? N'est-ce pas, symboliquement, celui d'un désir que la jeune femme s'était toute sa vie employée à *couper* ; de sentiments consciencieusement taillés, mais repoussant encore, comme des vignes vierges, sur ce lit de mort : disciple de Plutarque, Julie n'en avait jamais arraché le cep.

La défense de la fiction poétique, au prix de ses mensonges et au risque de ses séductions, fait moins l'objet d'une apologie argumentée que d'une figuration symbolique, par laquelle la pensée se fait images (la coupe sucrée, le vin coupé…). L'intertextualité est un détour que prend Rousseau pour aborder ce qui, philosophiquement, conserve à ses yeux la valeur d'un tabou. Plutarque, mais aussi Le Tasse sont les relais et les autorités qu'il se donne pour justifier cet aménagement du plaisir de la fiction envers et contre les présupposés philosophiques et éthiques qui l'interdisent.

De fait, l'auteur de la *Jérusalem délivrée* d'où Rousseau tire les vers italiens cités dans la seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse* en guise d'art poétique, est une de ces autorités dissidentes par rapport à celle de Platon, qui ont contribué à dégager (en partie et provisoirement) l'écriture de Rousseau des exigences de véridicité et d'innocuité qui pesaient sur elle, et qui auraient interdit la composition et la publication du roman s'il s'y était rigoureusement soumis. Or c'est non seulement le plaisir de la fiction, mais aussi celui de l'artifice ornemental que le poète italien autorise.

3. ROUSSEAU CITANT LE TASSE : UNE APOLOGIE DE L'ARTIFICE

Torquato Tasso était le poète favori de Rousseau, qui, selon le témoignage de Bernadin de Saint-Pierre, portait toujours en poche un exemplaire de la *Jérusalem délivrée*[1]. Dernière lecture de l'écrivain avant sa mort, selon Pierre Prévost[2], il était déjà l'inspirateur de ses œuvres de jeunesse, et cette admiration ne s'est jamais démentie. Sa fascination porta d'emblée sur la personnalité et la vie du poète à laquelle il a durablement identifié la sienne[3] : ses amours déçues, que Rousseau mit en scène dans son opéra des *Muses Galantes*, ses succès, ses errances, les calomnies, la persécution dont il fut victime, sa réclusion pour folie, et plus généralement cette ambivalence entre la plus haute gloire et la déchéance de la fin, entre cette « sienne vivacité meurtrière » qu'admirait chez lui Montaigne, et ce « si piteux état, comme survivant à lui-même » où il l'a trouvé à Santa Anna[4] retinrent tout particulièrement son attention. Sur la question du plaisir et de la séduction, le Tasse offre un intertexte privilégié, un « intertexte obligatoire » selon Jacques Domenech[5], dans l'œuvre de Rousseau.

Le Tasse présentait cette particularité d'allier à un christianisme soucieux d'édifier (son poème héroïque se devait d'être une *Énéide* chrétienne) une poétique de l'ornementation fictionnelle (du « beau mensonge ») mise au service du plaisir. Dès les premières strophes du poème, il se justifie auprès de la Muse chrétienne, de gauchir la vérité par ses fictions : « *tu perdona / s'intesso*

---

[1] « Jean-Jacques portait presque toujours le Tasse avec lui », écrit Bernardin de Saint-Pierre. « Je le porte très souvent dans ma poche », lui aurait confié Rousseau, avant d'entamer l'éloge de divers passages de la *Jérusalem délivrée* (*Œuvres*, éd. Aimé-Martin, Paris, 1918, t. VIII, p. 295 ; cité dans la CC, XXXIX, p. 256).

[2] « Je vois quelquefois le concitoyen J.J. toujours plein de chaleur et d'imagination, fort occupé de sa musique, ne lisant plus que le Tasse » (Lettre de Pierre Prévost à G. L. Lesage, 13 avril 1777, *CC,* XL, p. 133).

[3] Voir à ce propos, mon article « La "Vie" de Jean-Jacques Rousseau ou l'éternel retour du Tasse », *R.H.L.F.*, 4, 2006, p. 859-883.

[4] Montaigne, *Essais*, livre II, chap. 12, *OC*, Pléiade, 1950, p. 472.

[5] Jacques Domenech, « Saint-Preux et Julie lecteurs du Tasse : connivence érotique et spiritualité amoureuse dans *La Nouvelle Héloïse* (Quand Rousseau "se fait un rempart du Tasse" dans *La Nouvelle Héloïse*) », *A.J.J.R.*, 44, 2002, p. 119.

fregi al ver, s'adorno on parte / d'altri diletti, che de'tuoi, le carte » : « pardonne moi / si de festons j'entrelace le vrai, si j'orne en partie / d'autres charmes, que les tiens, mes vers »[1]. Rousseau, particulièrement sensible à la question du compromis esthétique, avait fort bien entendu la voix de l'« Étranger napolitain »[2] qui, tout en s'inscrivant lui aussi dans la lignée de Platon, avait su (du moins dans les premières versions de sa *Jérusalem*) intégrer une forme assumée de séduction à son idéal de véridiction.

Le poète entendait en effet réaliser le parfait alliage du beau et du bon, mais dans une perspective par ailleurs résolument aristotélicienne, il avait réaffirmé dans ses *Discours de l'Art poétique* la primauté du plaisir sur l'utile et la supériorité de la belle fiction sur la fidèle restitution des faits. La vérité poétique n'était pas, à ses yeux, exactitude factuelle mais sens allégorique et voilé. Le Tasse reprenait ainsi à son compte la distinction faite par saint Augustin entre la fiction *vaine*, qui est un simple mensonge, et la fiction allégorique, par laquelle on accède à une forme supérieure de vérité. Comme l'écrit Françoise Graziani :

> [...] l'originalité du Tasse, par rapport aux défenses de la poésie des premiers humanistes, est de *revendiquer tout à la fois l'exigence de vérité et la nécessité du déguisement de la vérité dans l'ordre poétique*, en des termes qui n'ont rien de contradictoire mais qui affrontent lucidement les paradoxes pour *fonder tout au contraire la cohérence de sa poétique sur les diverses implications du concept de composition*. La vérité poétique ne saurait être la vérité nue, car la fiction est par nature *un composé de vérité et de mensonge* : c'est bien ainsi que se définit précisément l'allégorie, et c'est ainsi que le Tasse entend maintenir la fonction signifiante de l'acte poétique.[3]

Rousseau connaît la pensée du Tasse, et en particulier, comme nous avons voulu le montrer ailleurs, ses *Discours de l'Art poétique*, dont des extraits étaient produits en tête de certaines traductions de la *Jérusalem délivrée*[4]. Voici

---

[1] Torquato Tasso, *La Jérusalem délivrée*, *Gerusalemme liberata*, trad. J.-M. Gardair, Paris, Bordas, 1996, p. 51.

[2] « L'Étranger napolitain » (« *il Forestiero napolitano* ») est le nom du personnage, d'ascendance platonicienne (« l'Étranger » est le personnage central du *Sophiste*) sous les dehors duquel se présente le Tasse dans plusieurs de ses *Dialogues*.

[3] Françoise Graziani, « La vérité poétique selon le Tasse », *Lectures de l'Écriture*, 5, Lille, 1996, p. 112 ; je souligne.

[4] Sur les raisons qui portent à conclure que Rousseau connaît les *Discours du Tasse*, voir mon article « La "Vie" de Jean-Jacques Rousseau ou l'éternel retour du Tasse », éd. citée.

un extrait du second *Discours* produit par Jean Baudoin dans son édition de 1648, revue et augmentée :

> Il faut [que le poète] prenne garde surtout que dans le sujet qu'il entreprend de traiter, il n'y ait point d'événement qui, pour être arrivé d'une autre façon, tienne plus du vraisemblable et du merveilleux, et qui soit par conséquent plus capable de plaire au lecteur. Que si cela est, et [...] [s'] il aperçoit qu'il pouvait mieux réussir autrement, il faudra pour lors que *sans avoir égard, ni à l'histoire, ni à la vérité, il change et rechange les événements des choses* [...]. Ce précepte est grandement bien observé par le grand Virgile [...]. Car il ne *déguise* pas seulement la vérité quand il parle de l'amour et de la mort de Didon ; [...] mais *il la pallie* encore lorsqu'il décrit [les] combats [d'Énée] [...] *il confond exprès* l'ordre des temps [...] *il déguise* la mort de Turnus, et ne parle point de celle d'Énée, changeant les événements et l'ordre de ses combats pour rendre son héros plus glorieux et conduire son divin poème par une fin plus parfaite.[1]

Lorsque la fiction sert mieux le plaisir du lecteur que la vérité, le poète est invité à *forger, déguiser*, *confondre* les faits. La vérité doit alors s'effacer devant la beauté plus grande du vraisemblable ou du merveilleux. En voulant concilier son allégeance affirmée à la Muse chrétienne et cette poétique du beau mensonge, Le Tasse adoptait donc une position manifestement paradoxale. *A fortiori* cette sanctification de l'illusion était peu conforme à l'éthique de véridicité que Rousseau arbora, jusqu'à la fin, sous la devise du *vitam impendere vero*[2], et peu compatible avec un souci de déceler les apparences trompeuses (*decipimur specie recti*) qu'il n'a jamais abandonné.

Rousseau n'a pas commenté la poétique du Tasse, qu'il reprend à son compte dans la seconde *Préface* de *La Nouvelle* Héloïse. S'il réfléchit le Tasse, ce n'est pas de façon argumentée, ni explicite. Mais le Napolitain l'habite en poète. Il investit son œuvre par des vers que Rousseau cite, généralement sans les traduire, et par ces pans de la *Jérusalem délivrée* que par ailleurs, assez tardivement, il traduisit. C'est ce choix de citations, ce sont ces versions

---

[1] Jean Baudoin, *La Jérusalem délivrée de Torquato Tasso. Édition [...] corrigée [...] et augmentée d'un recueil d'observations nécessaires avec l'allégorie du poème* (Paris, N. et J. de la Coste, 1648), f. [7] v°-[8] v°.

[2] Cette devise, empruntée à Juvénal, se trouve dans une note de la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* et épigraphe des *Lettres de la Montagne.* Voir à son propos Jacques Berchtold, «*Vitam impendere vero*. Dépense, dette et dédommagement : autour de la devise de Rousseau », *Europe*, 84, 930, octobre 2006, p. 141-160 et Yannick Séité, « Sur deux rapports à la vérité », *Diderot – Rousseau, un entretien à distance*, dir. Franck Salaün, Paris, Desjonquères, 2006, p. 81-92.

qu'après Luigi F. Benedetto et Jean Starobinski[1] nous voudrions exmanier ici, pour y envisager la façon dont Rousseau appréhende la réflexion tassienne de la séduction poétique et du beau mensonge.

Rousseau cite le Tasse moins que Pétrarque et Métastase (respectivement 9 et 10 fois dans *La Nouvelle Héloïse*), malgré sa préférence affirmée pour le poète napolitain. Il le cite cinq fois dans *La Nouvelle Héloïse*, deux fois dans la *Lettre sur la musique française* et dans l'*Émile,* et n'offre chaque fois qu'une occurrence dans les *Confessions,* les *Dialogues*, et les *Rêveries.* Les vers cités sont tous tirés du poème héroïque de la *Jérusalem délivrée* (1581), ou (plus rarement) de la pastorale de l'*Aminte* (1573). Quant aux traductions que Rousseau donna, il s'agit des cinquante-deux premières strophes de la *Jérusalem délivrée* de quelques vers des strophes 56, 57 et 60 du chant I, et de l'épisode d'*Olinde et Sophronie* au chant II (strophes 1 à 53). Ces traductions sont à peu près contemporaines de la rédaction des *Dialogues*, soit tardives dans son œuvre.

Les vers cités présentent une parenté thématique assez remarquable. Tous s'articulent, de manière plus ou moins évidente, autour de l'idée de *mensonge* (artifice de séduction, tromperie) ou, au contraire, de *transparence*. À ce motif principal s'associe généralement un autre, celui du *plaisir* (*diletto*). Mais celui-ci ne se surimpose pas au premier, associant, comme on pourrait s'y attendre, mensonge et déplaisir, vérité et plaisir. Car le plaisir est, selon les cas, imputable à la transparence des cœurs ou à l'artifice de la feinte. Or, cette ambivalence propre au Tasse, relève aussi, à un second niveau, du rapport qui unit Rousseau au poète italien.

Nous citons, dans leur ordre chronologique d'apparition, l'ensemble de ces citations accompagné d'une détermination générale du thème qu'elles illustrent[1] :

[1] L. F. Benedetto, dans un article fondateur (« Jean-Jacques Rousseau e Toquato Tasso », oct. 1911, *Uomini e tempi, pagine varie di critica e storia*, Milan, Naples, Ricciardi, 1953, p. 217-238), puis Jean Starobinski (« L'imitation du Tasse », *A.J.J.R.*, 40, 1992, p. 265-297), ont répertorié et commenté ces citations. Voir aussi mon étude « Rousseau citant Le Tasse ou les séductions de l'artifice », *Dix-huitième siècle*, 38, 2006, p. 511-528.

		Transparence		Connotation axiologique et affective	
		Vérité	**Mensonge**	laudative euphorique	péjorative / dysphorique
Lettre sur la musique française[2] 1. *Jérusalem délivrée*, XVI, 25	*Teneri sdegni e placide tranquille / Repulse e cari vezzi e liete paci / Sorrisi parolette, e dolci stille / Di pianto e sospir, tronchi e molli bacci :* / Fuse tai cose tutte, e poscia unille / *Et al foco tempro di lente faci / E ne formo quel si mirabil cinto.*[3]		Artifices de séduction	Plaisir sensuel et esthétique	
2. *Jérusalem délivrée,* IV, 3	*Chiama gl'abitator de l'ombre eterne / Il rauco suon de la tartarea tromba / Treman le spaziose altre caverne, / E l'aer ciego a quel romor rimbomba*[4]		Ténèbres Artifices		Déplaisir Mal moral

[1] Nous négligeons toutefois ici la correspondance de Rousseau et ses compositions musicales. La traduction donnée en note est celle de Jean-Michel Gardair : *La Jérusalem délivrée* (Paris, Bordas, 1996), soit une traduction contemporaine, Rousseau lisant et citant l'italien dans le texte.
[2] Rousseau, *OC* V, p. 298.
[3] « Tendres dédains, sereines et charmantes / ruptures, adorables chaînes et suaves harmonies, / mots caressants et douces effusions / de larmes, soupirs entrecoupés et délicieux baisers : / *elle [Armide] a tout mélangé et fondu ensemble* / et trempé au feu de torches lentes, / pour obtenir la si merveilleuse ceinture » (J.-M. Gardair, trad. citée, p. 859).
[4] Citation tronquée. « Le son rauque de la trompette infernale / appelle les habitants des ombres éternelles. / À ce bruit tremblent les immenses cavernes / noires et l'air ténébreux retentit » (*id.*, p. 203 et 205).

3. *Lettre sur la musique, française* (p. 314) *Jérusalem délivrée*, XVI, 9	Les difficultés de l'art ne se laissent apercevoir qu'à ceux qui sont faits pour les vaincre, et ceux là [...] soupçonneront et rechercheront les raisons de cette simplicité trompeuse, d'autant plus admirable qu'elle cache des prodiges sous une feinte négligence, et que *l'arte che tutto fà, nulla si scuopre*.[1]		Artifice Tromperie	Plaisir esthétique	
4. *Nouvelle Héloïse*, seconde *Préface* (p. 17) / *Jérusalem délivrée*, I, 3	*Cosi all'egro fanciul porgiamo aspersi / Di soave licor gl'orli del vaso; / Succhi amari ingannato in tanto ei beve, / E dall' inganno suo vita riceve* [2]		Artifice Tromperie	Plaisir, Bien moral	

[1] « L'art, à qui l'on doit tout, ne se découvre en rien » (*id.*, p. 849).

[2] « Ainsi tendons-nous à l'enfant malade humectés / de suaves liqueurs les bords de la coupe : / comme il se *laisse prendre* à boire des sucs amers, / sa *méprise* lui rend la vie. » (*id.*, p. 53) ; je souligne.

5. *Nouvelle Héloïse,* I, 23 (p. 82) / *Jérusalem délivrée*, IV, 31	*Parte appar delle mamme acerbe et crude, / Parte altrui ne ricopre invida vesta ; / Invida, ma s'agli acchi il varco chiude, / L'amoroso pensier già non arresta.*[1]		Voile Obstacle	Plaisir de l'énonciateur	Réprobation du destinataire (Julie)[2]
6. *Nouvelle Héloïse*, I, 57 (p. 156) / *Jérusalem délivrée,* II, 60	Le fanfaron, le poltron veut à toute force passer pour brave ; *Ma* verace *valor, ben che negletto, / E di se stesso a se* freggio *assai chiaro*. Celui qui feint d'envisager la mort sans effroi ment.[3]	Vérité Transparence		Bien moral	
7. *Nouvelle Héloïse,* II, 5 (p. 205) / *Aminte*, I, 2	*Congiunti eran gl'alberghi, / Ma piu congiunti i cori / Conforme era l'aetate, / Ma'l pensier più conforme* Que penses-tu qu'ait produit sur celle qui a passé sa vie avec toi cette charmante influence…[4]	Transparence		Plaisir Bien moral	

[1] « On entrevoit ses fermes petits tétins / que recouvre en partie une étoffe jalouse ; / jalousie qui si l'œil y trouve un obstacle, / ne peut arrêter l'amoureuse pensée » (*id.*, p. 221).

[2] « Pouviez-vous ignorer que ce style n'est pas de mon goût et cherchiez-vous à me déplaire ? », répond Julie à cette citation du Tasse (I, 25, p. 87).

[3] « Mais la véritable valeur, encore que négligée, / est la plus claire illustration [littéralement : *ornement*, *parure*] d'elle-même » (J.-M. Gardair, ouvr. cité, p. 137) ; « mais la véritable valeur n'a pas besoin du témoignage d'autrui, et tire sa gloire d'elle-même », traduit Rousseau dans un des manuscrits (*OC* II, p. 1431) ; je souligne.

[4] « Nos âmes étaient jointes, ainsi que nos demeures et nous avions la même conformité de goûts que d'âges », traduit Rousseau (*id.*, p. 1456).

8. *Nouvelle Héloïse,* IV, 3 (p. 412) / *Jérusalem délivrée*, III, 4	*E in mar* dubbioso *sotto ignoto polo / Provai l'onde* fallaci*, e'l vente infido*[1]		Feinte Tromperie		Déplaisir
9. *Émile*, V (p. 734) / *Jérusalem délivrée*, IV, 87	Dans le désir général de plaire, la coquetterie suggère de semblables moyens ; c'est en disposant [les caprices] avec art qu'elle en fait les plus fortes chaînes de ses esclaves : *Usa ogn'arte la donna, onde sia colto / Nella sua rete alcun novello amante ; / Ne con tutti, ne sempre un stesso volto / Serba, ma cangia a tempo atto e sembiante.*[2]		Artifices de séduction	Plaisir sensuel et esthétique	
10. *Émile*, V (p. 777) / *Jérusalem délivrée*, IV, 33	elle voit son triomphe, elle en jouit : *Nol mostra gia, ben che in suo cor ne rida.*[3] Elle n'a pas changé de contenance, mais malgré cet air modeste et ces yeux baissés, son tendre cœur palpite…		Feinte	Plaisir sensuel Bien moral (pudeur)	

[1] « et sur la mer traîtresse, sous un pôle inconnu, / ils affrontent les flots perfides et les vents trompeurs » (J.-M. Gardair, ouvr. cité, p. 161) ; je souligne.

[2] « Elle déploie tous les artifices pour prendre / dans ses filets quelque nouvel amant ; / elle n'a pas pour tous, ni toujours, le même / visage mais change tour à tour de façons et d'allure » (*id.*, p. 253).

[3] « Mais elle n'en montre rien, bien qu'elle en rît en elle-même » (*id.*, p. 221).

11. *Confessions*, XI (p. 572) / *Jérusalem délivrée*, I, 62	La Touraine [...] me plaisait beaucoup, tant pour la douceur du Climat que pour celle des habitants : *La terra molle lieta e dilettosa* *Simile a se l'habitator produce*.[1]	Trans-parence		Plaisir sensuel et moral (concorde)	
12. *Rousseau juge de Jean-Jacques*, III (p. 958) / *Jérusalem délivrée,* II, 58	l'écrivain de cette vie, admirablement choisi pour cela saura, comme l'Aletès du Tasse *Menteur adroit, savant dans l'art de nuire* *Sous la forme d'éloge habiller la satire*.		Artifice Mensonge	(Qualité esthétique)	Mal moral
13. *Rêveries*, IV (p. 1037) / *Jérusalem délivrée*, II, 22	*Magnanima menzogna ! or quando è il vero / Si bello che si possa a te preporre ?*[2]		Mensonge	Bien moral, Beauté (sublime)	

Jean Starobinski a mis en valeur la permanence du rêve de transparence et de l'angoisse de l'obstacle dans l'œuvre de Rousseau[3]. Or ici, quoique la transparence reste valorisée chaque fois qu'elle est évoquée (citations 6, 7 et 11), obstacle et mensonge prennent une valeur positive dans sept des dix citations du Tasse où le motif apparaît.

[1] « Leur terre délicieuse, riante et douce, / produit des habitants à son image » (*id.*, p. 85) ; je souligne.
[2] « Magnanime mensonge, y a-t-il vérité / assez belle pour t'être préférée ? » (J.-M. Gardair, trad. citée, p. 115).
[3] Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, éd. citée.

La plus célèbre de ces citations est celle qui a déjà retenu notre attention dans la *Préface dialoguée* de *La Nouvelle Héloïse.* L'écrivain compare la matière de son poème à un remède dont il faudrait masquer l'amertume pour le faire boire aux enfants. Cette comparaison figurait en ouverture (3e strophe) de la *Jérusalem Délivrée*, à laquelle elle servait d'introduction méta-poétique :

> *Cosi all'egro fanciul porgiamo aspersi*
> *Di soave licor gl'orli del vaso ;*
> *Succhi amari ingannato in tanto ei beve,*
> *E dall' inganno suo vita riceve*[1]

Tandis que le poète s'excuse auprès de la Muse chrétienne de l'assister des charmes de la Muse du Parnasse[2], et d'*entrelacer* ainsi le Vrai et des *ornements* (*fregio*) étrangers, Rousseau s'autorise du poète napolitain pour justifier le recours au romanesque à des fins morales. Or l'assaisonnement, dans la pensée du Tasse, va de pair avec une forme de falsification. Le terme de tromperie apparaît deux fois dans les quatre vers du Tasse (*ingannato* / *inganno*). Ce terme, Rousseau ne le traduit pas, mais il l'édulcore en lui substituant la notion de *déguisement*. Or la discordance entre véridicité et plaisir (ou entre plaisir et vertu) que Rousseau admet dans l'*Émile*, ne l'empêchait pas, on s'en souvient, de prêter au héros de *La Nouvelle Héloïse* un idéalisme platonisant confiant dans l'adéquation entre esthétique et éthique[3]. C'est d'ailleurs dans le cadre de cet idéalisme moral que s'inscrivent les citations du Tasse qui associent le plaisir à la transparence, et la beauté à la bonté. Nous n'en commenterons qu'une (citation 6) :

> *Me verace valor, ben che negletto, / E di se stesso a se freggio assai chiaro.*

---

[1] « Ainsi tendons-nous à l'enfant malade humectés / de suaves liqueurs les bords de la coupe : / comme il se laisse prendre à boire des sucs amers, / sa méprise lui rend la vie. », traduit J.-M. Gardair (p. 53 ; je souligne).

[2] « [...] *tu perdona / s'intesso fregi al ver, s'adorno on parte / d'altri diletti, che de'tuoi, le carte* » : « [...] pardonne moi / si de festons j'entrelace le vrai, si j'orne en partie / d'autres charmes, que les tiens, mes vers » (J.-M. Gardair, trad. citée, p. 51).

[3] *Nouvelle Héloïse*, I, 12, p. 59 (voir *infra*, p. 189).

> « Mais la véritable valeur, encore que négligée, / est la plus claire illustration [littéralement : *ornement*, *parure*] d'elle-même »[1]

Ces vers évoquent, dans la *Jérusalem délivrée*, la simplicité du pieux Godefroy, chef des Croisés, siégeant sans apparat et humblement vêtu. Dans *La Nouvelle Héloïse*, ils apparaissent sous la plume de Julie, dans la lettre sur le duel, pour stigmatiser le faux sens de l'honneur et une affectation d'impavidité qu'elle distingue du véritable courage (« celui qui feint d'envisager la mort sans effroi *ment* »[2]). Comme dans les vers liminaires du poème, l'*ornement* (*fregio*) est associé à une forme de mensonge. Mais le poète dépouille son personnage le plus noble, celui qu'il dote de la plus haute autorité morale, d'un accessoire qu'il juge indispensable à son propre ouvrage. De fait, l'*ornement* est par excellence l'attribut d'Armide, l'illustre magicienne qui, dans le poème héroïque du Tasse, induit les Croisés en récréance. Ce personnage éblouissant, mis en honneur par la postérité, offre à la scène et à la toile depuis le XVIIe siècle, l'une des plus insignes figures de la séduction. Par ses ruses et ses artifices, elle s'oppose au personnage de Sophronie, dont la beauté est simple et sans apprêt. Ainsi le statut de l'ornement est ambivalent chez le Tasse comme chez Rousseau. Jacques Berchtold signale la coexistence, dans son œuvre, de ces deux pôles que sont, d'une part, la tentation *armidienne* de la séduction par le brillant, d'autre part, l'idéalisation *sophronienne* de la simplicité, de l'authenticité et du dépouillement[3]. Trois des treize citations du Tasse sont empruntées aux portraits d'Armide (citations 1, 9 et 10) et une quatrième (citation 3) à la description de son jardin ; c'est en revanche l'*alta belta* de Sophronie qui est mise en valeur dans les 53 strophes du chant II de la *Jérusalem délivrée* qu'il traduisit.

Le pôle armidien triomphe lorsqu'il s'agit d'évoquer les charmes de ces héroïnes à la modestie pourtant toute « sophronienne » que sont Julie et Sophie. On sait que la femme, être de contradiction, autorise et appelle chez Rousseau l'usage de la séduction. La deuxième citation du Tasse dans *La Nouvelle Héloïse*

---

[1] J.-M. Gardair, ouvr. cité, p. 137 ; « mais la véritable valeur n'a pas besoin du témoignage d'autrui, et tire sa gloire d'elle-même », traduit Rousseau dans un des manuscrits (*OC* II, p. 1431).

[2] *Nouvelle Héloïse*, I, 57, p. 156.

[3] Voir Jacques Berchtold, « Julie, ou le *Contre Armide* de Rousseau, le procès du faux brillant dans *La Nouvelle Héloïse* », éd. citée.

est ainsi amenée par la description que fait Saint-Preux des Valaisannes, créatures simples et naturelles s'il en est, dont il compare la poitrine à celle, voilée, de Julie :

> *Parte appar delle mamme acerbe et crude,*
> *Parte altrui ne ricopre invida vesta ;*
> *Invida, ma s'agli acchi il varco chiude,*
> *L'amoroso pensier già non arresta.*
>
> Son acerbe et dure mamelle se laisse entrevoir, traduit Rousseau ; un vêtement jaloux en cache en vain la plus grande partie ; l'amoureux désir plus perçant que l'œil pénètre à travers tous les obstacles.[1]

Les vers du Tasse évoquant l'apparition d'Armide devant les Croisés (*Jérusalem délivrée* IV, 31) soulignent l'art accompli avec lequel la magicienne, dans une posture de pudeur feinte, attise le désir des guerriers qu'elle veut séduire. Ils évoquent, dans le roman de Rousseau, l'ajustement « bien concerté » de Julie : celui-ci ménage des « interstices » qui découvrent aux yeux ce que la jeune femme prétend leur dérober[2]. On a dit que la dérobade pudique caractérise la séduction féminine la mieux entendue[3]. Mais l'attitude captieuse de la magicienne, stratégiquement corruptrice, n'a, semble-t-il, que peu à voir avec la coquetterie naturelle de la colombe. Il n'est pas anodin que ce personnage serve de comparant implicite à Julie. En le requérant pour illustrer ses charmes, Rousseau jette un jour favorable sur les pratiques captieuses de la magicienne ou prête une certaine profondeur d'ombre à ses personnages féminins. Il signifie qu'entre la séduction artificieuse d'Armide et l'innocente négligence de Julie, il n'y pas d'écart absolu. Si la première se pare des dehors d'une modestie entièrement feinte pour rendre sa beauté touchante, la pudeur de l'autre reste sans effet si elle ne se dévoile ou ne transforme ce qui la couvre en parure. Artifice mensonger et pudeur naturelle trouvent ici à se rejoindre, et

---

[1] Manuscrit D.C., p. 1392.

[2] *Nouvelle Héloïse*, I, 24, p. 82.

[3] L'amour de Julie tire de sa pudeur un bénéfice double, éthique et érotique. Car il se joue de ce qui le bride et transforme l'obstacle en aiguillon : « Le mystère, le silence, la honte craintive aiguisent et cachent tous ses transports ; [...] et lui seul sait tout accorder aux désirs sans rien ôter à la pudeur ». Le *voile*, figure de l'obstacle, se voit conférer dans *La Nouvelle Héloïse* la double fonction positive de ménager la pudeur et de nourrir le désir. Ainsi de l'« heureux fichu » qui pare les cheveux de Julie en *feignant* de les couvrir (*id.*, I, 50, p. 138).

la séduction des deux femmes se soutient par les mêmes jeux d'ombre. En le manifestant, Rousseau s'inscrit dans la pensée même du Tasse. Car ainsi en va-t-il chez le poète : quand Sophronie s'avance, les yeux baissés et serrée dans son voile, elle séduit par sa négligence comme Armide par ses artifices. La traduction de Rousseau n'élude pas cette ambiguïté :

> *Soit art ou hasard*, soit négligence ou parure, tout concourt à rendre sa beauté touchante. Le Ciel, la nature et l'amour la favorisent, donnent à ses négligences l'aspect de l'art.[1]

La discrétion pudique est (ré)compensée, par un trait d'art dont on ne sait exactement s'il tient de l'apprêt ou du miracle. À l'inverse, la beauté sans voile ou sans détour est aussi sans pouvoir : trop hardie devant le roi, Sophronie perd sa puissance de séduction : « *ritrosa beltrà ritroso core / non prende, e sono i vezzi esca d'Amore* » : « Une beauté revêche ne prend pas un cœur farouche, traduit Rousseau, et les douces manières sont les amorces de l'amour » (« et les séductions sont l'aliment d'Amour », dans la traduction moderne de J.-M. Gardair[2]). On est là dans la droite doctrine de l'*utile dulci* : l'artifice paraît l'auxiliaire voire l'indispensable appoint de la vertu. Comme le sucre sur les bords de la coupe masquait l'amertume du remède (ici l'âpreté de la « beauté *revêche* »), le voile, à la fois transparent et opaque, la *douce manière*, et, en définitive, l'art de plaire, ménagent une transition praticable entre l'idéal moral et la jouissance esthétique ou sensuelle.

C'est ainsi que les deux extraits du Tasse qui figurent dans l'*Émile* (citations 9 et 10), également empruntés par Rousseau au portrait d'Armide, servent à appuyer sa théorie de la dissimulation et de la tromperie *naturelles* des femmes. Face à « l'homme du monde qui sait le moins se déguiser », Sophie, en nouvelle Armide, ménage ses effets et dissimule ses sentiments : « elle voit son triomphe, elle en jouit : *Ne mostra gia, ben che in suo cor ne rida*. Elle n'a pas changé de contenance ; mais malgré cet air modeste et ces yeux baissés, son tendre cœur palpite de joie… ». Par sa feintise, la jeune fille n'est qu'un digne

[1] Rousseau, *Olinde et Sophronie tiré du Tasse*, *OC* V, p. 1290.
[2] Ouvr. cité, p. 113.

représentant de son sexe, dont la coquetterie protéiforme trouve également un modèle général dans celle de la magicienne du Tasse :

> *Usa ogn'arte la donna, onde sia colto*
> *Nella sua rete alcun novello amante ;*
> *Ne con tutti, ne sempre un stesso volto*
> *Serba, ma cangia a tempo atto e sembiante.*[1]

Le Tasse, sert de caution, non seulement à la *naturalisation* de la séduction féminine dans l'*Émile* (cela non sans paradoxe si l'on songe que c'est une magicienne particulièrement retorse qui en donne l'exemple[2]), mais surtout à une réflexion sur le mensonge et la tromperie dissidente par rapport à l'éthique rousseauiste de la véridiction. Car ces vers introduisent un développement sur le mensonge qui débouche sur la légitimation d'une forme de *falsification vertueuse* :

> même en mentant, [les femmes] ne sont point fausses. [...] *La bouche dit toujours non et doit le dire* ; mais l'accent qu'elle y joint n'est pas toujours le même, et cet accent ne sait point mentir [...] Oui, je soutiens qu'en tenant la coquetterie dans ses limites, on la rend modeste *et vraie* [...] *La vertu est une disait très bien un de mes adversaires ; on ne la décompose pas.* Quand on aime, on ne la décompose pas, et l'on refuse son cœur quand on peut et toujours sa bouche aux sentiments qu'on ne doit point avoir. *La vérité morale n'est pas ce qui est, mais ce qui est bien* ; ce qui est mal ne devrait point être, et ne doit point être avoué, surtout quand cet aveu lui donne *un effet* qu'il n'aurait pas eu sans cela.[3]

La « vérité morale » que Rousseau préfère à l'exactitude factuelle consiste à dire ce que l'on *doit*, c'est-à-dire, dans certains cas, à cacher une vérité fâcheuse. (En l'occurrence, la femme vertueuse doit dissimuler son désir). Cette mise en balance de la vérité morale (ici mensonge moral), qui considère premièrement les fins, et de la vérité historique, relève d'une casuistique ancienne qui constitue également l'arrière-fond de la Quatrième Promenade des

---

[1] « Elle déploie tous les artifices pour prendre / dans ses filets quelque nouvel amant ; / elle n'a pas pour tous, ni toujours, le même / visage mais change tour à tour de façons et d'allure ».
[2] L'Armide qui fascine Rousseau est la grande prêtresse du *mélange* d'amour : « Tendres dédains, sereines et charmantes / ruptures, adorables chaînes et suaves harmonies, / mots caressants et douces effusions / de larmes, soupirs entrecoupés et délicieux baisers : / *elle [Armide] a tout mélangé et fondu ensemble* [*Fuse tai cose tutte, e poscia unille*] / et *trempé au feu de torches lentes*, / pour obtenir la si merveilleuse ceinture » (J.-M. Gardair, trad. citée, p. 859).
[3] *Émile*, V, p. 734.

Rêveries. Comme l'a montré Jean-François Perrin[1], la réflexion de Rousseau sur le mensonge s'inscrit dans un débat codifié, dont le *De mendacio* de saint Augustin fournit l'amorce, et qui s'est développé jusqu'au XVIIIe siècle chez les théologiens, casuistes et théoriciens du droit naturel. Au radicalisme des premiers (saint Augustin ou, plus tard, le père Thomassin), qui interdisaient toute tromperie au nom de la vérité éternelle ; à l'intransigeance même d'un Montaigne, selon lequel « il n'y point d'utilité pour laquelle [il soit permis] de mentir », car il faut « aimer la vérité pour elle-même »[2], s'oppose le pragmatisme des jusnaturalistes qui jugent bon, dans certains cas, de feindre ou de dissimuler. Ce sont ces derniers que rejoint ici Rousseau, s'autorisant conjointement du Tasse, et de l'*exception* féminine.

Cette réhabilitation du mensonge dans la perspective d'une « éthique de la responsabilité » a-t-elle, dès lors, des répercussions poétiques ? Dans sa *Lettre sur la musique française*, suivant le Tasse, l'écrivain concédait à l'artiste une certaine liberté de dissimuler. Il loue la « simplicité trompeuse » des compositeurs italiens, dont l'art consommé « cache des prodiges *sous une feinte négligence* » : « *L'arte che tutto fà, nulla si scuopre* »[3]. Mais dans les dernières années de sa vie, à l'époque où il écrit les *Dialogues* de *Rousseau juge de Jean-Jacques* et les *Rêveries*, il semble que Rousseau revienne au Tasse non tant pour sanctionner sa poétique du *beau mensonge*, que pour s'en détacher, et ultimement, l'invalider.

La seule citation du Tasse dans les *Dialogues* sert à dénoncer la rhétorique trompeuse des Messieurs et, plus précisément, celle de l'auteur d'une biographie fallacieuse de Jean-Jacques :

---

[1] Voir Jean-François Perrin, « Du droit de taire la vérité au mensonge magnanime : sur quelques arrières-plans théoriques et littéraires de la *Quatrième Promenade* », éd. citée ; voir aussi Jean Deprun, « Fontenelle, Helvétius, Rousseau et la casuistique du mensonge », éd. citée.

[2] Montaigne, *Essais*, III, chap. 1 et II, chap. XVII ; cité par J.-F. Perrin, art. cité, p. 117. « Celui qui dit vrai, parce qu'il y est d'ailleurs obligé et parce qu'il sert, et qui ne craint pas à dire mensonge, quand il n'importe à personne, n'est pas véritable suffisamment », ajoute Montaigne (*ibidem*).

[3] « L'art, qui fait tout, ne se découvre en rien ». Le vers est tiré de la description du jardin d'Armide.

> Cet ouvrage qu'on prépare de longue main pour le publier après sa mort, doit [...] fixer [...] le jugement du public sur sa mémoire [...]. On y affectera pour lui le même intérêt, la même affection dont l'apparence bien ménagée a eu tant d'effet de son vivant, et [...] on y joindra les éloges les plus outrés de sa plume et de ses talents, mais tournés de façon à le rendre odieux encore par là comme si dire et prouver également le pour et le contre, tout persuader et ne rien croire eut été le jeu favori de son esprit. En un mot l'écrivain de cette vie, admirablement choisi pour cela, saura comme l'Aletès du Tasse :
>
> > *Menteur adroit, Savant dans l'art de nuire,*
> > *Sous la forme d'éloges habiller la satire*[1].

Aletès, habile ambassadeur d'Égypte, dont le nom (proche, dans les sonorités, du grec *alèthès* : vrai, sincère, franc) induit d'abord en erreur, sert la dénonciation du discours double. La qualité de l'orateur est indéniable. Selon le témoignage d'Henri Meister, Rousseau tenait le discours du personnage pour le « plus beau morceau d'éloquence moderne »[2]. Mais le miel de l'éloge flatteur y dissimule et accrédite la calomnie. L'éloge ou le blâme qui touche des personnes extérieures à la fiction ne peut donner lieu à aucune falsification. L'orateur Aletès transgresse les règles de l'imitation telles que les définit Rousseau dans la *Quatrième Promenade* des *Rêveries* :

> Quiconque loue ou blâme contre la vérité ment dès qu'il s'agit d'une personne réelle. S'il s'agit d'un être imaginaire, il peut dire tout ce qu'il veut sans mentir, à moins qu'il ne juge sur la moralité des faits qu'il invente et qu'il n'en juge faussement : *car alors s'il ne ment pas dans le fait, il ment contre la vérité morale, cent fois plus respectable que celle des faits*.[3]

En proscrivant la falsification épidictique, Rousseau restait fidèle à Plutarque, qui interdisait l'éloge injuste et la calomnie[4]. Mais il se démarquait implicitement du Tasse qui dans son dialogue du *Manso*, autorisait le poète à pratiquer l'éloge immérité, fût-ce de personnalités réelles[5]. Celui-ci toutefois, ne pécherait pas contre la « vérité morale » (catégorie que Rousseau redéploie, on

---

[1] Dans un des manuscrits de ses *Dialogues* (ms de Paris), Rousseau cite en note le texte en italien qu'il traduit : « *Gran fabro di calunnie adorne in modi / Novi che sono accuse, e paion lodi* » (*Jérusalem délivrée,* II, 58).

[2] Lettre d'Henri Meister à son père, le 6 juin 1764, *CC* XX, p. 152.

[3] *Rêveries*, IV, p. 1031.

[4] Voir Plutarque, *Les moyens de distinguer le flatteur d'avec l'ami*, éd. citée.

[5] « [...] soit qu'il se taise, soit qu'il parle, le flatteur est un véritable fléau. Le poète au contraire, doit toujours avoir pour but de plaire, même lorsqu'il ment ; [...] lorsque les louanges ne sont pas méritées, ce ne sont plus alors que des conseils, et comme un avis de s'en rendre digne », Le Tasse, *Manso ou de l'amitié*, traduits par J.-V. Péries, Paris, Panckoucke, 1825, p. 9 et 11.

le voit, dans les *Rêveries*), puisqu'il présentait dans son poème Aletès en ennemi des Croisés.

Encore faudrait-il vérifier cette assertion : la (re)mise en cause par Rousseau de la séduction poétique telle qu'elle se déploie dans la *Jérusalem délivrée* transparaît dans les fragments de traduction, contemporains des *Dialogues*, qu'il nous en laisse. Car cette traduction est une belle infidèle. Voyons sa version de la troisième strophe du chant I, qui inclut les quatre vers cités dans la *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*.

Apparaissent ici, en regard, la traduction de Rousseau et l'original du Tasse. On pourra se reporter à la traduction plus littérale de J.-M. Gardair en note.

Sai che là corre il mondo ove più versi *Di due dolcezze il* lusinghier Parnaso, *E che 'l vero, condito in molli versi,* *I più schivi* allettando *ha* persuaso *Cosi a l'egro fanciul porgiamo aspersi* *Di soave licor gl'orli del vaso:* *Succhi amari* ingannato *in tanto ei beve,* *E da l'* inganno *suo vita riceve.* [1]	Tu le sais, la douceur des chants attire les âmes, c'est par les attraits d'une *aimable poésie* que la vertu *touche* les cœurs revêches. C'est le miel dont il faut enduire les bords du vase pour faire prendre une liqueur salutaire aux enfants (*OC* V, p. 1277).

Cette strophe est l'une de celles avec lesquelles Rousseau a pris le plus de liberté. De façon générale, sa traduction, privilégiant la fluidité des sonorités, se laisse la liberté de rompre la syntaxe ou l'ordre des mots dans l'élan de la reformulation. Elle se fait néanmoins rarement aussi elliptique et infidèle qu'ici. En voici les licences lexicales :

Original italien	**littéralement**	**traduction de Rousseau**
corre il mondo	le monde court	les âmes [sont] attirées
lusinghiero	flatteur	aimable
allettando ha persuaso	séduisant et persuadant	toucher

[1] « Tu sais que le monde suit le plus volontiers la pente / où coulent en abondance les douceurs du Parnasse, / et qu'on peut voir le vrai tourné en vers charmants, / séduire les plus rebelles et les persuader. / Ainsi tendons-nous à l'enfant malade humectés / De suaves liqueurs les bords de la coupe : / Comme il se laisse prendre à boire des sucs amers, / Sa méprise lui rend la vie » (J.-M. Gardair, trad. citée, p. 53) ; je souligne.

ingannato	trompé	/
inganno	tromperie	/

D'une part, Rousseau sublime la brutalité du désir auquel le poète consent de répondre : l'image de l'attraction des âmes, inspirée de Platon, remplace celle de la ruée des corps. D'autre part, il corrige l'idée de flatterie et supprime de sa version les termes de *séduction* et de *tromperie*, pourtant redoublés en italien. Or, il ne s'agit pas là de licences contingentes : de semblables écarts s'observent tout au long de la traduction. Ainsi le traducteur omet, dans la strophe 4, un vers courtisan, de dévotion du poète au prince (*che quasi in voto a te sacrata i' porto*[1]), et il affaiblit généralement le registre de la persuasion et de l'ornementation. Voici sa version de la strophe 19, où Godefroy de Bouillon s'efforce de persuader les guerriers de le suivre en Croisade :

Original italien	**Traduction de Rousseau**
Cio ch'alma generosa alletta e punge, *cio che puo risegliar virtu sopita,* *tutto par che ritrovi, e in efficace* *modo l'adorna si che sforza e piace.*[2]	tout ce qui peut exciter, piquer une âme généreuse, tout ce qui peut ranimer la vertu qui languit, il retrouve tout, il met tout en œuvre avec un tel feu qu'on cède par force et qu'on cède avec plaisir (p. 1279).

Original italien	**Littéralement**	**Traduction de Rousseau**
alletta	séduit	excite
in efficace modo l'adorna	orne efficacement	met en œuvre avec feu

Oblitérant la valeur de séduction et de calcul ajoutée par le Tasse au discours de persuasion, Rousseau par un tour viril, en fait l'expression sincère d'une ardeur ressentie. Il gomme, de la même façon, l'artifice de la stratégie

[1] « [ces pages] qui te sont dédiées comme par un vœu sacré » (J.-M. Gardair, trad. citée, p. 53).
[2] « Tout ce qui *séduit et touche* un grand cœur / Ce qui peut réveiller un courage endormi / Tout lui est argument, tourné / De telle façon qu'il persuade et convainc » (*id.*, p. 61) ; je souligne.

rhétoricienne compris dans le terme, décidément récurrent, d'ornement. Par cet évitement, l'écrivain récuse implicitement les pratiques de feinte ou de captation qu'il célébrait par ses citations. En se refusant à les soumettre au jour d'une traduction, il dément dans le registre poétique du moins, la légitimité qu'il revendiquait pour eux. L'exemple le plus éclatant de ce double mouvement de fascination-répulsion pour la dissimulation est l'insertion en italien, dans les *Rêveries*, de deux vers du chant II de la *Jérusalem délivrée* que Rousseau s'était interdit (ou avait *oublié* ?) de traduire. Il s'agit des vers 3 et 4 de la strophe XXII, dont l'omission a été signalée par certains éditeurs des œuvres posthumes de Rousseau :

> *Magnanima menzogna, or quando è il vero / Si bello che si possa a te preporre ?*
>
> Magnanime mensonge, y a-t-il vérité assez belle pour t'être préférée ?[1]

« Est-ce parce que Rousseau s'était si profondément approprié ces vers qu'il les a omis dans la traduction qu'il faisait d'une œuvre étrangère ? » suggère Jean Starobinski[2]. Jacques Domenech veut également voir dans ce lapsus « un phénomène d'appropriation involontaire » de vers auxquels il convient, selon lui, d'accorder « une place essentielle dans la conclusion de la Quatrième Promenade »[3]. Il nous semble au contraire qu'en les supprimant, Rousseau les récuse une première fois, avant de les réfuter, explicitement et de façon théorisée, dans les derniers paragraphes de cette méditation. C'est en effet dans cette *Promenade* que s'opère le plus notable retour de l'écrivain sur sa conception de la vérité.

La *Quatrième Promenade* a pour point de départ un reproche fait à Rousseau : celui de ne pas avoir servi la vérité à laquelle il prétendait s'être consacré (car c'est de manière ironique que l'écrivain interprète le titre qu'avait donné l'Abbé Rosier à un de ses journaux : *vitam vero impendenti*). Ce qu'il

---

[1] Ici, trad. J.-M. Gardair ; sur cette citation voir Jean-François Perrin, « Du droit de taire la vérité au mensonge magnanime », éd. citée, p. 115 ; Jean Deprun, « Fontenelle, Helvétius, Rousseau et la casuistique du mensonge », éd. citée, et Jacques Domenech, « De la vérité à la fiction, de Plutarque au Tasse », éd. citée.

[2] Jean Starobinski, art. cité, p. 274.

[3] Jacques Domenech, « De la vérité à la fiction, de Plutarque au Tasse », éd. citée, p. 135.

prend pour un sarcasme agit sur l'écrivain comme une piqûre dont il entend profiter. Pour « tirer utilité de ses ennemis »[1] comme le préconisait Plutarque, il saisit l'occasion qui lui est donnée pour reprendre de façon développée une réflexion de longtemps engagée sur le mensonge. L'écrivain se propose donc d'examiner, d'une part « quand et comment on doit à autrui la vérité, puisqu'on ne la doit pas toujours », d'autre part « s'il est des cas où l'on puisse *tromper innocemment* »[2].

La difficulté de ce texte, comme l'a montré Jean-François Perrin, tient au fait qu'il repose sur des présupposés théologiques et philosophiques, aujourd'hui tombés dans l'oubli, mais qui fournissaient les « grilles théoriques » d'après lesquelles se posait encore le problème du mensonge au XVIIIe siècle[3]. Il s'agit en particulier du débat entre jusnaturalistes et théologiens. La réflexion de Rousseau, qui se nourrit de ces écrits précurseurs, part d'un étonnement : celui d'avoir si fréquemment trompé « la vérité que son cœur adore »[4]. Deux types de mensonges lui viennent à l'esprit lorsqu'il s'examine : d'une part l'irrémissible crime du faux témoignage porté contre Marion ; d'autre part, une succession de petites inventions, faites à plaisir au long de sa vie, sans que cette affabulation paraisse foncièrement contrarier son amour pour la vérité :

> Moi dont l'horreur pour la fausseté n'a rien dans mon cœur qui la balance, par quelle bizarre inconséquence mentais-je ainsi de gaîté de cœur, sans nécessité, sans profit, et par quelle inconcevable contradiction n'en sentis-je pas le moindre regret, moi que le remords d'un mensonge n'a cessé d'affliger pendant cinquante ans ?[5]

---

[1] « Avant-hier je lisais dans [les] œuvres morales [de Plutarque] le traité *Comment on pourra tirer utilité de ses ennemis*. Le même jour en rangeant quelques brochures qui m'ont été envoyées par les auteurs, je tombai sur un des journaux de l'Abbé Rosier au titre duquel il avait mis ces paroles : *vitam vero impendenti, Rosier*. Trop au fait des tournures de ces Messieurs pour prendre le change sur celle-là je compris qu'il avait cru sous cet air de politesse me dire une cruelle contrevérité : mais sur quoi fondé[e] ? Pourquoi ce sarcasme ? Quel sujet y pouvais-je avoir donné ? Pour mettre à profit les leçons du bon Plutarque je résolus d'employer à m'examiner sur le mensonge la promenade du lendemain, et j'y vins bien confirmé dans l'opinion déjà prise que le connais-toi toi-même du Temple de Delphes n'était pas une maxime si facile à suivre que je l'avais cru dans mes *Confessions*. » (*Rêveries*, IV, p. 1024).

[2] *Rêveries*, IV, p. 1026 ; je souligne.

[3] Jean-François Perrin, « Du droit de taire la vérité au mensonge magnanime », éd. citée, p. 115.

[4] *Rêveries*, IV, p. 1032.

[5] *Id*., p. 1025.

Rousseau mentait à loisir, pour orner sa conversation (« quand il fa[llait] nécessairement parler et que des vérités amusantes ne se présent[aient] pas assez tôt à [son] esprit »), ou pour agrémenter ses écrits : « je les embellissais quelquefois des ornements que de tendres regrets venaient me fournir »[1]. Ce faisant, il ne péchait pas contre la « vérité morale » : « Comment pourrait-on être injuste en ne nuisant à personne, puisque l'injustice ne consiste que dans le tort fait à autrui ? »[2]. Voilà de quoi justifier les fictions indifférentes dont Rousseau ornait sa conversation et ses écrits. L'écrivain dégage et justifie donc explicitement la part de jeu et d'écart dans le discours. Pour ce faire, il reprend à son compte la distinction faite par le Tasse, à la suite de saint Augustin, entre mensonge et fiction :

> Mentir sans profit ni préjudice de soi n'est pas mentir : ce n'est pas mensonge, c'est fiction.[3]

Toute fiction *utile* sera déclarée *innocente* ; tout fiction dangereuse sera coupable[4]. Ainsi, quand Rousseau reconnaît avoir, dans ses écrits, « prêt[é] quelquefois à la vérité des *charmes étrangers* »[5], il reprend dans les termes l'excuse liminaire adressée par le poète à la Muse chrétienne dans la *Jérusalem délivrée* (« [...] *tu perdona / s'intesso fregi al ver, s'adorno in parte / d'*altri diletti*, che de' tuoi, le carte* » : « pardonne-moi, si de festons j'entrelace le vrai, si *j'orne en partie d'autres charmes, que les tiens, mes vers* »[6]). « Souffre que j'ose ajouter quelque ornement à la vérité pour parer ses charmes et non pour les offusquer » avait lui-même traduit Rousseau[7].

---

[1] *Id*., p. 1035.
[2] *Id*., p. 1027.
[3] *Id*., p. 1031.
[4] « Si le *Temple de Gnide* est un ouvrage utile l'histoire du manuscrit Grec n'est qu'une fiction très innocente ; elle est un mensonge très punissable si l'ouvrage est dangereux » (*id*., p. 1032) ; Rousseau distingue par ailleurs deux formes de fiction : les fables, qui « enveloppent des vérités utiles sous des formes sensibles et agréables » : le mensonge est alors l'« habit de la vérité », et les romans d'amusement, qui sont de « vrais mensonges », quoiqu'on ne puisse leur en faire un crime.
[5] *Id*., p. 1036.
[6] *Jérusalem délivrée*, p. 50-51.
[7] *Essai de traduction*…, p. 1277.

À ce point, Rousseau semble donc bien adhérer à la poétique (et à l'éthique paradoxale) du Tasse. Elle se trouve étayée par deux exemples de « beaux mensonges », forgés pour couvrir autrui, qu'il compare au mensonge héroïque de Sophronie dans la *Jérusalem délivrée*[1] : « *Magnanima menzogna !* … ». Et l'on voit reparaître, au détour de la *Quatrième promenade*, les deux vers tombés de la traduction par Rousseau de l'épisode sublime.

Mais cette adhésion ponctuelle est aussi provisoire. De façon brutale et relativement surprenante, à l'issue d'une casuistique du mensonge menée dans les formes, l'écrivain se rétracte dans les trois derniers paragraphes de la Promenade, concluant sur un ultime retour à la vérité pure, une réflexion depuis longtemps engagée sur la légitimité de la fiction. La promenade s'achève sur une fin de non-recevoir opposée au Tasse et à son entreprise d'*assaisonnement* de la vérité par la fiction :

> Je ne sens pourtant pas mon cœur assez content de ces distinctions pour me croire tout à fait irrépréhensible. [...] *S'il faut être juste pour autrui, il faut être vrai pour soi*. C'est un hommage que l'honnête homme doit rendre à sa propre dignité. Quand la stérilité de ma conversation me forçait d'y suppléer par d'innocentes fictions, j'avais tort, parce qu'il ne faut point pour amuser autrui s'avilir soi-même ; *et quand entraîné par le plaisir d'écrire j'ajoutais à des choses réelles des ornements inventés* j'avais plus de tort encore parce *qu'orner la vérité par des fables c'est en effet la défigurer*.[2]

Revenant sur la poétique annoncée en préface de *La Nouvelle Héloïse*, Rousseau renvoie dos à dos ornements et fiction, sacrifiant sur l'autel de la vérité historique ce qui avait jusqu'alors autorisé leur présence dans son œuvre : le « plaisir d'écrire ». Voilà que la « vérité morale » (justice et justesse) ne suffit plus : c'est en arguant de ce qu'il se doit à lui-même que l'écrivain justifie ce qui peut passer pour une ultime palinodie. L'argument de la « dignité » propre peut sembler faible et peu susceptible d'expliquer ce revirement. Mais un autre, plus décisif, et qui donne tout son poids à l'« honnêteté » que Rousseau veut ici préserver avait préparé ce retournement : celui qui distingue la (bonne) intention de la réalité des effets.

---

[1] Voir les deux vers cités plus haut. Sophronie s'était accusée d'un vol dont elle était innocente pour détourner sur elle la vengeance du tyran, vengeance qui allait s'exercer sur tout son peuple.

[2] *Rêveries*, IV, p. 1038.

> [...] pour rendre un mensonge innocent il ne suffit pas que l'*intention* de nuire ne soit pas expresse, il faut de plus la certitude que l'erreur dans laquelle on jette ceux à qui l'on parle ne peut nuire à eux ni par personne en quelque façon que ce soit. Il est rare et difficile qu'on puisse avoir cette certitude ; aussi est-il rare qu'un mensonge soit parfaitement innocent. [1]

Ce sont des considérations pragmatiques qui venaient ici contrarier le pragmatisme des jusnaturalistes : l'effet du discours n'est pas indexé à l'intention du locuteur. Ainsi la falsification « morale » dans l'esprit peut avoir des conséquences néfastes dans les faits. Rousseau conclut donc à la quasi-impossibilité d'établir l'innocuité d'aucun mensonge, fût-il de pure fiction. Il répudie donc Le Tasse et même Plutarque. Mais *in extremis*, et non sans que leur pensée plus « accommodante » n'ait occupé tout l'espace de la promenade.

Voilà qui nous autorise, peut-être, à lire autrement la convocation, en ouverture de la *Promenade*, d'un traité de Plutarque consacré aux moyens de « tirer profit de ses ennemis ». L'ennemi utile, le venin thérapeutique, c'est certes d'abord l'accusation (justifiée semble-t-il[2]) de l'abbé Rosier qui, en ironisant sur la devise du *vitam impendere vero,* engage la réflexion de Rousseau sur le mensonge. Mais n'est-ce pas également ce beau mensonge, fictions séduisantes, ornements, voile jeté, breuvage mêlé de confessions partielles ou erronées, que l'écrivain ne voulut bannir (et une fois de plus « confesser ») qu'après avoir su en tirer profit ?

> Mon jeune philosophe, vous vous mettez assez lestement à l'abri du Tasse comme derrière un rempart ; mais permettez-moi de vous dire que son exemple vous justifie mal.[3]

Le reproche autrefois que le romancier adressa autrefois à Saint-Preux, qui reprenait au Tasse quelques vers suggestifs (citation 5), tend à se retourner

---

[1] *Id.*, p. 1029.

[2] « [...] ce qui me rend plus inexcusable est la devise que j'avais choisie. Cette devise m'obligeait plus que tout autre homme à une profession plus étroite de la vérité [...] Il fallait avoir le courage et la force d'être vrai toujours en toute occasion et qu'il ne sortît jamais ni fiction ni fable d'une bouche et d'une plume qui s'était particulièrement consacrée à la vérité. » (*id.*, p. 1038-1039).

[3] Ms. Rey, p. 1392. Voir, à ce sujet, Jacques Domenech, « Saint-Preux et Julie lecteurs du Tasse : connivence érotique et spiritualité amoureuse dans *La Nouvelle Héloïse* », éd. citée, p. 119-147.

contre lui : Rousseau cite le Tasse, s'en autorise, mais ne peut ultimement adopter sa poétique de l'ornementation et du beau mensonge. Il ne l'a pourtant pas répudiée d'emblée, reprenant pour son roman le projet du poète de valoriser une vérité morale peu attrayante par le miel de la fiction. Mais cette concession n'en constituait pas moins une sorte d'hérésie doctrinale insoutenable théoriquement par celui dont la vie *dépendait* de la vérité autant que la vérité dépendait d'elle[1]. Aussi l'écrivain se rétracte-t-il.

Le Tasse, comme Armide, endosse la part du feu, de la fascination subversive. Le discours dissident ne peut se tenir qu'en italien, contenu dans les limites de la citation, serré dans le voile de la poésie et du chant. Traduit, le Napolitain est immédiatement censuré. Cautionné, il est ultimement réfuté.

La Quatrième Promenade mène donc moins de « la vérité à la fiction » et « de Plutarque au Tasse », comme le veut Jacques Domenech[2], que de la vérité à la vérité, au terme d'un long détour (celui d'une méditation, mais aussi celui d'une œuvre, et d'une vie) du côté de Plutarque et du Tasse. Mais le poète napolitain n'avait-il pas lui-même renié sa *Jérusalem délivrée* ?

Les *Rêveries* marquent, de fait, le retour de Rousseau à une éthique et àune esthétique du *pur*. Mais ce retour était, là encore, préparé par les démentis que l'écrivain n'a cessé d'opposer à sa poétique du « mélange pharmaceutique ».

[1] Voir Yannick Séité, « Sur deux rapports à la vérité », in *Diderot – Rousseau, un entretien à distance*, éd. citée.
[2] Voir Jacques Domenech, « De la vérité à la fiction, de Plutarque au Tasse », éd. citée.

4. LE MELANGE AU CREUSET : POUR UN RETOUR AU PUR

Le choix entre une pureté d'abstention et une entreprise d'écriture (de persuasion, de séduction) compromettante, officiellement tranché au profit de l'action thérapeutique dans *La Nouvelle Héloïse*, suivant les préceptes précoces du *Discours sur la vertu*, n'est ni définitif ni entier. Car Rousseau, par une série de revirements semblables à celui qui s'esquisse dans la *Quatrième Promenade*, réfute au sein même de son œuvre, les considérations qui justifient son entreprise d'écriture de plaisir, et cela, en vertu de cet indéracinable idéal d'impeccabilité et d'innocuité (le *pur*) qui, par delà tous les ennemis que l'écrivain se donne, est son véritable requérant.

Pensée en évolution ou conflit interne au sein d'une œuvre ? Les deux, sans doute. Car la poétique *pharmaceutique* de R. dans la *Préface dialoguée* entre en contradiction, non seulement avec la morale négative exposée dans les écrits postérieurs au roman, mais aussi avec des prises de position antérieures.

Dès la *Lettre à d'Alembert*, on l'a vu, Rousseau posait les limites du relativisme éthique et de la théodicée dans l'« ordre moral » (si la chose intrinsèquement bonne est corruptible, la mauvaise en revanche n'est pas amendable[1]). Pourquoi l'écrivain, nous demandions-nous, tout en exposant sa conception anti-idéaliste de l'universel mélange, récusait-il dans le même temps, l'idée de la relativité (et donc de la réversibilité) du mal ? Pour les besoins de l'argumentation, certes (il s'agit de distinguer les cercles, que l'écrivain défend, du théâtre), mais pas seulement. Car de façon paradoxale, l'idée du caractère à la fois irréversible et incommensurable du mal fait constamment retour, pour défaire, sinon tout à fait interdire, l'entreprise « téléphique » (c'est-à-dire pharmaceutique) d'écriture.

Dans la seconde *Préface* au roman, R. consentait à sacrifier la minorité des « gens sains » à la majorité des malades. Mais ce faisant, non seulement il n'échappait pas au risque de voir son entreprise lui échapper (« dans des temps

[1] *Lettre à d'Alembert*, p. 98 ; voir *infra*, p. 448-449.

où il n'est possible à personne d'être bon »[1]), mais il allait à l'encontre des lois éthiques qu'il avait lui-même édictées dans le *Discours sur l'économie Politique* (publié sous forme d'article en novembre 1755, dans le tome V de l'*Encyclopédie*) et qu'il confirmera dans *Du Contrat Social* :

> [...] l'engagement du corps de la nation n'est-il pas de *pourvoir à la conservation du dernier de ses membres avec autant de soin qu'à celle de tous les autres ?* [...] *Qu'on nous dise qu'il est bon qu'un seul périsse pour tous* [...] si l'on entend qu'il soit permis au gouvernement de sacrifier un innocent au salut de la multitude, je tiens cette maxime pour une des plus exécrables que jamais la tyrannie ait inventées, une des plus fausses qu'on puisse avancer, la plus dangereuse que l'on puisse admettre, et la plus directement opposée aux lois fondamentales de la société.[2]

Si, comme le veut l'auteur de la *Lettre à d'Alembert*, « tout ce qui est mal en morale est mal encore en politique »[3], la gestion quantitative des vies, interdite au politique, l'est *a fortiori* au civil. Ainsi l'argument (teinté de leibnizianisme) du plus petit mal pour le plus grand bien se heurte au principe *de conviction*, d'éthique pure, selon lequel la perte d'un sujet, fût-il le plus petit, est incommensurable ; dans ces conditions, *il vaut mieux s'abstenir de nuire que d'agir bien*. Telle est la maxime qui s'affirme dans le *Discours de l'économie politique*, le *Contrat social*, et l'*Émile*, et qui semble s'imposer dans les *Dialogues* et les *Rêveries.*

L'idée affleure dans la *Lettre à d'Alembert*. Elle se donne aussi à lire dans *La Nouvelle Héloïse*, quoique en sous-main, dans la façon, déjà évoquée plus haut, dont se tisse l'intrigue (si les membres de la société de Clarens s'entre-détruisent en voulant s'aider, quel héros vertueux garantira le bonheur de la Cité ?). On la retrouve explicitement formulée, quoique partiellement réfutée, dans l'éloge paradoxal que fait Saint-Preux des Parisiennes :

> [...] elles sont bonnes en dépit d'elles, et voici à quoi surtout leur bonté de cœur est utile [...] ; elles sont le recours des malheureux. [...] Il est vrai que leurs soins sont souvent indiscrets et qu'*elles nuisent sans scrupule au malheureux qu'elles ne connaissent pas, pour servir le malheureux qu'elles connaissent*. Mais *comment connaître tout le monde* dans un si

[1] Seconde *Préface* de *La Nouvelle Héloïse*, p. 27.
[2] *Discours sur l'économie politique*, p. 256.
[3] *Lettre à d'Alembert*, p. 100.

> grand pays, et que peut faire de plus la bonté d'âme *séparée de la véritable vertu*, dont le plus *sublime* effort n'est pas tant de faire le bien que de *ne jamais mal faire* ?[1]

L'épistolier, tout à la fois affirme l'*utilité* générale des initiatives de ces bienfaitrices et il en relève les dommages collatéraux. L'impossibilité de *connaître* l'ensemble du public, soit de tenir compte de chacune de ses parties en est, là encore, la cause du mal résurgent. Si donc le jeune homme loue la « bonté » entreprenante des Parisiennes, la « véritable vertu » qu'il oppose à leur « bonté d'âme», n'est (déjà) plus celle de l'efficacité pragmatique. L'abstinence « sublime » qu'il loue n'a rien à voir avec la vertu pratique mise en valeur dans le *Discours sur la vertu du héros* au détriment de la pureté d'inaction. De même, et *a fortiori* dans l'*Émile*, Rousseau inverse la polarité des qualités d'héroïsme et d'utilité mises en valeur dans ce petit écrit : c'est l'impuissance du héros et non plus celle du sage, qui est relevée ; ce sont ses « bonnes » actions qui portent à *faux* :

> La seule leçon de morale qui convienne à l'enfance et la plus importante à tout âge est de ne jamais faire de mal à personne. Le précepte même de faire du bien, s'il n'est subordonné à celui-là est dangereux, faux, contradictoire. *Qui est-ce qui ne fait pas du bien ? Tout le monde en fait, le méchant comme les autres ; il fait un heureux aux dépens de cent misérables, et de là viennent toutes nos calamités. Les plus sublimes vertus sont négatives.* [...] Ô quel bien fait nécessairement à ses semblables celui d'entre eux, s'il en est un, qui ne leur fait jamais de mal ! De quelle *intrépidité d'âme*, de quelle *vigueur de caractère* il a besoin pour cela ! Ce n'est pas en raisonnant sur cette maxime, c'est en tâchant de la pratiquer qu'on sent combien il est grand et pénible d'y réussir∗.[2]

À l'éducation négative de l'*Émile* correspond une morale d'abstention. La « sublime vertu » (qui hérite des qualités d'*intrépidité* et de *vigueur* de l'ancien *héros*) ne consiste plus à préparer des remèdes pour enfants malades, mais, selon une pensée bien évangélique cette fois, à ne pas perdre le moindre de ces petits. Ce retour au *pur* découle de l'idée, sous-jacente mais obsédante, selon laquelle le mal est (resté) dans le remède. C'est ce qu'exprime en termes assez clairs la note ajoutée à ce passage dans l'*Émile* :

---

[1] *Nouvelle Héloïse*, II, 21, p. 277 ; je souligne.
[2] *Émile*, II, p. 340.

> ∗ Le précepte de ne jamais nuire à autrui emporte celui de tenir à la société humaine le moins qu'il est possible ; *car dans l'état social le bien de l'un fait nécessairement le mal de l'autre. Ce rapport est dans l'essence de la chose et rien ne saurait le changer.*[1]

L'abstinence s'impose à l'écrivain des derniers temps comme le *mieux possible*. Celui-ci se définit, non plus comme un mélange où le bien surpasse le mal, mais comme un creuset où se réduit, autant que possible, le mal social. La morale négative proscrit donc le *pharmakon* dont elle postule le bilan globalement négatif. Elle l'interdisant, Rousseau fait plus que reprendre le principe hippocratique de précaution (« Aider la nature et *ne surtout pas nuire* ») : il n'en retient que la deuxième partie ; il encourage le malade à se passer, le cas échéant de l'artifice thérapeutique qui pourrait le sauver : « si nous savions ne vouloir guérir malgré la nature, nous ne mourrions jamais par la main du médecin »[2].

Cette morale d'abstention est celle qui s'affirme, avec conviction cette fois, dans les derniers écrits autobiographiques. Les *Dialogues* réaffirment la prévalence du mal, irrémissiblement positif, sur le bien, toujours relatif :

> [...] ne jamais faire de mal paraît [à Jean-Jacques] une maxime plus *utile, plus sublime et beaucoup plus difficile* que celle même de faire du bien : car souvent le bien qu'on fait sous un rapport devient un mal sous mille autres : mais dans l'ordre de la nature, il n'y a de mal que positif. *Souvent il n'y a d'autre moyen de s'abstenir de nuire que de s'abstenir tout à fait d'agir*, et selon lui, le meilleur régime, tant moral que physique, est un régime purement négatif.[3]

Voilà le moral et le physique réconciliés dans le refus de toute pharmacothérapie. De même dans les *Rêveries*, un écrivain rendu à sa naturalité première, à l'issue de sa seconde *métamorphose*, déplore la transformation univoque de chacun de ses bienfaits en méfaits dans l'ordre social :

> Ne pouvant plus faire aucun bien qui ne tourne à mal, ne pouvant plus agir sans nuire à autrui ou à moi-même, m'abstenir est devenu mon unique devoir, et je le remplis autant qu'il est en moi.[4]

---

[1] *Ibidem*.
[2] *Émile*, II, p. 269.
[3] *Dialogues*, III, p. 855.
[4] *Rêveries*, I, p. 1000.

Il ne saurait « plus » être question ni de séduire, ni de plaire ; ni de mêler l'utile à l'agréable pour corriger le public. L'écrivain ne peut « désormais » écrire que pour soi. Pourtant, on l'a dit, il n'est qu'à moitié juste d'envisager la question du point de vue chronologique : la pensée du mélange, qui justifie le plaisir de la fiction en dépit des dommages qu'elle peut causer, se heurte aux limites que trace l'écrivain au lieu même où il l'expose et la défend. La réflexion que mène Rousseau sur ce thème est plus que dialogique : elle juxtapose (et parfois même coordonne) des considérations antagonistes. Éthique et esthétique, en dépit de multiples médiations, restent inconciliables en littérature.

C'est pourquoi la poétique pharmaceutique de *La Nouvelle Héloïse* s'élève, au sein de l'œuvre de Rousseau, comme un îlot audacieux pris dans les eaux d'un système qui en interdit l'existence. Le miel de *La Nouvelle Héloïse*, sa séduction et son plaisir, *artificiellement* intégrés à la philosophie morale de l'auteur, n'en sont en réalité pas le fruit : c'est dans les failles du rocher qu'on les trouve, au creux des non-dits et des impensés, au secret des symboles, dans les paralogismes et les omissions, sous d'infidèles traductions, à l'ombre d'un Plutarque et d'un Tasse, et loin du soleil de Platon. Le plaisir d'écrire comme le plaisir d'amour existe le temps d'une (de quelques) miraculeuse(s) inadvertance(s), sommeils du philosophe doctrinaire qui permirent au poète de vivre.

Ou plus exactement (car la philosophie de Rousseau ne se résume pas à son éthique) : ni la pensée pharmaceutique qui intègre le plaisir, ni la pensée puriste qui le proscrit n'était intrinsèquement viable. L'impuissance de la vérité nue appelait le recours au *pharmakon* ; car la stérilité du *pur* est ultimement mortifère ; la duplicité du *pharmakon* et sa réversibilité mortifère expliquent son éviction. Ces deux polarités à la fois s'excluent et s'induisent l'une l'autre. Elles sont à la fois contradictoires et complémentaires. Ainsi Rousseau, en les opposant l'une à l'autre, en les faisant alterner, certes se condamnait à la contradiction ; mais celle-ci se serait refermée sur lui s'il s'était fixé sur l'une

d'elle, s'il avait définitivement choisi. Sa pensée vit de ce mouvement alternatif, le seul possible dans un univers bipolaire, condamné au maintien des tensions.

CONCLUSION

Notre sujet engageait deux problématiques apparemment distinctes : l'une, externe, historique, qui touche au statut de l'écrivain, à sa place dans la cité, et à son rapport au public ; l'autre interne, qui porte sur la fonction du plaisir dans les Lettres. Or, ces deux ordres de réalité (celui du fait et celui du concept), non seulement s'articulent l'un à l'autre, liés par la question des fins de l'écriture, mais ils se modifient l'un l'autre. C'est ce qui nous est apparu lorsqu'il a fallu chercher les origines de cette revendication d'un droit de déplaire exprimée par Rousseau et par plusieurs de ses confrères, écrivains, dramaturges et même peintres au cours des années 1730-1760. C'est à déterminer l'ensemble des paramètres engageant cette désaffection du public par ces auteurs que nous nous sommes essayée en envisageant le plaire dans ses dimensions à la fois rhétorique et sociale, psychologique et morale. Il en est ressorti que de même qu'il y avait plusieurs manières de plaire, il y avait plusieurs façons et surtout plusieurs raisons de ne pas le vouloir.

D'abord, déplaire, c'était - pour certains - récuser une législation contraignante du comportement élaborée dans le cadre d'une société de Cour dont la structure s'effrite, et – s'agissant de Rousseau - rejeter un mode de sociabilité aristocratique ; c'était aussi refuser une « poétisation » du langage induite par la structure absolutiste qui tendait à cantonner la parole au discours de plaisir, soit à faire du plaisir sa fin. Ainsi, dé-plaire c'était revenir à une conception rhétorique, c'est-à-dire transitive, du discours persuasif, où la parole se doit d'être efficace, cela par tous les moyens et non premièrement par celui du plaisir. C'était donc partir à la reconquête d'une parole interdite : celle de la grande éloquence, et en particulier de l'éloquence politique. Par ailleurs, le développement d'une pensée utilitariste rejaillissant également sur la représentation des fins du discours, tend à rendre obsolète l'hédonisme

esthétique affirmé sous le règne de Louis XIV et sous la Régence. Dans cette perspective, dé-plaire, c'est délaisser un instant la lecture – l'écriture - de divertissement, par souci du bonheur public. C'est ici le déplaire que célébrait Mme de Staël, lorsqu'elle félicitait son siècle d'avoir dépassé une conception étroitement esthétique de la littérature au XVIIe siècle, pour mettre l'écriture au service de la pensée[1]. Aussi bien les intérêts du bien commun accentuent le discrédit relatif qui pèse, au tournant des années 1750, sur les séductions mignardes de l'art « rococo ». Car des aspirations proprement esthétiques portaient aussi à contester la primauté du plaire dans les arts : le regain d'intérêt pour le sublime accompagne la désaffection des artistes pour le « petit goût » et les fleurs éphémères du genre « médiocre ». Aussi certains « dépassements » du plaire sont-ils essentiellement des manières de mieux plaire, ou de plaire autrement. La valorisation même d'un plaisir du déplaisir, d'un goût du dégoût, telle qu'on l'observe dans certains tableaux de Chardin, tend à faire résonner, comme l'a montré René Démoris, un « au-delà de l'illusion »[2], un en-deçà du plaisir réconfortant de la beauté apollinienne. Ainsi rien de commun, entre le dé-plaire utilitaire ou philosophique et le dé-plaire esthète, sinon peut-être, leur commune désaffection pour la faiblesse, la « médiocrité » d'une œuvre ou d'une entreprise de pur plaisir. Car de l'aurea mediocritas la dorure s'écaille au XVIIIe siècle. Or de plaisirs faciles, le public de plus en plus large des lecteurs est généralement pressenti comme le friand consommateur, voire l'exigeant requérant.

À cet égard, il faut distinguer. Car tous les auteurs ne voient pas le public du même œil, et l'on ne saurait confondre l'ardeur réformatrice du philosophe « exotérique » (pour reprendre une catégorie de Nicolas Veysman), avec l'élitisme conservateur des artistes de l'Académie de Peinture et de Sculpture, qui en refusant de s'exposer au jugement de la « plèbe » et des non-

[1] « Dans le siècle de Louis XIV, la perfection de l'art même d'écrire étoit le principal objet des écrivains ; mais dans le XVIIIe siècle, on voit *déjà* la littérature prendre un caractère différent. Ce n'est plus un art *seulement*, c'est un moyen ; elle devient une arme pour l'esprit humain, qu'elle *s'étoit alors contenté* d'instruire et d'amuser » (Germaine de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Flammarion 1991, p. 273 ; je souligne).

[2] Voir René Démoris, « Chardin et les au-delà de l'illusion », Catalogue de l'exposition Chardin, Grand Palais, RMN, 1999.

connaisseurs, ne font que prolonger la position de l'Académie française au temps de la querelle du Cid. Pourtant, même les écrivains les moins institués sont portés à contester la souveraineté d'un public dont l'extension, l'expressivité et l'autorité nouvelles inquiètent. Ainsi le déplaire anti-aristocratique (ou, ce qui n'est pas exactement équivalent, anti-absolutiste) côtoie une réaction que l'on pourrait qualifier d'anti-démocratique (opposant la compétence des savants à l'ignorance de la « populace »). Et ces deux tendances, sans doute inassimilables, tiennent parfois un discours étonnement semblable, comme c'est le cas dans les divers articles de l'Encylopédie. On trouve aussi cette double tentation chez Rousseau, à qui son amour du peuple n'interdit pas de déplorer, avec Saint-Aubin, la bêtise et la corruption du public. De fait, ce que plusieurs auteurs contestent, c'est la nécessité de plaire, sous quelque régime que ce soit. Car ce nouveau « souverain » et « juge », généralement perçu comme un capricieux critique, ne leur paraît pas plus facile à satisfaire que l'ancien patron. D'autant que le public n'a pas, comme ce dernier, de traits nettement définis. En cela, la liberté de déplaire (c'est-à-dire ultimement, de produire et d'écrire) revendiquée par divers auteurs transcende les catégories politiques et morales. C'est la pression contraignante du destinataire qu'ils contestent, et cela, pourrait-on dire, quel que fût le visage qu'il se donne. De sorte que l'on pourrait voir, dans cette négation du public littéraire une sorte d'équivalent de la pratique de l'« absorbement » en peinture que Michael Fried a mise en valeur à la même époque. De même que les années 1750-1755 marquent à ses yeux une rupture dans l'évolution de la peinture française, qui, à l'encontre de l'esthétique décorative, exquise, des premières décennies du siècle, tend à exclure le spectateur de la toile[1], de même ce deuxième tiers du XVIIIe siècle sanctionne à nos yeux l'évolution de la position des écrivains exprimant une volonté d'émancipation à l'égard du public.

[1] Voir Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origine de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1980.

Or, de même que le déclassement du plaire au profit d'autres fonctions (au cours de ce qu'on pourrait appeler une « rhétorisation de la poétique »[1] n'a pas attendu Rousseau pour s'amorcer - même s'il y a contribué -, de même cette mise à distance du public n'est pas premièrement de son fait. Étions-nous fondés, dans ce cas, à accorder à cet écrivain une place centrale dans cette évolution -pour ne pas dire, comme Germaine de Staël, cette « révolution »[2]- des modalités d'adresse que nous voyons au XVIIIe siècle ?

Il est certain que l'écrivain n'a jamais plaidé que pour lui : c'est d'une économie personnelle des valeurs qu'il tire sa revendication d'autonomie. Comme l'écrit René Démoris au sujet de Chardin, le Citoyen de Genève voulait « tout tirer de sa tête »[3] :

> Chardin et Rousseau sont encouragés tous deux, par un discours autorisé, à un surinvestissement du moi, dont la valeur ne manquera pas d'être reconnue sur le terrain idéalement juste de l'art ou de la littérature. C'est ainsi qu'à l'un comme l'autre, il manque ce rapport de complicité parfois roublarde que donne une culture digérée depuis l'enfance. *Se trouve ainsi ranimé le rêve archaïque d'omnipotence et d'autarcie qui est celui de tout enfant*.[4]

Rousseau ne se voulait d'aucun courant, ni d'aucun mouvement : c'est pour sa liberté et sa défense qu'il fraie, ou plus exactement éclaircit, la voie de l'a-normalité et de la non-conformité sur laquelle des générations d'artistes se sont engagées après lui - souvent en son nom- jusqu'à ce jour. C'est en porte-flambeau non seulement posthume, mais presque involontaire d'une figuration de l'art, où l'artiste et non plus le public, serait *souverain*, qu'il écrit, porté par des raisons qu'il réfléchit à la lumière de cette esthétique conciliante « classique » dont il peut encore apercevoir les fondements. Car il reste un héritier de cette conception des Belles Lettres fondée sur la *paideia*, soit sur l'accord entre littérature et politesse. Le rôle de jonction entre deux représentations divergentes de la fonction sociale de l'écriture, l'impact de son

---

[1] Par opposition à la « poétisation de la rhétorique » qu'Hélène Merlin situe au XVIIe siècle (Hélène Merlin, *Public et littérature au XVIIe siècle*, Paris, Belles Lettres, 1994, p. 149-150).
[2] Germaine de Staël, *De la littérature*, p. 308.
[3] René Démoris, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, A. Biro, 1991, p. 55.
[4] *Id*., p. 59.

discours de « rupture » sur les générations futures, et surtout, le puissant étayage théorique de sa position « nouvelle », justifient la place centrale accordée à cet auteur dans notre étude.

Car on ne peut que souligner la vertigineuse réflexivité de sa pensée du *dé-plaire*. C'est sur une analyse précise de la dramaturgie de Corneille, de Molière, de Racine que Rousseau fonde son refus de l'*aptum*. C'est en mettant en valeur le caractère circulaire, idéologiquement sclérosant, du dispositif spectaculaire qu'il dénonce la complaisance de ces auteurs. Et si le Citoyen congédie ensemble l'honnête homme et le galant homme, c'est qu'il les a observés, l'un et l'autre, tournoyer plusieurs heures autour d'une idole allongée sur un lit de repos, et qu'il a fait comme eux ; c'est qu'il les a vus, l'un comme l'autre, fatiguer leur esprit à sortir un bon mot, à tirer quelque vers, susceptibles de plaire à leur hôte ; et qu'il a fait comme eux. C'est qu'il a, durant plus de dix ans, payé le prix de la complaisance et de l'office poétique, avant de rompre le ban, et que ses services ne lui ont rien valu, pas même un début de notoriété. À cet égard, l'ambiguïté des raisons de sa « réforme » ne pouvait manquer de faire retour, souriant ironiquement aux arguments révélés par l'« illumination » de Vincennes : il s'agissait de s'affranchir de l'opinion pour mieux servir le peuple ; il s'agissait de dire la vérité pour être utile. Mais cette profession d'indépendance et de véracité perdait de son crédit à s'exprimer dans le cadre d'un concours d'Académie. Ainsi Rousseau fut confronté le premier aux écueils de la tentation autarcique, immédiatement susceptible de transformer la revendication d'autonomie en stratégie de séduction, et la marginalité en nouvelle conformité. Car si la *singularité* figurait dans les arts de plaire, c'était sous l'article de l'*affectation*, comme cette manière d'allier l'hypocrisie à l'amour-propre ; ce que précisément condamnait Rousseau en stigmatisant la volonté de se *distinguer*… Aussi bien, il n'y a qu'un pas de la liberté de déplaire au « plaisir aristocratique » de le faire, bientôt revendiqué par Baudelaire pour le dandy. L'écrivain était donc lié par un *double bind* : il fallait renoncer à plaire sans tirer parti du succès de scandale de cette démarcation. C'est pourquoi Rousseau crut bon de revenir, par une seconde « réforme », généralement ignorée de la

critique, sur la revendication d'indépendance autarcique des années 1750. Ce sont les détours d'une réflexion anxieuse d'éviter les récifs de la servilité *et* de la négation d'autrui par amour-propre, que dessine le parcours de l'écrivain, du *plaire* (d'avant la première « réforme ») au *déplaire*, et du *déplaire* à un *plaire* renouvelé, fondé en nature et dégagé des obligations courtisanes… De là le modèle d'humanité conciliante et pacifique exposé dans l'*Émile*. Les exigences de la sensibilité et son besoin d'aimer justifiaient cette réhabilitation partielle du *plaire*.

Cet apparent démenti des écrits de la (première) « réforme » avait certes de quoi surprendre. Mais l'écrivain s'efforça de greffer sa naturalisation du désir de plaire sur le modèle anthropologique des premiers *Discours*. En outre, la critique d'une séduction de pur amour-propre (volonté de *briller*) ou d'une complaisance courtisane restait valide ; elle est reprise et développée dans *La Nouvelle Héloïse* et dans l'*Émile*.

Cette troisième position, plus attentive aux désirs et aux affects qui sous-tendent les relations humaines, plus soucieuse aussi d'établir une communication avec le lecteur, tendait à réconcilier l'écrivain avec son public. Ce n'est pas que celui-ci eût gagné aucun crédit dans l'esprit du Citoyen : il restait à ses yeux un corps fracturé et aliéné. Mais il s'agissait pour lui d'engager avec tel lecteur particulier une relation respectueuse, susceptible de porter une réflexion *utile*. Le plaisir, légitimé dans *La Nouvelle Héloïse* comme une composante du bonheur et dans l'*Émile* comme un *besoin*, retrouvait ainsi droit de cité dans l'œuvre ; non comme sa finalité (car la littérature et son loisir, *suppléant* aux plaisirs naturels, restent subordonnés à ceux-ci, et *a fortiori*, aux fins supérieures de l'utile et du bien chez Rousseau), mais comme un *instrument* de persuasion. De là les nouveaux « moyens » stylistiques et poétiques mis en œuvre dans le roman. Sa *Julie* devait permettre à l'écrivain de renouer de manière originale avec une poétique de l'*utile dulci* que la *Lettre à d'Alembert* déclarait impraticable au théâtre, et même dans le roman. Car si la séduction du roman - qui répondait ainsi au principe du « remède dans le mal » - reposait sur les mêmes ressorts (« insensibles », « imperceptibles », soit inconscients) que les

tragédies les plus pernicieusement passionnelles, c'est une reconfiguration subreptice de la mentalité du public que devait permettre la lecture de *La Nouvelle Héloïse*. Se trouvait ainsi secrètement brisé le cercle vicieux du plaire *idéologiquement* complaisant ; se trouvait potentiellement sapé, remplacé, un mode de pensée sociétal qu'une réfutation explicite et purement logique n'eût pas suffi à ébranler.

Rousseau fut donc amené à mitiger, par pragmatisme, son éthique intransigeante de la véridicité et de l'utile seul : or ceci revenait, en un sens, à admettre les vertus de cet humanisme tempéré dont il avait stigmatisé la complaisante lâcheté. De fait, cette économie nouvelle des rapports humains, et cette poétique repensée, étaient-elles nettement distinctes de celles que l'écrivain avait hautement dénoncées ? L'« aimable étranger » que Rousseau préfère à l'« honnête homme » dans l'*Émile* ne ressemble-t-il pas comme un frère à son prédécesseur ? Et le remède « sucré » de *La Nouvelle Héloïse* était-il d'une autre teneur que le vin mêlé de plaisir et d'utile qui devait selon Horace garantir au poète l'unanimité des suffrages ?

L'idéal de l'homme *naturel en société* que Rousseau propose en remplacement des pratiques de la mondanité est un modèle de compromis qui doit son ambivalence -ou son indétermination- à la nécessité d'échapper au double piège de l'hétéronomie servile et de l'autonomie autarcique, reposant sur un interdit du désir. Si ce modèle ne se démarque pas visiblement (ou seulement du plus au moins) du code comportemental « classique », c'est que seule la liberté essentielle, intime, d'une *intentionnalité* renouvelée (celle de l'homme naturel-social, agissant par amour et non *seulement* par amour-propre) pourrait en garantir la validité. Or l'amour-propre n'est jamais séparable de l'amour, et l'« aimable étranger » cherche nécessairement à se distinguer. Son intention est donc toujours double. Ce que Rousseau éprouve, dans cette difficulté à *fixer* un modèle (d'humanité et d'énonciation), c'est le caractère foncièrement instable d'un système bipolaire *plaire-déplaire*, dont les pôles sont indissociables, et voués à s'inverser.

Ainsi de la poétique de l'*utile dulci*, qui devait offrir au lecteur du roman un « remède dans le mal ». D'un côté, la séduction de l'écriture est théoriquement justifiée par l'argument « téléphique » ; elle est par ailleurs confortée par le recours intertextuel à des autorités telles que Plutarque et le Tasse, que Rousseau convoque, contre le purisme d'un Platon, à l'appui de sa théorie du *mélange* thérapeutique. Mais elle n'en manifeste pas moins sa duplicité dans le texte même de l'auteur, et en particulier dans *La Nouvelle Héloïse*. Car l'argumentaire des préfaces ne suffit pas, d'un point de vue strictement logique, à réfuter le système offensif de la *Lettre à d'Alembert* ; et l'imaginaire qui se déploie dans les réseaux métaphoriques du feu et du remède, accuse, derrière le romancier, un pyromane, et derrière le médecin, un empoisonneur public. C'est dire que l'écrivain n'adhère jamais totalement à son apologie du plaisir littéraire. C'est dire qu'il reste convaincu de sa propre duplicité, comme de celle, essentielle, du « remède dans le mal » (celui de la fiction romanesque) auquel il recourt. C'est dire enfin que c'est toujours contre lui-même, plus encore que contre le public, que Rousseau écrit.

BIBLIOGRAPHIE

PLAN DE LA BIBLIOGRAPHIE

1. OUVRAGES AVANT 1800

1.1. Œuvres de Rousseau

1.2. Œuvres sources (de l'Antiquité au XVIIIe siècle)

1.2.1. Placere, delectare : textes fondateurs de l'Antiquité
1.2.2. Traités de civilité et arts de plaire
1.2.3. Traités de rhétorique et de poétique
1.2.4. Œuvres de réflexion philosophique et morale
1.2.5. Ouvrages de fiction

2. OUVRAGES APRES 1800

2.1. Rousseau et son œuvre

2.1.1. Études biographiques
2.1.2. Études générales sur Rousseau
2.1.3. Rousseau et ses lecteurs
Rousseau et le public
La place du lecteur
2.1.4. Plaisir et séduction
2.1.5. Plaisir et vérité
2.1.6. Plaisir et moralité
2.1.7. Intertextes et influences

2.2. Plaisir et séduction à l'âge classique

2.2.1. Études générales sur le XVIIIe siècle français
2.2.2. Plaisir, plaisirs et esthétique
2.2.3. Rhétorique et persuasion
2.2.4. Politesse et civilité
2.2.5. Éthique du plaisir ; esthétique et morale
2.2.6. Classicisme et modernité : littérature et déplaisir ; absolu littéraire

2.3. L'écrivain et son public

2.3.1. Statut de l'écrivain et « stratégie du succès »
2.3.2. Lecture et lecteurs au XVIIIe siècle
Études générales sur la réception
Lecture et lecteurs au XVIIIe siècle
2.3.3. Publique et opinion publique au XVIIIe siècle
La place du public : rapport de l'artiste au public

3. Ouvrages didactiques

3.1. Bibliographies et index

3.1.1. Ouvrages sur Rousseau
3.1.2. Ouvrages généraux

3.2. Dictionnaires

3.2.1. Dictionnaires de littérature
3.2.2. Dictionnaires de langue latine et française
Dictionnaires modernes
Dictionnaires du XVIIe et XVIIIe siècle

Abréviations :

-A.J.J.R. : *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*
- E.J.J.R. : *Études Jean-Jacques Rousseau*
- S.V.E.C. : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*
- R.H.L.F. : *Revue d'Histoire Littéraire de la France*

1. OUVRAGES AVANT 1800

1.1. ŒUVRES DE ROUSSEAU

Jean-Jacques ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959-1995, 5 vol. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, assistés de divers collaborateurs.

Vol. I, 1959 : *Confessions* ; *Autres textes autobiographiques*.
Vol. II, 1964 : *La Nouvelle Héloïse, Théâtre* ; *Essais littéraires*.
Vol. III, 1964 : *Du Contrat Social* ; *Écrits politiques*.
Vol. IV, 1969 : *Émile* ; *Éducation* ; *Morale* ; *Botanique*.
Vol. V, 1995 : *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre* ; *Textes historiques et scientifiques*

Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau, édition critique établie et annotée par R. A. Leigh, Oxford, The Voltaire Foundation, 1965-1998, 52 vol.

Vol. I.-XXXX : 1730-1778, *lettres* 1-7180.
Vol. XXXXI-XXXXIX : 1778-1806, *lettres et autres documents* 7181-8386.
Vol. XXXXXX : *Tables*, établies par Janet Laming
Vol. XXXXXI : *Index des éditions, ouvrages cités, citation locutions, liste des hors-texte, des illustrations,* errata *et compléments*, établis par Janet Laming.
Vol. XXXXXII : *Index général*, établi par Janet Laming.

— *Correspondance Complète*, éd. critique établie et annotée par Ralph A. Leigh, Genève, IMV, Oxford, The Voltaire Foundation, 1965-1991, 50 vol.

— *Rousseau-Malesherbes, Correspondance*, éd. B. de Négroni, Paris, Flammarion, 1991.

1.2. Œuvres sources (de l'antiquite au XVIIIe siecle)

1.2.1. *Placere, delectare* : textes fondateurs de l'Antiquité

J'indique, outre l'édition contemporaine qui est généralement celle de travail, certaines éditions auxquelles Rousseau a pu avoir accès ou dont on sait qu'il les a réellement consultées.

ARISTOTE, *La Rhétorique d'Aristote en français*, trad. François Cassandre, Paris, L. Chamhoudry, 1654.

— *Rhétorique*, trad. C. E. Ruelle, Paris, Poche, 1991.

— *La Poétique d'Aristote*, trad. André Dacier, Paris, Barbin, 1692.

— *La Morale d'Aristote*, trad. Charles Catel, Toulouse, Bosc, 1644.

— *Les Politiques d'Aristote*, trad. Loys Le Roy, Paris, Drouart, 1600.

CICERON, *La Rhétorique de Cicéron, ou les trois livres du dialogue de l'Orateur*, trad. abbé Cassagnes, Paris, Barbin, 1674 ; trad. Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Belles Lettres, 1985.

— *Les Œuvres de Cicéron*, trad. Du Ryer, Paris, Cie des libr. associés, 1670, 12 vol.

— *L'Orateur*, *Du meilleur genre d'orateurs*, trad. Albert Yon, Paris, Belles Lettres, 1964.

— *Divisions de l'art oratoire. Topiques*, trad. Henri Bornecque, Belles Lettres, 1960.

— *Brutus*, in *Des Orateurs illustres*, trad. Louis Giry, Paris, A. Courbé, 1653; trad. J. Martha, Belles Lettres, 1973.

— *Les Offices [...] ou les devoirs de la vie civile*, trad. Pierre Du Ryer, Paris, A. de Sommaville, 1641.

— *Politique*, VIII, 4-12, Paris, Les Belles Lettres, 1989, trad. Jean Aubonnet.

HORACE, *Poemata*, Paris, Vaillant, 1721.

— *Épître aux Pisons*, trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1955.

PLATON, *Omnia divini Platonis opera tralatione Marsili Ficini…*, trad. du grec Simon Gryneus, Bâle, Froben, 1539.

— *Les œuvres de Platon… avec des remarques et la vie de ce philosophe, avec l'exposition des principaux dogmes de sa philosophie*, trad. André Dacier, Paris, Anisson, 1699, 2 vol.

PLUTARQUE, *Les Vies des hommes illustres*, trad. par J. Amyot, Paris, Vascovan, 1559.

— *Les œuvres morales et meslées de Plutarque*, trad. Jacques Amyot, Paris, Robinot, 1645, 2 vol.

QUINTILIEN, *De l'Institution oratoire*, trad. abbé Guédoyn, Paris, Dupuys, 1718.
— *M. Fabii Quintiliani Institutionum oratoriarum libri duodecim ad usum scholarum accomodati...* éd. Charles Rollin, Paris, Estienne, 1715.

Rhétorique à Hérennius, trad. Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

SÉNÈQUE, *Les Œuvres de Sénèque*, trad. F. Malherbe et P. Du Ryer, Paris, Sommaville, 1659.
— *Lettres à Lucilius*, trad. F. Prechac, Paris, Les Belles Lettres, 2007.

SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions* , trad. A. d' Andilly, 2e éd., Vve C amusat et Pi erre Le Petit, 1649.

TERTULLIEN, *Traités sur l'Ornement des Femmes, les Spectacles, le Baptême et la Patience*, trad. M. Caubère, Paris, Rolin fils, 1733.

1.2.2. Traités de civilité et arts de plaire

BUFFIER, Le P. Claude, *Traité de la société civile et du moyen de se rendre heureux en contribuant au bonheur des personnes avec qui on vit*, Paris, Giffart, 1726.

CASTIGLIONE, Baldassare, *Le Livre du courtisan*, trad. A. Pons d'après la version de Gabriel Chapuis (1580), Paris, Lebovici/Ivrea, 1987 ; G.F., 1991.

CALLIERES, Jacques de, *Des mots à la mode*, Paris, 1661.
— *Du bon et du mauvais usage dans les manières de s'exprimer*, Paris, 1693.

CHESTERFIELD, Philip Stanhope, comte de, *Lettres à son fils, à Paris, 1750-1752*, trad. A. Renée, Paris, Payot et Rivages, 1993.

COURTIN, Antoine de, *Nouveau Traité de la civilité qui se pratique en France, parmi les honnêtes gens*, Paris, N. Grasse, 1642.

DELLA CASA, Giovanni, *Galatée ou Des manières*, trad. A. Pons, Paris, Le livre de Poche, 1991.

ERASME, Didier, *De l'éducation des enfants, La Civilité puérile*, trad. Pierre Saliat (1537), Paris, Klincksieck, 1990.

FARET, Nicolas, *L'Honnête Homme ou L'Art de plaire à la Cour* (1630), Paris, Quinet, 1634 ; Genève, Slatkine Reprints, 1968.

GRACIAN Y MORALES, Baltasar, *L'Homme de Cour*, trad. Amelot de la Houssaye, Paris, Boudot, 1680.
— *Le Héros*, trad. J. de Courbeville, Paris, Lebovici/ Ivrea, 1993.
— *L'Homme universel*, trad. J. de Courbeville, Paris, Champs libre, 1980.

HUET, Pierre-Daniel, *Lettre-Traité sur l'origine des romans*, Paris, Nizet, 1971.

LA SALLE, Jean-Baptiste de, *Les Règles de la bienséance et de la civilité chrétienne très utile pour l'éducation des enfants et pour les personnes qui n'ont pas la politesse du monde ni de la langue française*, Paris et Troyes, Cudot, 1716.

LAMBERT, Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles, marquise de, *Avis d'une mère à son fils et à sa fille,* Paris, chez Etienne Ganeau, 1728
— *Œuvres*, Paris, Champion, 1990.

LE MAITRE DE CLAVILLE, Charles-François, *Traité du vrai mérite de l'homme considéré dans tous les âges et dans toutes les conditions, avec des principes d'éducation propres à former les jeunes gens à la vertu* [1734], Paris, Saugrain, 1736.

MALLET, Edme-François, *Essai sur les bienséances oratoires*, Paris, Prault, 1753.

MARIN, François-Louis-Claude Marini dit, *L'Homme aimable*, Paris, Prault, 1751.

MÉRÉ, Antoine Gombault, chevalier de, *Œuvres Complètes*, éd. C. H. Boudhors, Paris, Fernand Roche, 1930, 3 vol.

MONCRIF, François Auguste, Paradis de, *Sur la nécessité et les miens de plaire*, Paris, Prault, 1738.

MORVAN DE BELLEGARDE, Jean-Baptiste, *Réflexions sur le ridicule & sur les moyens de l'éviter*, Paris, Guignard, 1686.
— *Réflexions sur ce qui peut plaire ou déplaire dans le commerce du monde*, Paris, A. Seneuze, 1688.
— *Modèles de conversations pour les personnes polies*, Paris, J. Guignard, 1697.
— *Réflexions sur la politesse des mœurs, avec des maximes pour la société civile, suite des réflexions sur le ridicule*, Paris, J. Guignard, 1698.

MURALT, Béat de, *Lettres sur les Anglois et sur les François et sur les voiages*, 1728, Paris, Champion, 1933.

ORTIGUE DE VAUM ORIERE, Pierre, *L'Art de plaire dans la conversation* , Paris, J. Guignard, 1688.

PIC, Jean, *Discours sur la bienséance, avec des maximes et des réflexions très importantes pour réduire cette vertu en usage*, Paris, Vve Mabre-Cramoisy, 1688.

TOUSSAINT, François-Vincent, Les mœurs, Amsterdam, aux dépens de la compagnie, 1748.

1.2.3. Traités de rhétorique et de poétique

AUBIGNAC, *La Pratique du théâtre*, Paris, A. de Sommaville, 1657.

BATTEUX, Abbé Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durant, 1746.

— *Les Quatre poétiques d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux*, avec la trad. et des remarques par M. l'abbé Batteux…, Paris, Sayant et Nyon, 1771.

BOILEAU, Nicolas, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier, 1870.

BOUHOURS, le P. Dominique, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit, dialogues*, Paris, Vve de S. Cramoisy, 1687.
— *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, S. Mabre-Cramoisy, 1671.

DUBOS, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, P.-J. Mariette, 1719, 2. vol ; rééd. 1733 en 3 vol.

GAMACHES, le P. E.-S., *Système du cœur, ou conjectures sur la manière dont naissent les différentes affections de l'âme, principalement par rapport aux objets sensibles*, Paris, Dupuis, 1704.

LAMY, Bernard, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, Paris, Pralard, 1675 ; éd. Benoît Timmermans, Paris, Puf, 1998.

LAMY, François, *Rhétorique de collège trahie par son apologiste*, Paris, Mariette, 1704.

LA MOTTE, A. Houdar de, *Réflexions sur la critique*, Paris, Du Puis, 1715 ; 3 vol.
— *Œuvres*, Paris, Prault l'aîné, 1754.

RAPIN, René, « Observations sur l'éloquence des bienséances », in *Du grand & du sublime dans les mœurs, & dans les différentes conditions des hommes, avec quelques observations sur l'éloquence des bienséances*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1686.
— *Réflexions sur la Poétique de ce temps*, [1674], éd. E.T. Dubois, Genève, Droz, 1970

ROLLIN, Charles, *Traité des études*, Paris, Saintin et Thomine, 1726-1732, 4 vol.

TRUBLET, abbé N.C.J., *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, Paris, Briasson, 1735.

1.2.4. Œuvres de réflexion philosophique et morale ; ouvrages polémiques

ALEMBERT, Jean le Rond, *Œuvres complètes philosophiques, historiques et littéraires*, Paris, J.-F. Bastien, 1805.

BOSSUET, *Maximes et réflexions sur la Comédie*, éd. C. Urbain et E. Levesque, Paris, Grasset, 1930.

CONDILLAC, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, C. Porset, Paris, Gallilée, 1973.

COYPEL, Charles, *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Collombet, 1721.

DESCARTES, *Traité des passions*, in *Œuvres philosophiques*, Paris, Garnier, 1963-1973.

DUCLOS, Charles, Pinot, *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1968.
—*Mémoires pour servir à l'histoire des moeurs du XVIIIe siècle*, 1752, Paris, Desjonquères, 1956.

Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres, Paris, Briasson, David l'aîné, Le Breton et Durand, 1751-1780 ; Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1966.

FONTENELLE, Bernard, Le Bovier de, *Œuvres*, Paris, Brunet, 1742-1761, 11 vol.

FRERON, [Fréron], *Lettres sur quelques écrits de ce temps*, Paris, Slatkine, 1966, 2 vol.

LA BRUYERE, Jean de, *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1951.

LA ROCHEFOUCAULT, François de, *Réflexions ou Sentences et Maximes morales. Réflexions diverses*, Genève-Paris, Droz-Minard, 1967.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Amsterdam, 1710.

LOCKE, John, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, trad. M. Coste, Amsterdam, Leibzig, 1955 (1e éd. 1700).

MALEBRANCHE, *De la recherche de la vérité*, 1674, éd. G. Rodis Lewis, Paris, 1965.

MERCIER, Louis Sébastien, *De la littérature et des littérateurs* (1778), Genève, Slatkine Reprints, 1970.

MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1962.

MONTESQUIEU, Charles Louis, *De l'Esprit des lois* (1748), Paris, GF, 1979, 2 vol.

NICOLE, Pierre, *Traité de la comédie*, (1675), in *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*, Paris, Champion, 1998.

— *Essais de morale*, Paris, G. Desprez, 1671, 3 vol.

PASCAL, Blaise, *De l'Esprit géométrique et de l'Art de Persuader*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1954.

SAINT AUBIN, Gilbert Charles Le Gendre, *Traité historique et critique de l'opinion* [1733], 3e éd., Paris, Briasson, 1741.

SHAFTESBURY, Anthony A. C., *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* [1711], Hildesheim, Olms, 1978.
/ DIDEROT Denis, *Œuvres de Mylord Comte de Shaftesbury contenant différents ouvrages de philosophie et de morale traduites de l'anglais,* Genève, 1769 ; Paris, Champion, 2002.

— *Soliloque ou conseil à un auteur* (1710), in *Œuvres de Mylord comte de Shaftesbury, contenant différents ouvrages de philosophie et de morale*, trad., Genève, 1769, rééd. Paris, Champion, 2002 ; trad. Danielle Lories, Paris, éd. de L'Herne, 1994.

STAEL, Germaine de, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 1800, Paris, Garnier Flammarion, 1991.
— *De l'Allemagne*, Paris, H. Nicolle, 1814.

VAUVENARGUES, Luc de Clapier, *Introduction à la connoissance de l'esprit humain, Fragments, Réflexions critiques*, Paris, G.F., 1981.

1.2.5. Ouvrages de fiction

ADDISON, Joseph, *Le Spectateur ou le Socrate moderne*, traduit de l'anglais, Paris, Leloup, 1754.

CREBILLON fils, Claude-Prosper Jolyot de, *Œuvres complètes* (4 vol.), Paris, Garnier, 1999-2002 ; en part. vol. 2.

CORNEILLE, Pierre, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1957.

DIDEROT, *Œuvres Complètes*, Paris, Club français du livre, 1969 ; 1996.

DUCLOS, Charles Pinot, *Les Confessions du comte de* *** (1741), Paris, M. Didier, 1969.
— *Acajou et Zirphile*, éd. J. Dagen, Paris, Desjonquères, 1993.

ÉPINAY, Louise Tardieu d'Esclavelle, marquise d', *Histoire de Madame de Montbrillant*, 1818, Ménil-sur-l'Estrée, Mercure de France, 1989.

LA FONTAINE, *Fables*, éd. M. Fumaroli, Paris, LGF, 1995.

MARIVAUX Pierre Carlet de, *Journaux et œuvres diverses*, Paris, Classiques Garnier, 2001.
— *La vie de Marianne ou les aventures de Madame la comtesse de* ***, 1731-1742, Paris, Garnier Flammarion, 1978.
— *Le Paysan parvenu*, Paris, Garnier Flammarion, 1965.

MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1951, 2 vol.

PALISSOT de MONTENOY, Charles, *Le cercle ou Les originaux*, 1755, éd. citée, 1809.

RACINE, Jean, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1999.

Recueil de préfaces de romans du XVIIIe siècle, 1700-1750, éd. ANGELET Christian et HERMAN Jan, Saint-Etienne-Louvain, Presses universitaires de Louvain, 1999.

TASSO, Torquato, *La Jérusalem délivrée*, *Gerusalemme liberata*, trad. J.-M Gardair, Paris, Bordas, 1996

2. OUVRAGES APRES 1800

2.1. ROUSSEAU ET SON ŒUVRE

2.1.1. Études biographiques

BENNINGTON, Geoffrey, *Dudding : des noms de Rousseau*, Paris, Gaulée, 1991.

CRANSTON, Maurice, *Jean-Jacques. His early life and Work 1712-1754*, Londres, A. Crane, 1983.

GEHENNO, Jean, *Jean-Jacques, Histoire d'une conscience*, Paris, Gallimard, nouv. éd. 1962, 2 vol.

LAUNEY, Michel, *Rousseau et son temps*, Paris, Nizet, 1969.

MAY, Georges, *Rousseau par lui-même*, Paris, Seuil, 1961.

MELY, Benoît, *Jean-Jacques Rousseau, un intellectuel en rupture*, Paris, Minerve, 1985.

TROUSSON, Raymond, *Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Taillandier, 1988, 2 vol. : *La marche à la gloire*, *Le deuil éclatant du bonheur* ; rééd. en 1 vol. en 2003.
— *Jean-Jacques Rousseau : bonheur et liberté*, Nancy, PU Nancy, 1992.
— *J.-J. Rousseau. Heurts et malheurs d'une conscience*, Paris, Hachette, 1993.

2.1.2. Études générales sur Rousseau

ADAMY, Claude, *Les corps de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Champion, 1997.

ALTHUSER, Louis, GROSRICHARD, Alain et HOCHART, Patrick dir., *L'Impensé de Jean-Jacques Rousseau,* Paris, éd. Cercle d'Epistémologie de l'ENS, 1967.

BACZKO, Bronislaw, *Rousseau : solitude et communauté*, Paris-La Haye, Mouton, 1974.

BENICHOU, Paul, *L'Écrivain et ses travaux (Constant, Lamartine, La Rochefoucauld, Mallarmé, Racine, Rousseau)*, Paris, Corti, 1967.

BOCQUENTIN, Françoise, L'AMINOT, Tanguy, HOTIMSKY, Armand, *Jacques Rousseau, Femme sans enfant, Essai sur l'analyse des textes autobiographiques de Rousseau à travers sa langue des signes*, Paris, L'Harmattan, 2003.

BURGELIN, Pierre, *La philosophie de l'existence de J-J Rousseau*, Paris, Puf, 1952.

CARZOU, Jean-Marie, *La Conception de la nature humaine dans* La Nouvelle Héloïse, Monte Carlo, 1970.

CASSIRER, Ernst, *Le problème Jean-Jacques* Rousseau (1970), trad. Paris, Hachette, 1989.

—*Rousseau, Kant, Goethe,* Paris, Belin, 1991.
CHAMARAT Gabrielle et COULET, Alain, dir., *L'Auteur. Autobiographie et fiction romanesque. Autour des* « Confessions » *de Jean-Jacques Rousseau*, Nice, Publc de la Fac. des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, 1997.

CROGIER, Michèle, *Rousseau et le paradoxe*, Paris, Champion, 1997.

DE MAN, Paul, *Allégories de la lecture*, tr. fr. Paris, Galilée, 1989.

DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

EIGELDINGER Frédéric S., *Jean-Jacques Rousseau. Univers mythique et cohérence*, Neuchâtel, La Baconnière, 1978.

ELLIS, M. B., Julie ou La Nouvelle Héloïse, *a Synthesis of Rousseau's Thought*, Toronto, University of Toronto Press, 1949.

GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur, *Jean-Jacques Rousseau ou l'esprit de solitude*, Paris, Phébus, 1978.

LANSON, Gustave, « L'unité de la pensée de Jean-Jacques Rousseau » *A.J.J.R.*, 8, 1912, p. 2-31 ; repris in *Essais de méthode, de critique, et d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, 1965, p. 385-404.

LECERCLE, Jean-Louis, *Rousseau et l'art du roman*, Paris, Larousse, 1969.
— *Jean-Jacques Rousseau, Modernité d'un classique*, Paris, Larousse, 1973.

MEAD, William, *Jean-Jacques Rousseau ou le romancier enchaîné*, Princeton-Paris, PUF, 1966.

MUNTEANO, Basil, *Solitude et contradictions de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Nizet, 1975.

PERRIN, Jean-François, *Le Chant de l'origine : la mémoire et le temps dans les Confessions de Jean-Jacques Rousseau*, The Voltaire Foundation, Oxford, 1996.

POULET, Georges, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1979.

PHILONENKO, Alexis, *Jean-Jacques Rousseau et la pensée du malheur*, Paris, Vrin, 1984.

RAYMOND, Marcel, *Jean-Jacques Rousseau. La quête de soi et la rêverie*, Corti, 1962.

ROBINSON, Philip, *Jean-Jacques Rousseau's doctrine of arts*, Bern, Peter Lang, 1984.

ROSSO, Corrado, « Rousseau, Bonnet, Voltaire : faut-il changer le monde ou le laisser aller comme il va ? », *Les Tambours de Santerre, Essais sur quelques éclipses des Lumières au XVIIIe siècle*, Pise / Paris, Nizet, 1986, p. 109-120.

ROUSSET, Jean, « Rousseau romancier : *La Nouvelle Héloïse* », Paris, Tallandier, 1988, vol. 1 et 1989, vol. 2.

SEITE, Yannick, *Du livre au lire. « La Nouvelle Héloise » roman des Lumières*, Paris, Champion, 2002.

STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*, Paris, Plon, 1958.
—*Le remède dans le mal, Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989.

TERRASSE, Jean, *De Mentor à Orphée, Essais sur les écrits pédagogiques de Rousseau*, Ville La Salle (Canada), Hurtubise, 1992.

TROUSSON, Raymond, et EIGELDINGER, Frédéric (éd.) *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, Champion, 1996.

TROUSSON, Raymond, *Jean-Jacques Rousseau, Mémoires de la Critique*, Paris, Presses de la Sorbonne, 2000.
—*J.-J. Rousseau. Heurts et malheurs d'une conscience*, Paris, Hachette, 1993.

2.1.3. Rousseau et ses lecteurs

Rousseau et le public

BAHNER, Werner, « Le mot et la notion de peuple dans l'œuvre de Rousseau », dans *Studies on Voltaire and the Eighteen Century,* 55, 1967.

BESSE, Guy, « Le sage et le citoyen selon Jean-Jacques Rousseau », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 78, 1973, p. 18-31.

CITTON, Yves, « Fabrique de l'opinion et folie de la dissidence dans le complot selon Rousseau », in *Rousseau juge de Jean-Jacques : études sur les* Dialogues, Actes du colloque de la Société canadienne d'études du XVIIIe siècle, dir. P. Knee et G. Allard, *Pensée libre*, 7, Ottawa, 1998, p. 101-114 ; article mis en ligne.
— « Retour sur la misérable querelle Rousseau-Diderot : position, conséquence, spectacle et sphère publique : position, conséquence, spectacle et sphère publique », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, 36, 2004, *Varia*, [En ligne : http://rde.revues.org/index282.html].

DEMORIS, René, « Rousseau et le discours sur la peinture », *A.J.J.R.*, 45, Genève, Droz, 2003, p. 237-270.

GATEFIN, Éric, « Diderot, Sénèque et Jean-Jacques. Un dialogue à trois voix », Amsterdam, N.Y., Rodopi, 2007.
— « Les tourments de l'opinion. Hantise du jugement dans *l'Essai sur les règnes de Claude et de Néron* de Diderot et dans les *Dialogues* de Rousseau juge de Jean-Jacques », *SVEC*, Oxford, The Voltaire Foundation, 2007, p. 41-48

GANOCHAUX, Colette, *L'opinion publique chez Jean-Jacques Rousseau*, Lille, Atelier de reproduction des thèses de Lille III ; Paris, Champion, 1980.

GOULEMOT, Jean-Marie, « Rousseau et les figures de l'intellectuel », *Saggi e ricerche di litteratura francese*, 28, 1989, p. 57-82.

— « Stratégies et positions dans les *Dialogues de Rousseau juge de Jean-Jacques* », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 4, 1980, p. 212-227.

LERCERCLE, Jean-Louis, « Rousseau et ses publics », in *J.-J. Rousseau et son œuvre. Problèmes et recherches*, dir. Bernard GAGNEBIN, Paris, Klincksieck, 1964, p. 283-302.

MEAD, William, « *La Nouvelle Héloïse* and the public of 1761 », *Yale French Studies*, 38, New-Haven, 1997, p. 17-36.

PARKER, Noël, « La République des Lettres et la validité du discours public », *Jean-Jacques Rousseau et la lecture*, dir. de Tanguy L'Aminot, *SVEC*, 369, Oxford, The Voltaire Foundation, 1999, p. 43-63.

PERRIN, Jean-François, « *Sacer estod* : une approche des enjeux politiques et théoriques dans *R. juge de J.-J.* », *A.J.J.R.*, 46, 2005, p. 79-113.

SAMPIERI, Jean-Christophe, *Jean-Jacques Rousseau, Esthétique et révolte. L'auteur, le public, son public : entre solitude et communauté, entre philosophie et œuvre de pensée.* Thèse de doctorat de Lettres dirigée par Georges Benrekassa, Université Denis Diderot-Paris VII, 2002, 3 vol.

TAYLOR, Samuel, « Rousseau's contemporary reputation in France », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1963, p. 1545-1574.

TURNOVSKI, Geoffrey, « The Enlightenment literary market : Rousseau, authorship, and the book trade », *Eighteenth century studies*, 36, 3, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2003, p. 387-410 (article en ligne).

La place du lecteur chez Rousseau

BEAUDRY, Catherine, *The role of the reader in Rousseau's "Confessions"*, New York, P. Lang, 1991.

BOGUMIL, Sieghild, *Rousseau und die Erziehung des Lesers*, Herbert und Peter Lang, Bern / Francfurt-am-Main, 1974.

BRISSETTE, Pascal, « Le lecteur en procès, analyse rhétorique du modèle judiciaire dans les Confessions de Rousseau », in Orbis litteratum, 57, 3, 2002, p. 181-196.

BYFORD, Andy, The figure of the "spectator" in the theorical writings of Brecht, Diderot, and *Rousseau*, in *Symposium*, 56, 2003, p. 25-42.

DOUTHWAITE, Julia, « Rousseau et ses lecteurs. Le cas de l'Émile », *L'engagement littéraire*, Actes du colloque de Rennes en oct. 2003, dir. Emmanuel Bouju, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 321-335.

ELLRICH, Robert, J., *Rousseau and His Reader: the Rhetorical Situation of the Major Works*, Chappell Hill, the University of North Carolina Press, 83, 1969.

FERAUD, Vilaine, « Scène d'énonciation et sélection du lecteur dans les *Rêveries du Promeneur solitaire de Rousseau*, in *Études littéraires sur les Rêveries du Promeneur solitaire*, Paris, Ellipses, 1997.

GRIMSEY, Ronald, « *Rousseau and his Reader : the Technique of Persuasion in* Émile", Rousseau after two hundred years, actes du Cambridge Bicentennial Colloquium, éd. R. A. Leigh, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 225-238.

ROBINSON, Philip, « La préface dialoguée de *La Nouvelle Héloïse*, le refus du dialogue ? », *A.J.J.R.*, 44, 2002, p. 405-419.

ROUSSET, Jean, « Les destinataires superposés de la *Lettre à d'Alembert* » dans *Le Lecteur intime*, P., Corti, 1986.

TERRASSE, Jean, « Public fictif et public réel. *Les Rêveries* », *Revue belge de philologie et d'histoire*, Bruxelles, 44, 1966, p. 925-935.

VARGAS, Yves, « "Ne me lisez point". Rousseau et le lecteur exclu », *E.J.J.R.*, 12, 2000-2001, p. 39-47.

VOISINE Jacques, « Le dialogue avec le lecteur dans les *Confessions* », *Jean-Jacques Rousseau et son œuvre. Problèmes et recherche*, Comité National pour la commémoration de Jean-Jacques Rousseau, Paris, Klincksieck, 1964.

2.1.4. Plaisir et séduction

ALEMEIDA, Teresa Sousa de, « Le langage de l'amour et le langage de l'ours. À propos d'une lettre de Rousseau », *Ariane*, 5, p. 85-107.

BERCHTOLD, Jacques, et ROSSET, François, *L'amour dans La Nouvelle Héloïse*, *A.J.J.R.*, 44, 2002.

BERCHTOLD, Jacques, « Le framboisier nourricier. Rousseau et l'érotisme végétal de la tradition pastorale », *Études Jean-Jacques Rousseau 14-15*, Musée J.-J. Rousseau-Montmorency, p. 23-50.
— « Rousseau au miroir. La composante narcissique du désir dans la *Nouvelle Héloïse* », *Miroirs - Reflets, Esthétiques de la duplicité*, sous la dir. de Peter André Bloch et Peter Snyder, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p. 89 -112.
— « Julie ou le *Contre Armide*, de Rousseau. Le procès du faux-brillant dans la *Nouvelle Héloïse* », *La littérature et le Brillant. Mélanges offerts à Pierre Malandain*, éd. Anne Chamayou, Presses universitaires d'Artois. 2002, p. 105-138.

BUTTLER, Melissa Butler, « Saint-Preux or the new "honnête homme" », in *Lectures de* La Nouvelle Héloïse, éd. Ourida Mostefai, Ottawa, Association nord-américaine des Études Jean-Jacques Rousseau, 1993, p. 95-105.

CHALLANDES, Laure, « D'Abélard à Julie : un héritage renversé », *A.J.J.R.*, 44, 2002, p. 55-80.

CROGIEZ, Michèle, « L'éloge du vin chez Rousseau. Entre franchise et salubrité », *Dix-huitième siècle*, 29, 1997, p. 185-197.
— « Portrait de Rousseau en séducteur », in *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, dir. Roger Marchal et François Moureau, Paris, Klincksieck, 1997, p. 545-551.

DELON, Michel, « "Fatal présent du ciel qu'une âme sensible". Le succès d'une formule de Rousseau », *E.J.J.R.*, 5, 1991, p. 53-64.

ERHARD, Jean, « Le corps de Julie », in R. Trousson (éd.), in *Thèmes et figures du siècle des Lumières*. *Mélanges offerts à Roger Mortier*, Genève, Droz, 1980, p. 95-106.

GILSON, Étienne, « La Méthode de M. de Wolmar », in *Les idées et les lettres*, Paris, Vrin, 1932.

GROSRICHARD, Alain, « L'air de Venise », *Ornicar*, 25, 1982, p. 11-137.
— « L'inoculation de l'amour », in *De l'amour*, Paris, Flammarion, 1999, p. 15-80.

HABIB, Claude, « Les lois de l'idylle. Amour, sexe et nature », *Esprit*, août 1997, p. 77-91.

HOCHART, Patrick, « "Le plus libre et le plus doux de tous les actes", Lecture du livre V de l'*Émile* », *Esprit*, août 1997, p. 61-76.

LALANDE, Françoise, *Jean-Jacques Rousseau et le plaisir*, Paris, Belfond, 1993.

MAT-HASQUIN, Michèle, « Théâtre de J.-J. Rousseau : la genèse d'une vision du monde », *Études sur le XVIIIe siècle*, éd. Roland Mortier et Hervé Hasquin, éd. de l'université de Bruxelles, 5, 1978, p. 85-99.

MOBAREK, Yasmina, *De l'art de persuader à l'art de séduire. Rousseau, Diderot ; la vérité et ses mises en scènes épistolaires*, Thèse de Doctorat (PHD), Yale University, 1996.

ROTUREAU, Christian, *Jean-Jacques Rousseau, l'ordre et la volupté*, thèse soutenue à l'Université de Paris III, 1985.

SCHIEFENBUCH, Erna, « L'influence de Jean-Jacques Rousseau sur les beaux-arts en France », *A.J.J.R.* XIX, 1929-190, p. 1-177.

STAROBINSKI, Jean, « Accuser et séduire », *Le Nouveau Commerce*, 41, automne 1978, p. 21-36.

2.1.5. Plaisir et vérité

BERCHTOLD, Jacques, « V*itam impendere vero*. Dépense, dette et dédommagement : autour de la devise de Rousseau », *Europe*, 84, 930, octobre 2006, p. 141-160.

CROGIEZ Michèle, *Mensongeet sincérité dans deux œuvres romanesques de J.J. Rousseau : La Nouvelle Héloïse et l'Émile*. Mémoire de Lettres classiques dirigé par René Pomeau, Paris IV, 1983.

DEPRUN, Jean, « Fontenelle, Helvétius, Rousseau et la casuistique du mensonge », *Fontenelle,* Actes du Colloque Fontenelle, Rouen, 1987, dir. Alain Niderst, Paris, PUF, 1989, p. 423-434.

DOMENECH, Jacques, « De la vérité à la fiction, de Plutarque au Tasse », *Aspects du lyrisme du XVI*e *siècle au XVIIIe siècle : Ronsard, Rousseau, Nerval*, Actes du colloque de Nice du 5 et 6 décembre 1997, dir. M.- H. Cotoni, J. Rieu et J. M. Seillan, Publ. de la Faculté des Lettres de Nice, 1998, p. 119-136.

ESCOLA, Marc, « Rousseau, juge d'Alceste. Généalogie d'un malentendu », in *Le malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, éd. par B. Clément et M. Escola, P., PUV, 2003.

HOFFMANN, Paul, « Julie: une éthique de la mauvaise foi », in *Hommages à Suzanne Roth*, Dijon, 1994, p. 71-83 ; repris dans son livre *Corps et coeur dans la pensée des Lumières*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

KNEE, Philip, « Agir sur les cœurs : spectacle et duplicité chez Rousseau », *Philosophiques*, Montréal, 14, 2, automne 1987, p. 299-327.
— « Sincérité et théâtralité », *A.J.J.R.*, 46, p. 139-156.

LAVAGETTO, Mario. *La cicatrice de Montaigne. Le mensonge dans la littérature. Essai*, Paris, Gallimard, 1997 ; un chapitre consacré à Rousseau.

PERRIN, Jean-François, « Du droit de taire la vérité au mensonge magnanime. Sur quelques arrière-plans théoriques et littéraires de la « "Quatrième promenade" ». *Littératures* 37, automne 1997, p. 115-130.
—« J.-J. Rousseau : l'évidence intérieure et l'accent passionné », *Éloquence et vérité intérieure*, dir. Carole Dornier et Jean Siess, Paris, Champion, 2002.

SEITE, Yannick, « Sur deux rapports à la vérité », *Diderot – Rousseau, un entretien à distance*, dir. Franck Salaün, Paris, Desjonquères, 2006, p. 81-92.
— « Délices, délits, dénis, dilemmes de la fiction », *Europe*, LXXXIV, 930, oct 06, p. 106-127.

VILLAVERDE, M. J., « "*Vitam impendere vero*" », de Juvénal à Rousseau », E.J.J.R., 4, 1990, p. 53-70.

2.1.6. Plaisir et moralité

BERNSTEIN, John A. Bernstein, *Shaftesbury, Rousseau and Kant : An Introduction to the conflict between aesthetic and Moral Values in Modern Thought*, Madison, Fairleigh Dickinson UP, 1980.

BLOCK, C. Joël, « La *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* : production textuelle et corruption des mœurs » dans *J.-J. R. et la société du XVIII*e *siècle,* Ottawa, 1981, p. 151-156.

BUFFAT, Marc, Edition, présentation et notes de J.-J. R., *Lettre à d'Alembert*, P., GF Flammarion, 2003.

BOURQUIN, Louis, « La controverse sur la comédie au XVIIIe siècle et la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* », *R.H.L.F.*, XXVI, 1919, p. 43-86, p. 555-576 ; XXVII, 1920, p. 548-570 ; XXVIII, 1921, p. 549-574.

KRIEF, Huguette, « Vauvenargue, Marivaux, Rousseau. Regards de moralistes sur les gens de lettres », *Le Pauvre diable. Destins de l'homme de lettres au XVIIIe siècle*, actes du colloque internat. de Saint-Etienne, sept. 2005, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, p. 287-298

LEFEVRE, Philippe, *Les Pouvoirs de la parole, l'Eglise et Rousseau*, *1762-1848*, Paris, Cerf, 1992.

MOFFAT, Margaret, M., *Rousseau et la querelle du théâtre au XVIIIe siècle*, Paris, éd. de Boccard, 1930 ; Genève, Slatkine Reprints, 1970.
— *La controverse sur la moralité du théâtre après la* Lettre à d'Alembert *de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Boccard, 1962.

2.1.7. Intertextes et influences

BARLAND, Yves-Paul, *L'Influence des pensées newtonnienne et leibnizienne sur la pensée politique de J.-J. R.: R. pluraliste?*, PhD, Boulder, University of Colorado, 1980.

BENEDETTO, Luigi Foscolo Benedetto, « Jean-Jacques Rousseau e Toquato Tasso », *Uomini e tempi, pagine varie di critica e storia* (Milan-Naples, Ricciardi), 1953, p. 217-238.

BERCHTOLD, Jacques, « Jean-Jacques dans le taureau de Phalaris : mythologisation du moi-victime et modèles d'identités dans *Rousseau juge de Jean-Jacques*. », in *Antiquitates Renatae : deutsche une französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur*, dir. Verena Ehrich-Haefeli *et al.*, Königshausen & Neumann.

BRIX, Michel, « *La Nouvelle Héloïse* et l'« Éros platonicien », *A.J.J.R.*, 44, 2002, p. 25-43.

BUSSET, Jean-Luc, « Rousseau lecteur d'Ovide, de Montaigne et de La Fontaine », *French Studies Bulletin* 56, automne 1995, p. 18 sq.

COSSY, Valérie, « Des « "*moral difficulties*" » chez Madame Sinclair », *A.J.J.R.*, 44, p. 271-315.

DESTAIN, Christian, « Rousseau devant Leibniz : du "mal" à l'harmonie et de l'ordre divin à l'ordre politique », in *Jean-Jacques Rousseau et la lecture*, éd. Tanguy L'Aminot, Oxford, The Voltaire Foundation, 1999, p. 142-157.

DOMENECH, Jacques, « Saint-Preux et Julie lecteurs du Tasse : connivence érotique et spiritualité amoureuse dans *La Nouvelle Héloïse* (Quand Rousseau « se fait un rempart du Tasse » dans *La Nouvelle Héloïse*), *A.J.J.R.*, 44, 2002, p. 119-147.

FRIES, Thomas, *Dialog der Auflklärung : Shaftesbury – Rousseau*, Tübingen-Bâle, Francke, 1993.

FLEURET, Colette, *Rousseau et Montaigne*, Paris, Nizet, 1980.

GOUHIER, Henri, « Les tentations platoniciennes de Jean-Jacques Rousseau », *Les Méditations métaphysiques de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, 1984, p. 133-184.

— « Socrate et Caton vus par Jean-Jacques », *Studi Francesi*, 13, 1968, p. 412-418.

GOYARD-FAVRE, Simone, « Rousseau et les législateurs grecs », *Diotima*, 12, 1984, p. 17-28.

HAMMANN, Christine, « La "Vie" de Jean-Jacques Rousseau ou l'éternel retour du Tasse », *R.H.L.F.*, 4, 2006, p. 859-883.
— « Rousseau citant Le Tasse ou les séductions de l'artifice », *Dix-huitième siècle*, 38, 2006, p. 511-528.

JOST, François Jost, « Richardson, Rousseau et le roman épistolaire », *CAIEF*, 29, 1977, p. 173-185

L'AMINOT, Tanguy, dir., *Jean-Jacques Rousseau et la lecture*, *Studies on Voltaire and the Eighteen Century*, 369, Oxford, Voltaire Foundation, 1999.

LAUNAY, Michel, « Jean-Jacques Rousseau dans la sphère d'influence platonicienne », *Approches des Lumières*, *Mélanges offerts à Jean Fabre*, Paris, 1974, p. 283-294.

MALCOLM, Jack, « On state of nature : Mandeville and Rousseau », *Journal of the History of Ideas*, 39, 1, 1978, p. 119-124.
— Corruption and Progress : The Eighteenth- Century Debate, New-York, AMS Press, 1989.

MILLET, Louis, « Le Platonisme de Rousseau », *Revue de l'enseignement philosophique*, juin-juillet 1967, p. 1-11.

MOREAU, Joseph, « Rousseau platonicien », *Revue de théologie et de philosophie*, 1978, p. 323-341.

MOUZE, Létitia, « Discours poétique et discours politique chez Platon et Rousseau », *Littératures classiques*, 37, automne 1999, p. 21-32.

NÉRAUDEAU, Jean-Pierre, dir., *L'Autorité de Cicéron de l'Antiquité au XVIIIème siècle,* Orléans, Paradigmes, 1993.

RICHEBOURG, Margueritte, *Essai sur les lectures de Rousseau*, Genève, Jullien, 1934.

PIRE, Georges, « Du bon Plutarque au citoyen de Genève », *Revue de Littérature Comparée*, 1958, p. 510-547.

— « De l'influence de Sénèque sur les théories pédagogiques de J.-J. Rousseau », *A.J.J.R.*, 33 1953-1955, p. 57-92.

SANTINO, Caramella, « Leibniz e R. », *Archivio di Filosofia*, 16, 1, 1947, p. 15-18.

SILVERSTONE, M. J., « Rousseau's Plato », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Oxford, 116, 1973, p. 235-249.

STAROBINSKI, Jean, « L'imitation du Tasse », *A.J.J.R.*, 40, 1992, p. 265-288.

— « Le Tasse traduit par Rousseau, Cinquante deux strophes inédites », *N.R.F.*, 461, juin 1991, p. 64-77.

TROUSSON, Raymond, *Socrate devant Voltaire, Diderot et Rousseau : la conscience face au mythe*, Paris, Minard, 1967.

— « Grandeur et décadence de Socrate chez Jean-Jacques Rousseau », *Studies on Voltaire*, 58, 1967, p. 1659-1669.

WELLS, Byron R., Clarissa *and* La Nouvelle Héloïse : *dialectics of struggle with self and other*, Ravenne, Longo, 1985.

— « Julie, ou la nouvelle Clarisse », *A.J.J.R.*, 44, p. 257-269.

2.2. PLAIRE A L'AGE CLASSIQUE (PLAISIR ET SEDUCTION)

2.2.1. Études générales sur le XVIIIe siècle français

ABRAMOVICI, Jean-Christophe, *L'Obscénité et la pensée française du XVIIe et du XVIIIe siècles*, Thèse de Doctorat, Paris X, Nanterre, 1997.

CASSIRER, Ernst, *La philosophie des Lumières* (1932), Paris, Fayard, 1990.

COULET, Henri, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1991.

DELON, Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, 1770-1820, Paris, Puf, 1988.

DEMORIS, René, *Le roman à la première personne du classicisme aux Lumières*, Paris, Droz, 2002.

EHRARD, Jean, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1963, rééd. Albin-Michel, 1994.
— *L'invention littéraire au XVIIIe siècle* : fictions, idées, société, Paris, Puf, 1997.

GOLDZINK, Jean, *Les Lumières et l'idée de comique*, Cahiers de Fontenay, ENS Fontenay-Saint Cloud, 1992.

GROSCLAUDE, Pierre, *La vie intellectuelle à Lyon dans la deuxième moitié du* XVIIe siècle, Paris, A. Picard, 1933.

GROSRICHARD Alain, *Structure du sérail. La fiction du despotisme asiatique dans l'Occident classique*, Paris, Seuil, 1979.

GUSDORF Georges, *Les principes de la pensée au siècle des lumières*, Paris, Payot, 1971.

HARZARD, Paul, *La crise de la pensée européenne 1680-1715*, Paris, Fayard, 1961.

HOFFMANN, Paul, *Corps et cœur dans la pensée des Lumières*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

LANSON, Gustave, « Origines des premières manifestations de l'esprit philosophique dans la littérature française de 1675 à 1748 », *Revue des cours et conférences*, déc. 1907-avril 1910.

LOTTERIE, Florence, *Littérature et sensibilité*, Paris, Ellipses, 1998.

MAUZI, Robert, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée française au XVIIIe siècle*, Albin Michel, 1979 (rééd. 1994).

MAUZI, Robert et MENANT, Sylvain, *Le XVIIIe siècle*, Paris, Arthaud, 1984.

MAY, Georges, *Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle, Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Princeton et Paris, Puf, 1963.

MUNTEANO, Basil, *Constantes dialectiques en littérature et en histoire*, Paris, Didier, 1967, p. 219-233 (et en particulier : « L'éternel débat de la raison et du cœur »).

MORNET, Daniel, *Les Origines intellectuelles de la Révolution française 1715-1789* [1933], Paris, Colin, 1967.

MORTIER, Roland, *L'Originalité, une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Paris, Droz, 1982.
— *Clartés et ombres du siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1969.

POMEAU René, et ERHARD, Jean, *Histoire de la littérature française*, Paris, Arthaud, 1994, rééd, Flammarion, 1998.

RUSTIN, Jacques, *Le Vice à la mode, étude sur le roman français de la première partie du XVIIIe siècle*, Paris, Ophrys, 1979.
— « Mensonge et vérité dans le roman français du XVIIIe siècle », *R.H.L.F.*, 1, 1969, p. 13-18.

SAINT-AMAND, Pierre, *Séduire ou la passion des lumières*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1987.

SERMAIN, Jean-Paul, *Métafictions 1670-1730. La réflexivité dans la littérature*, Paris, Champion, 2002.
— *Rhétorique et roman au dix-huitième siècle, L'exemple de Prévost et de Marivaux (1728-1742)*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1985.

STAROBINSKI, Jean, *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989.

VAN DELFT, Louis, *Littérature et anthropologie : nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, 1993.

VISSIERE, Jean-Louis, *La secte des empoisonneurs. Polémiques autour de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, Aix en Provence, Publications de l'Université de Provence, 1993.

2.2.2. Plaisir, plaisirs et esthétique

BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1984.

BRAY, René, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1963.

BURY Emmanuel, *L'esthétique de La Fontaine*, Paris, Sedes, 1996.

CHANTALAT, Claude, *À la recherche du goût classique*, Paris, Klincksieck, 1992.

CHÉZAUD, Patrick, et alii, « Idées survenantes et principe de plaisir, ou petite théorie du plaisir des sens. », in *L'Art de plaire : esthétique, plaisir, représentation*, Saint-Pierre-de-Salerne, Monfort, 2006, p. 25-38.

COMETTI, Jean-Pierre, « L'hédonisme esthétique et ses impasses », in *L'art de plaire : esthétique, plaisir, représentation*, p. 39-59.

DANDREY, Patrick, « Les deux esthétiques du classicisme français », *Qu'est-ce qu'un classique ?* dir. A. Viala, *Littératures classiques,* n°19 (Automne 1993), p. 145-170.
— *La Fabrique des Fables. Essai sur la poétique de La Fontaine*, Paris, Klincksieck, 1992.
— *La Fontaine : l'Abeille et le Papillon*, Paris, ADPF, 1995.
— *La Fontaine ou les métamorphoses d'Orphée*, Paris, Gallimard, 1995.
— *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992.

DÉMORIS, René, *Chardin, la chair et l'objet*, Paris, A. Biro, 1991.
— «Chardin et la nature morte : pouvoirs illégitimes ? », *Topique*, 53, 1994, p. 29-29.

DENIS, Delphine, *La Muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris, Honoré Champion, 1997.

FORESTIER, Georges, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, Puf, 2003.

FRANTZ, Pierre et SANDRIER, Alain, dir., *Les états du plaisir : penser et dire les plaisirs au XVIIIe siècle*, *Littérales*, 30, 2002.

FUMAROLI, Marc, *Le genre des genres littéraires français. La conversation*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

GHEERAERT, Tony, « La *catharsis* impensable : la passion dans la théorie classique de la tragédie et sa mise en cause par les moralistes augustiniens », *Études Épistémè*, 1, 2002, p. 104-140.

GENETIOT, Alain, *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997.

— *L'art de plaire : esthétique, plaisir, représentation*, dir. Patrick Chézaud, Lawrence Gasquet, Ronald Shusterman, Saint-Pierre-de-Salerne, Monfort, 2006.

HARTMANN Pierre, *Le Contrat et la séduction. Essai sur l'intersubjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, Thèse de doctorat d'État, dir. Robert Mauzi, Université de Paris IV, 26 septembre 1989.

HOFFMANN Paul, *La Femme dans la pensée des Lumières*, Paris, Ophys,1977.

LECERCLE, Jean-Jacques, « Les trois plaisirs de la langue », in *L'art de plaire : esthétique, plaisir, représentation*, p. 81-97.

LONTRADE, Agnès, *Le plaisir esthétique, naissance d'une notion*, Paris, L'Harmattan, 2004.

LOUVEL, Liliane, « Car il y a plus d'une manière de plaire : jeu et feux de l'art », in *L'art de plaire : esthétique, plaisir, représentation*, p. 213-227.

MARCHAL, Roger, et MOUREAU, François, *Littérature et séduction*, *Mélanges en l'honneur de Laurent Versini,* Paris, Klincksieck, 1997.

MICHEL, Alain, *La parole et la beauté, Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Belles Lettres, 1982, rééd Albin Michel, 1994.
— *Rhétorique et philosophie chez Cicéron, essai sur les fondements philosophiques de l'art de persuader*, Paris, Albin Michel, 1960.

MERLIN, Hélène, « Où est le monstre ? Remarques sur l'esthétique de l'âge classique », *Revue des Sciences Humaines de Lille*, 188, 1982, p. 179-193.

MOREL, Jacques Morel, « Médiocrité et perfection dans la France du XVIIe siècle », *R.H.L.F.*, 1969, p. 441-450.

MORNET, Daniel, « La question des règles au XVIIIe siècle », *R.H.L.F.*, XXI, 1914, p. 241-268 et 592-617.

MUNCH, Marc-Matthieu, *Le pluriel du beau. Genèse du relativisme esthétique en littérature. Du singulier au pluriel*, Metz, éd. du Centre de recherche Littérature et spiritualité, 1991.

NAVES, Raymond, *Le goût de Voltaire*, Paris, Garnier, 1938 ; Slatkine reprints, Genève, 1967.

POPELARD, Marie-Dominique, « L'art de plaire et le goût de vivre », *L'art de plaire : esthétique, plaisir, représentation*, dir. Patrick Chézaud ; Lawrence Gascquet, Ronald Shusterman, Paris, Monfort, 2006, p. 51-59.

SERMAIN, Jean-Paul, « Le code du bon goût (1725-1750) », dans FUMAROLI, Marc (éd.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

SIMON, Pierre-Henri, « Le "je ne sais quoi" devant la raison classique », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 11, 1959, p. 109-117.

SHUSTERMAN, Ronald, « Art de plaire ou foire aux plaisirs ? Des manèges et des œuvres », in *L'art de plaire, Esthétique, plaisir, représentation*, p. 7-23.

STICKER-METRAL, Charles-Olivier, *Narcisse contrarie: l'amour-propre dans le discours moral en France 1650-1715*, Paris, Champion, 2007.

SWEETSER, Marie-Odile, « Les Épîtres dédicatoires des Fables ou la Fontaine et l'art de plaire », *Littératures Classiques*, 18, printemps 1993, p. 267-85.

VIALA, Alain, dir., *Qu'est-ce qu'un classique ?*, *Littératures classiques*, 19, 1993.

2.2.3. Rhétorique et persuasion

BLANCO, Mercedes, *Les Rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracian et le conceptisme en Europe*, Paris, Champion, 1992.

CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.

FRANCE, Peter, *Racine's rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1965.

FUMAROLI, Marc, *L'Âge de l'éloquence, Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique,* Genève, Droz, 1984.

JAOUEN, Françoise, *De l'art de plaire en petits morceaux, Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyère*, Saint-Denis, PUV, 1996.

KIBEDI VARGA, Aaron, *Rhétorique et littérature*, Paris, Didier, 1970.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La Rhétorique des passions*, Paris, Puf, 2000.

SERMAIN, Jean-Paul, *Rhétorique et roman au XVIIIe siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1985.
— « La conversation au XVIIIe siècle : un théâtre pour les Lumières ? », in *Convivialité et politesse*. Du gigot, des mots et autres savoir-vivre, éd. A. Montandon, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1993, p. 105-130.
— « Dialogue et supposition chez E.S. de Gamaches », *Histoire Épistémologie Langage*, 8 (2e fascicule), 1988, p. 121-133.

STAROBINSKI, Jean, « Éloquence antique, éloquence future : aspects d'un lieu commun d'Ancien Régime » dans *The Political Culture of the Old Regime*, dir. K. M. Baker, Oxford, Pergamon Press, 1987, p. 311-329.

2.2.4. Politesse et civilité

BURY, Emmanuel, *Littérature et politesse. L'invention de l'honnête homme* (1580-1750), Paris, Puf, 1996.
— « Civiliser la personne ou instituer le personnage ? Les deux versants de la politesse selon les théoriciens français du XVIIe siècle », in *Étiquette et politesse*, dir. Alain Montandon, Clermont- Ferrand, Presses Universitaires de Clermont-Ferrand, 1992, p. 125-138.

— « A la recherche d'une synthèse française, l'honnêteté et ses sources », *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, dir. Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires de Clermont-Ferrand, 1994, p. 179-214.

— « *Paideia* et honnêteté. Les archétypes antiques de la civilité », in *Convivialité et politesse*, dir. Alain Montandon, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires de Clermont-Ferrand, 1993, p. 27-47.

DELON, Michel, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette, 2000.

DENS, Jean-Pierre, *L'honnête homme et la critique du goût. Esthétique et société au XVIIIe siècle*, Lexington, French Forum, 1981.

ELIAS, Norbert, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1974.
— *La Dynamique de l'Occident*, Paris, Calmann-Lévy, 1975.
— *La Société de Cour*, Paris, Calmann-Lévy, 1974.

GENETIOT, Alain, *Poétique du loisir mondain de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, 1997.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève, « Plaire par sa conversation. La pratique d'un moraliste : François Paradis de Moncrif dans ses *Essais sur les moyens et la nécessité de plaire* (1738) », in *Rhétorique et pragmatique historique. Politesse et idéologie*, Louvain, Peeters, 2000, p. 279-291.

HARTMANN, Pierre, « Éducation et aliénation dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit* », *R.H.L.F*, XCVI, p. 71-97.

HELLEGOUARCH, Jacqueline, *L'Esprit de société, Cercles et salons parisiens au XVIIIe siècle*, Paris, Garnier, 2000.

MONTANDON, Alain, dir., *L'honnête homme et le dandy, études littéraires françaises*, dir. d'Alain Montandon, G. Narr, Tübingen, 1993.
— (dir.), *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre*, Paris, Seuil, 1995.
— (dir.), *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, Clermont-Ferrand, Publications de l'Université de Clermont-Ferrand, 1994.

MAGENDIE, Maurice, *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVIIe siècle*, Paris, PUF, 1925.

MARCHAL, Rogert et MOUREAU, François, dir., *Littérature et séduction. Mélanges en l'honneur de Laurent Versini*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 545-551.

MARIE, Georges, «L'enjeu européen du discours de flatterie», *Dix-huitième siècle*, 25, 1993, p. 251-263.

MATUCI, Mario, « De la vanité à la coquetterie », in *Marivaux d'hier et d'aujourd'hui*, éd. H. Coulet [*et al.*], Paris, éd. CNRS, 1991, p. 65-72.

MESNARD, Jean, « *Le Misanthrope,* mise en question de l'art de plaire », *R.H.L.F.*, 1972, p. 863-889, repris dans son ouvrage *La Culture du XVIIe siècle, Enquêtes et synthèses*, Paris, Puf, 1992, p. 520-545.

PARMENTIER, Bérengère, «Arts de parler, arts de faire, arts de plaire : la publication des normes éthiques au XVIIe siècle », *Littératures Classiques*, 37, printemps 1999, p. 267-285.

PICARD, Roger, *Les salons littéraires et la société française (1610-1789)*, New-York, Brentano's, 1943.

REICHLER, Claude, *L'âge libertin*, Paris, Minuit, 1987.

ROSSO, Corrado, *Les Tambours de Santerre, Essais sur quelques éclipses des Lumières au XVIIIe siècle,* Pise / Paris, 1986.

RUSSO, Elena, *La Cour et la Ville de la littérature classique aux Lumières*, Paris, PUF, 2002.

2.2.5. Éthique du plaisir ; esthétique et morale

ARMOGATHE, Jean-Robert, « L'*otium* est-il un péché ? », in *Le loisir lettré à l'âge classique*, essais réunis par Marc Fumaroli [*et al.*], Paris, Droz, 1996, p. 285-286.

DELON, Michel, « La mort du gladiateur : un débat esthétique et moral au siècle des Lumières », Paris, Presses de l'Ecole normale supérieure, 1993, p.163-173, repris dans *Leibzeichen. Körper-bilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhunert*, Würzburg, Königshausen u. Neumann, 1993, p. 185-196.

DERRIDA, Jacques, « La Pharmacie de Platon », *Tel Quel*, 32 et 33, 1968 ; rééd. in *Le Phèdre* de Platon, trad. Luc Brisson, Paris, Seuil, 1972, p. 257-387.

FUMAROLI, Marc, « La querelle de la moralité au théâtre », *Bulletin de la Société Française de philosophie*, juill-sept. 1990, p. 65-97.

KEM, Judith, *Plaire et instruire, Essays in Sixteenth- and Seventeenth-Century French Literature in Honor of George B. Daniel, Jr.*, New York, Peter Lang, 1993.

KINTZLER, Catherine, « Esthétique et Morale », *Magasine Littéraire*, 357, 1997.

LEONI, Sylviane, *Le Poison et le remède. Théâtre, morale et rhétorique en France et en Italie, 1694-1758*, Oxford, Voltaire foundation, 1998.

— *Le masque et la plume. Discours contre le théâtre, de Bossuet à Rousseau*, Ferrare, Annales de l'Université de Ferrare, 1992.

PIEMME, Jean-Marie, « L'*utile dulci* ou la convergence des nécessités », *Revue d'histoire du théâtre*, 2, 1969, p. 118-133.

PIEJUS, Anne, dir., *Plaire et instruire : le spectacle dans les collèges de l'Ancien Ré*gime, actes du colloque de Paris, 17-19 novembre 2005, Rennes, Presses univ. de Rennes, 2007.

THIROUIN, Laurent, *L'aveuglement salutaire : réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Champion, 1997.

2.2.6. Classicisme et modernité : littérature et déplaisir ; absolu littéraire

ALFANDARY, Isabelle, « Quand le plaisir manque à l'œuvre : le modernisme est-il un art de déplaire ? », in *L'art de plaire : esthétique, plaisir, représentation*, p. 313-327.

BAUDELAIRE, Charles, *Écrits esthétiques*, Classiques Garnier, 1998.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BATAILLE, Georges, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943.
— *La part maudite*, Paris, Minuit, 1980.

BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
— *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
— *Lautréamont et Sade*, Paris, Minuit, 1980.

LACOUE-LABARTHE Philippe, et NANCY, Lean-Luc, *L'absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

2.3. L'ECRIVAIN ET SON PUBLIC

2.3.1. Statut de l'écrivain et « stratégie du succès »

BÉNICHOU, Paul, *Le sacre de l'écrivain 1750-1830, Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïc dans la France moderne*, Paris, Corti, 1973.

BERCHTOLD, Jacques et LUCKEN, Christopher (dir.), *L'Orgueil de la littérature : autour de Roger Dragonetti*, Genève, Droz, 1999.

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.
— *Les règles de l'art. Genèse et structuration du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

BRISETTE, Pascal, *La Malédiction littéraire, Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005.

COUTURIER, Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1985.

FAUDEMAY, Alain, *La Distinction à l'âge classique, Émules et Enjeux*, Paris, Champion, 1991.

FORESTIER, Georges, « Le classicisme de Molière ou la quête de la reconnaissance littéraire », *L'information littéraire*, 42, 1990, p. 17-20.

FUMAROLI, Marc, *Héros et orateurs, rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996.
— *La diplomatie de l'esprit de Montaigne à La Fontaine*, Paris, Gallimard, 2002.
— *Le Poète et le Roi, Jean de La Fontaine et son siècle*, Paris, Le Fallois, 1997.

GAULIN, Michel, *Le concept d'homme de lettres, en France, à l'époque de l'Encyclopédie*, New York and London, Garland, 1991.

GOULEMOT Jean-Marie (et OSTER Daniel), *Gens de lettres, écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire, 1630-1900*, Paris, Minerve, 1992.
—« *Aventures des imaginaires de la dissidence et de la marginalité de Rousseau à Jean-Paul Marat », Tangence*, 57, mai 1998, p. 12-22.
—« De l'Encylopédie de Diderot et de d'Alembert à l'Encyclopédie méthodique. Figures de la philosophie, du combat des Lumière et des stratégies du philosophe », *Philosophes, écrivains et lecteurs en Europe au XVIII*e *siècle*, dir. D. Masseau, Presses universitaires de Valenciennes, 1995, p. 41-49.

JOUHAUD, Christian, *Les Pouvoirs de la littérature, histoire d'un paradoxe,* Paris, Gallimard, 2000, p. 97-150.

LAFARGE, Claude, *La valeur littéraire. Figuration littéraire et usages sociaux*, Paris, Fayard, 1983.

LECLERC, Gérard, *Histoire de l'autorité, l'assignation des énoncés culturels et la généalogie de la croyance*, Paris, Puf, 1996.

POMEAU, René, *Voltaire en son temps*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1985.

VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

2.3.2. Lecture et lecteurs au XVIIIe siècle

Études générales sur la réception

BAKHTINE, Michael, *The dialogic imagination*, Austin, University of Texas, 1994.

BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of fiction* (1961), Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.

ECO, Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1979, rééd. 1958.
— *L'œuvre ouverte*, tr. fr. Paris, Seuil, 1965.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

MONTANDON, Alain, dir., *Le lecteur et la lecture dans l'œuvre*, Clermont Ferrand, Publication de la Faculté de Lettres de Clermont Ferrand, 1982.

ROUSSET, Jean, *Le lecteur intime*, Paris, Corti, 1986.

SLATOFF, Walter, *With Respect to Readers : Dimensions of Literary Response*, Ithaca, Cornell HP, 1970.

The Reader in the Text : Essays on Audience and Interpretation, dir. Susan Suleiman et Inge Crossman, Princeton, Princeton HP, 1980.

Lecture et lecteurs au XVIIIe siècle

CHARTIER, Roger, *Lecture et lecteur dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1982.
— dir., *Pratiques de la lecture*, Marseilles, Rivages, 1985.
— « Peut-on parler de révolution de la lecture au XVIIIe siècle ? », *SVEC*, 347, 1997, p. 731-734.
— dir.[*et alii*], *Histoire de la lecture, Un bilan des recherches*, dir. Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 1995.
— « Les pratiques de l'écrit », Philippe Aries et Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, vol. 3, *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 1986.
— *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XVIe et XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992.
— « Du livre au lire », in *Pratiques de la lecture*, dir. R. Chartier, Paris, Rivages, 1985 ; Payot, 1993, p. 79-113.
— « Distinction et divulgation, la civilité et ses livres », in *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*.
— *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998.
— « Histoire et littérature », in *Au bord de la falaise,* p. 269-287.
— *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIVe-XVIIIe siècle*), Paris, Albin Michel, 1996.
— [et MARTIN, Henri.-Jean.] dir., *Histoire de l'édition française*, 4 vol., 1982-1986 ; voir en particulier vol. 2, *Le livre triomphant*, Paris, Promodis, 1984 ; rééd. Paris, Fayard, 1989.

DARTON, Robert, *Bohème littéraire et Révolution : le monde des livres au XVIIIe siècle*, Paris, Seuil, 1983.
— *Gens de lettres, gens du livre*, Paris, Odile Jacob, 1992.

— *L'Aventure de l' « Encyclopédie ». Un best-seller au siècle des Lumières*, tr. fr. Paris, Perrin, 1982.
— *Édition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIIIe siècle*, tr. fr. Paris, Gallimard 1991.
— « La lecture rousseauiste et un lecteur ordinaire au XVIIIe siècle », in *Pratiques de la lecture*, éd. citée, p. 126-155.
— *Le grand massacre des chats*, Paris, Robert Laffont, 1985.

DE NEGRONI, Barbara, *Lectures interdites. Le travail des censeurs au XVIIIe siècle 1723-1774*, Paris, Albin Michel, 1995.

DURANTON, Henri, (dir.), *Le Pauvre diable. Destins de l'homme de lettres au XVIIIe siècle*, actes du colloque internat. de Saint-Etienne, sept. 2005, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne.

ESCARPIT, Robert, *La Révolution du livre*, Paris, Puf, 1965.

FERRAND, Nathalie, *Livre et lecture dans les romans français du XVIIIe siècle*, Paris, PUF, 2002.

FURET, François, dir., *Livres et lecteurs dans la France du XVIIIe siècle*, Paris, Mouton, 1965-1970.

GOULEMOT, Jean-Marie, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main, lecture et lecteurs de romans pornographiques au XVIIIe siècle*, Paris, Minerve, 1991.
— « Auteur, lecteur et écriture dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle », *Textuel*, 22, 1989, p. 56-66.

LOUGH, John, *L'écrivain et son public, commerce du livre et commerce des idées en France du Moyen-Age à nos jours*, tr. fr., Paris, Le Chemin Vert, 1987.

LABROSSE, Claude, *Lire au XVIIIe siècle*. La Nouvelle Héloïse *et ses lecteurs*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985.

MARTIN, Henri-Jean, *Le Livre français sous l'Ancien Régime*, Paris, Promodis, 1987.

MASSEAU, Didier, « Quelques points théoriques sur le roman au XVIIIe siècle : formes narratives et pratiques de lecture », in *L'Épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime,* dir. Jan Herman et Paul Pelckmans, Louvain-Paris, Peeters, 1995, p. 164-173.
— dir., *Philosophes, écrivains et lecteurs en Europe au XVIIIe siècle*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 1995, p. 41-49.

ROUSSET, Jean, *Le lecteur intime, De Balzac au journal*, Paris, Corti, 1986.

SEITE, Yannick, « Pour une histoire littéraire du livre », *Dix-huitième siècle*, 30, Paris, Puf, 1998, p. 67-86.

2.3.3. Public et opinion publique au XVIIIe siècle

AUERBACH, Eric, « La Cour et la Ville » (art. premièrement publié sous le titre : « *Das französiche Publikupm des 17. Jahrhundert* », 1933), *Le culte des passions*, Paris, Macula, 1998.

BAHNER, Werner, « Le mot et la notion de peuple dans l'œuvre de Rousseau », dans *Studies on Voltaire and the Eighteen Century,* 55, 1967.

BAKER, Keith, Michael, « Public Opinion as Political Invention", in *Inventing the French Revolution*, Cambridge University Press, 1989.
— *Au tribunal de l'opinion, Essais sur l'imaginaire politique au XVIIIe siècle*, Paris, Payot, 1993.

CHARTIER, Roger, « Espace public et opinion publique », *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, 1990 (rééd. 2000), p. 37-60.

DORNIER, Carole, « Opinion et public dans les *Considérations sur les mœurs de Duclos* », *Dix-Huitième siècle*, 28, 1984, p. 121-137.

FARGE, Arlette, *Dire et mal dire, l'opinion publique au XVIIIe siècle*, Paris, Seuil, 1992.

GOGGI, Gianluigi, « "Le mot civilisation" et ses domaines d'application, de 1757 à 1770 », *Transactions of the Ninth International Congress of the Enlightenment*, Münster, 23-29 juin 1995, *SVEC*, Oxford, he Eighteenth Century, Oxford, 1996, p. 363-367.

GARNOT, Benoît, *Le Peuple au siècle des Lumières, Échec d'un dressage culturel*, Paris, Imago, 1990.

GUNN, Jeremy A. W., *Queen of the World, opinion in the public life of France from the Renaissance to the Revolution*, Oxford, The Voltaire foundation, 1995.

FAVRE, Jean, « L'article "Peuple", de l'*Encyclopédie* et le couple Coyer-Jaucourt », in *Images du peuple au XVIIIe siècle*, Édisud, Aix-en –Provence, Armand Colin, 1973, p. 11-24.

HABERMAS Jürgen, *L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad Marc B. de Launey, Paris, Payot, 1978.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, *Public et Littérature en France au XVIIe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
— « Figures du public au dix-huitième siècle », *Dix-huitième siècle*, 23, Paris, PUF, 1991, p. 345-356.
— « La cour et la ville, ou la question du public au siècle de Luis XIV », Les Cahiers de Fontenay, 2e trimestre, 1983.
— « Langue et souveraineté en France au XVIIe siècle : la production autonome d'un corps de langage, in *Annales HSS*, 2, mars-avril 194 p. 369-394.
— « Paroles publiques et figures du public en France dans la première moitié du XVIIe siècle, *Politix*, 26, 1994, p. 51-66.
— « Un siècle classico-baroque », *XVIIe siècle*, 2004/2, p. 163-172.
—« Le Moi dans l'espace social, Métamorphoses du XVIIe siècle », in *L'invention de la société. Nominalisme politique et science sociale au XVIIIe siècle*, dir. L. Kaufmann et J. Guilhaumou, Paris, éd. de l'EHESS, 2003, p. 23-43.

OZOUF, Mona, « Le concept d'opinion publique au XVIIIe siècle », *L'homme régénéré : essais sur la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1989, p. 21-53.

RAVEL, Jeffrey S., *The contested parterre, Public Theater and French Political Culture, 1680-1791,* Cornell University Press, Ithaca and London, 1999.

REYNIE, Dominique, *Le triomphe de l'opinion publique. L'espace public français du XVIe au XXe siècle*, Paris, Odile Jacob, 1998.

ROCHE, Daniel, « Peuple des mots, peuples de images : les représentations du peuple de l'Ancien Régime à la Révolution », in *Peuple, Plèbe, Populace. Idées, représentations, quotidien de l'Ancien Régime au temps des Girondains*, Revue Française d'Histoire du Livre, 66-67, 1990, p. 15-32.

La place du public : rapport de l'artiste au public

ANGELET, Christian, «Le préfacier-lecteur : de l'impartialité à l'identification», in Jan Herman et Paul Pelckmans (édit.), *l'Épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime. Actes du VIIIe colloque de la Société d'analyse de la topique romanesque - Louvain-Anvers, 19-21 mai 1994*, Louvain-Paris, Éditions Peeters, coll. «Bibliothèque de l'information grammaticale», 31, 1995, p. 361-366.

CHAMBAT, Pierre, « La place du spectateur. De Rousseau aux "reality shows" », *Esprit*, 88, 1993, p. 54-81.

FRIED, Michael, *La place du spectateur. Esthétique et origine de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1980.

CROW, Thomas, *La Peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Macula, 2000 (*Painters and public life in the eighteenth century*, Yale University, 1985).

DÉMORIS, René, et FERRAN, Florence, *La Peinture en procès, L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

FORT, Bernadette, « Théorie du public et critique d'art : de Félibien à Lebébure », in *Transactions of the Seventh International Congress of the Enlightenment*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1989, p. 1485-1488.

GROSPERRIN, Bernard, « Faut-il instruire le peuple ? La réponse des physiocrates », *Cahiers d'histoire*, 162, 1976, p. 157-169.

HERMAN, Jan Herman, KOZUL, Mladen et KREMER, Nathalie, *Le Roman véritable : stratégies préfacielles au XVIIIe siècle*, Oxford, *SVEC,*2008

Jan HERMAN et Paul PELCKMAN, Louvain-Paris, Peeters, 1995, dir., *L'Épreuve du lecteur. Lires et lectures dans le roman d'Ancien Régime*, Actes du colloque de Louvain du 19-21 mai 1994.

MERLIN-KAJMAN, Hélène, « La question de la destination : considérations théoriques », in *Éloge de l'adresse : actes du Colloque de l'Université d'Artois*, 02-03 avril 1998, Arras, Artois Presses Université, coll. « Cahiers scientifiques de l'Université d'Artois », 14, 2000, p. 149-161.

VEYSMAN, Nicolas, *Mise en scène de l'opinion publique dans la littérature des Lumières*, Paris, Champion, 2004.

3. OUVRAGES DIDACTIQUES

3.1. BIBLIGRAPHIES ET INDEX

3.1.1. Ouvrages sur Rousseau

BRUNET, Etienne, *Index-concordance d'Emile ou De l'Education*, Genève, Slatkine, 1980.

CONLON, Pierre, M., *Ouvrages français relatifs à Jean-Jacques Rousseau, 1751-1799, Bibliographie chronologique*, Genève, Droz, 1981.

COULET Henri, « Bibliographie: J.J. Rousseau, La Nouvelle Héloïse », Bulletin de la Société française d'étude du XVIIIe siècle, 70, juillet 1989, p. 22-24.

DENT, Nicholas, *A Rousseau Dictionnary*, Oxford, Blackwell, 1992.

FAUCONNIER, Gilbert, *Index-concordance de Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Genève, Slatkine, 1991.
— *Le Vocabulaire pédagogique de Jean-Jacques Rousseau*, Genève, Slatkine, 1993.

GILOT, Michel et SGARD, Jean, *Le vocabulaire du sentiment dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau*, Genève, Slatkine, 1981.

GIVEL, Jacqueline, *Index de Rousseau juge de Jean-Jacques*, Genève, Slatkine, 1993.

L'AMINOT, Tanguy, et KISAKI, Kiyoji, *Bibliographie mondiale des écrits relatifs à Jean-Jacques Rousseau*, Montmorency, Musée Jean-Jacques Rousseau, 1989.

ROGGERONE, Guiseppe A., *Bibliografia degli studi su Rousseau*, 1941-1990, Lecce, Milella, 1992.

TROUSSON, Raymond et EIGELDINGER, Frédéric, *Dictionnaire de J-J. Rousseau*, Paris, Champion, 1996.

3.1.2. Ouvrages généraux

CONLON, Pierre, *Prélude au siècle des Lumières (1680-1715)*, Genève, Droz, 1970-1975 (6 vol.)

— *Le siècle des Lumières : bibliographie chronologique* (1726-), Genève, Droz, 1983-.

CIORANESCU, Alexandre, *Bibliographie de la littérature française du XVIIIe siècle*, Paris, CNRS, (3 vol.)

KLAPP, Otto, KLAPP-LEHRMANN, Astrid (dir.), *Bibliographie der französischen Literatur-wissenschaft / Bibliographie d'histoire littéraire française*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1960-.

MAC EACHEARN, Jo-Ann, *Bibliography of the writings of Jean-Jacques Rousseau*, Oxford, Voltaire Foundation, Taylor Institution, 1998 (2 vol).

MONTANDON, Alain, *Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe, du Moyen-Âge à nos jours*, dir. d'Alain Montandon, Publications de l'Université de Clermont-Ferrand, 1995, 2 vol.

RANCŒUR, René, *Bibliographie littéraire*, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, Armand Colin, 1953-.

3.2. DICTIONNAIRES

3.2.1. Dictionnaires de littératures

AQUIEN, Michelle et MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, le Livre de Poche, 1996.

Dictionnaire des Lettres Françaises. Le XVIIIe siècle, sous la dir. de F. Moureau, Paris, Fayard, 1995.

Dictionnaire du littéraire, sous la dir. de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala, Paris, PUF, 2002.

Dictionnaires des auteurs / des oeuvres / des personnages littéraires, sous la dir. de R. Laffont et V. Bompiani, Paris, R. Laffont, Bouquin, 1984, rééd. revue, 1994.

Dictionnaire universel des littératures, sous la dir. de B. Didier, Paris, PUF, 1993, 3 vol.

3.2.2. Dictionnaires de langue latine et française

Dictionnaires modernes

DUBOIS, Jean, et LAGANE, René, *Dictionnaire du français classique*, Paris, Larousse, 1992.

LITTRÉ, Paul-Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 1877, Versailles, *Encyclopedia Britannica France*, 1996.

REY, Alain, dir., *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992.

Dictionnaires du XVIIe et du XVIIIe siècle

CONDILLAC, Etienne Bonnot de, *Dictionnaire des synonymes*, *Œuvres philosophiques*, Paris, PUF, 1951, vol. 3.

Dictionnaire de l'Académie françoise, Paris, Jean Baptiste Coignard, 1694.

Deuxième édition, Paris, J.-B. Coignard, 1718.

Troisième édition, Paris, J.-B. Coignard, 1740.

Quatrième édition, Paris, Vve de Bernard Brunet, 1762.

Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé dictionnaire de Trévoux, 1704 ; nv. éd. revue, corrigée et augmentée, Trévoux, Florentin Deleulne, 1721.

— *Nouvelle édition corrigée*, Libraires associés, 1752.

Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres, dir. Diderot et d'Alembert, Paris, Neuchâtel, 1751-1765, 17 vol.

FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois*, La Haye- Rotterdam, Arnout et Reiner Leers, 1690.

[JACQUIN, abbé Armand Saint-Pierre], *Les Prejugés*, Paris, Didot l'aîné, 1760.

RICHELET, Pierre, *Dictionnaire de la langue françoise ancienne et moderne*, Genève, J. H. Widerhold, 1680 ; Genève, Slatkine reprint, 1970.

« Déplaire à son public pour un auteur du XVIIIe siècle : le cas de Rousseau »

Déplaire : ni une notion constituée, ni un champ de recherche. Mais une revendication : celle de plusieurs écrivains et artistes français au XVIIIe siècle, rechignant à répondre aux attentes du public. L'avènement d'une « opinion publique », dont l'autorité est contestée, renforce leur désir d'autonomie. Parmi les plus éloquents d'entre eux : Rousseau. À partir du *Discours sur l'origine de l'inégalité* (1751) et à l'occasion d'une éclatante « réforme » personnelle, le Citoyen de Genève établit la nécessité de rompre avec les arts de plaire qui ordonnaient la vie sociale et l'écriture littéraire depuis le XVIIe siècle. Mais il est bientôt confronté aux écueils de la tentation autarcique et d'une revendication d'indépendance immédiatement susceptible de se transformer en stratégie de séduction. Ainsi l'écrivain dénonce, au tournant des années 1760, sa posture d'auteur « rébarbatif ». Ce faisant, il s'essaie à fonder un nouveau *plaire*, libre et dégagé des obligations courtisanes… La poétique qui accompagne cette réhabilitation d'une forme de séduction se déploie notamment dans *La Nouvelle Héloïse*. Parvient-elle pour autant à surmonter l'interdit du plaisir littéraire posé par la *Lettre à d'Alembert* ? Cela n'est pas certain ; car c'est sa propre entreprise de persuasion qu'en dernière instance l'écrivain dénonce, et c'est en empoisonneur public qu'il se présente, secrètement, entre les lignes de son roman.

mots clés : Rousseau –plaire – déplaire – public – « remède dans le mal »

When authors decide to displease their audience: Rousseau in his century

To displease: this is not a concept, neither a matter of research, but rather a claim--the claim of several writers and artists from the French 18th century, who where reluctant to meet their public's expectations. The accession of public opinion, whose authority is contested, confirms their desire for autonomy. Among the most eloquent of them is Rousseau. After his *Discourse about the origins of inequality among men* (1751) inspired his own personal "reformation", the Genevan citizen unexpectedly proclaims the need to be rid of the long-standing "art to please," which, up until this point, had ordered social and literary life since the 17th century. However, he is quickly confronted by the dangers of autonomy and a quest for independence that could easily be mistaken as a deceptive form of seduction. In light of this, at the end of the 1750's, Rousseau decides to renounce his stance as an insolent, forbidding author, and he re-establishes the aim to please, although this time in a different way. The language that is characteristic of the seductive style this author inaugurates is found in his novel *La Nouvelle Heloise*. But is the novelist able to trump his position, stated in the *Lettre à d'Alembert*, where he attacks literary pleasure? He would say so; but_ironically, it is Rousseau'very own means of seduction that the is attacking when he suggests, indiscreetly, through the lines of his work, that he has been poisoning the public mind.

key–words : Rousseau – please – displease – public – « remedy in evil »