DEDALUS - Acervo - FFLCH-FIL
L'il vivant II :
21000036447

JEAN STAROBINSKI

L'œil vivant II

La relation critique

NE
SBD-FFLCH

nrf

TOMBO.:07198
SBD-FFLCH-USP

GALLIMARD

C. LE PROGRÈS DE L'INTERPRÈTE

Cette étude, où nous analysons un épisode des Confessions *de Rousseau, conduit à une théorie de l'interprétation.*

Un texte lu de fort près nous livre ici les ressources qui nous permettent de développer nos propres vues sur la lecture critique. L'explication de texte, que notre intérêt prend d'abord pour fin, devient, une fois accomplie, le moyen à travers lequel notre intérêt lui-même s'interprète et se comprend. Nous affirmons ainsi le lien nécessaire entre l'interprétation de l'objet et l'interprétation de soi, — entre le discours sur les textes et le fondement même de notre discours.

a) LE STYLE DE L'AUTOBIOGRAPHIE

I. La biographie d'une personne faite par elle-même : cette définition de l'autobiographie détermine le caractère propre de la tâche et fixe ainsi les *conditions* générales (ou génériques) de l'écriture autobiographique. Il ne s'agit pas ici, à proprement parler, d'un genre littéraire; réduites à l'essentiel, ces conditions exigent d'abord l'*identité* du narrateur et du héros de la narration; elles exigent ensuite qu'il y ait précisément *narration* et non pas description. La biographie n'est pas un portrait; ou, si on peut la tenir pour un portrait, elle y introduit la durée et le mouvement. Le récit doit couvrir une suite temporelle suffisante pour qu'apparaisse le tracé d'une vie. Ces conditions une fois posées, l'autobiographe apparaît libre de limiter son récit à une page, ou de l'étendre sur plusieurs volumes; il est libre de « contaminer » le récit de sa vie par celui d'événements dont il a été le témoin distant : l'autobiographe se doublera alors d'un mémorialiste (c'est le cas de Chateaubriand); il est libre aussi de dater avec précision les divers moments de sa rédaction, et de faire retour sur lui-même à l'heure où il écrit : le journal intime vient alors contaminer l'autobiographie, et l'autobiographe deviendra par instants un « diariste » (c'est

encore une fois le cas de Chateaubriand). On le voit, les conditions de l'autobiographie ne fournissent qu'un cadre assez large, à l'intérieur duquel pourront s'exercer et se manifester une grande variété de styles particuliers. Il faut donc éviter de parler d'un style ou même d'une forme liés à l'autobiographie, car il n'y a pas, en ce cas, de style ou de forme obligés. Ici, plus que partout ailleurs, le style sera le fait de l'individu. Il convient d'insister néanmoins sur le fait que le style ne s'affirmera que sous la dépendance des conditions que nous venons de mentionner : il pourra se définir comme la façon propre dont chaque autobiographe satisfait aux conditions générales — conditions d'ordre éthique et « relationnel », lesquelles ne requièrent que la narration véridique d'une vie, en laissant à l'écrivain le soin d'en régler la modalité particulière, le ton, le rythme, l'étendue, etc. Dans ce récit où le narrateur prend pour thème son propre passé, la marque individuelle du style revêt une importance particulière, puisque à l'autoréférence explicite de la narration elle-même, le style ajoute la valeur autoréférentielle implicite d'un mode singulier d'élocution.

II. Le style est lié au présent de l'acte d'écrire : il résulte de la marge de liberté offerte par la langue et par la convention littéraire, et de l'emploi qu'en fait le scripteur [1]. La valeur autoréférentielle du style renvoie donc au moment de l'écriture, au « moi » actuel. Cette autoréférence actuelle peut ainsi

1. Nous employons ce terme pour désigner l'auteur d'une autobiographie indépendamment de sa qualité d'écrivain.

apparaître comme un obstacle à la saisie fidèle et à la reproduction exacte des événements révolus. Qu'il s'agisse de Rousseau ou de Chateaubriand, les critiques ont souvent considéré — indépendamment de la matérialité des faits évoqués — que la perfection du style rendait suspect le contenu du récit, et faisait écran entre la vérité du passé et le présent de la situation narrative. Toute originalité de style implique une redondance qui paraît perturber le message lui-même... Au vrai, le passé ne peut jamais être évoqué qu'à partir d'un présent : la « vérité » des jours révolus n'est telle que pour la conscience qui, accueillant aujourd'hui leur image, ne peut éviter de leur imposer sa forme, son style. Toute autobiographie — se limitât-elle à une pure narration — est une auto-interprétation. Le style est ici l'indice de la relation entre le scripteur et son propre passé, en même temps qu'il révèle le projet, orienté vers le futur, d'une manière spécifique de se révéler à autrui.

III. Le malentendu que nous venons d'évoquer résulte, pour une large part, de l'idée que l'on se fait de la nature et des fonctions du style. Selon la représentation qui voit dans le style une « forme » ajoutée à un « fond » il est en effet loisible de jeter la suspicion sur les qualités de style d'une autobiographie. « Trop beau pour être vrai » devient le principe d'une défiance systématique. A quoi s'ajoute, lié à l'expérience commune de l'usage de la parole, le sentiment du risque permanent d'un glissement dans la fiction. Non seulement l'autobiographe peut mentir, mais la « forme autobiographique » peut revêtir l'invention romanesque la plus libre : les

« pseudo-mémoires », les récits « pseudo-autobiographiques » exploitent la possibilité de narrer à la première personne une histoire purement imaginaire. Le *je* du récit n'est alors assumé « existentiellement » par personne ; c'est un *je* sans référent, qui ne renvoie qu'à une image inventée. Pourtant le *je* du texte fictif est indiscernable du *je* de la narration autobiographique « sincère ». On en conclut aisément que, sous l'aspect de l'autobiographie ou de la confession, et malgré le vœu de sincérité, le « contenu » de la narration peut *fuir*, se perdre dans la fiction, sans que rien n'arrête ce passage d'un plan à l'autre, sans qu'aucun indice non plus ne le révèle à coup sûr. La qualité originale du style, en accentuant l'importance du *présent* de l'acte d'écrire, semble favoriser l'arbitraire de la narration plutôt que la fidélité de la réminiscence. Plus encore qu'un obstacle ou un écran, c'est un principe de déformation et de falsification.

Mais si l'on se détourne de la conception du style comme « forme » (ou vêtement, ou ornement) ajoutée à un « fond », pour considérer la définition du style comme *écart*, l'originalité du style autobiographique, loin d'être suspecte, nous offrira un système d'indices révélateurs, de traits symptomatiques. La redondance du style est individualisante : elle singularise [1]. La notion d'*écart* stylistique n'a-t-elle pas été élaborée en vue d'une approche de la singularité psychique des écrivains [2] ? Ainsi se retrouve l'affirmation célèbre de Buffon (dans une acception un peu déformée), et le style de l'autobiographie apparaîtra comme le porteur d'une véracité au moins *actuelle*. Si douteux que soient les faits relatés, l'écriture du moins livrera une image « authentique » de la personnalité de celui qui « tient la plume ».

1. Cf. Gilles-G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, Paris, 1968, p. 7-8.
2. Nous pensons évidemment à la conception de la stylistique qui caractérise la première période des travaux de Leo Spitzer. Cf. *Linguistics and Literary History*, New York, 1962, p. 11-14.

Cela nous conduit à des remarques concernant de façon plus générale les implications de la théorie du style. Le style comme « forme ajoutée à un fond » sera jugé surtout en fonction de son inévitable infidélité à une *réalité passée* : le « fond » est tenu pour antérieur à la « forme », et l'histoire révolue, thème de la narration, occupera nécessairement cette position d'antériorité. Le style comme écart, en revanche, apparaît surtout dans une relation de *fidélité à une réalité présente*. Dans ce cas, la notion même de style obéit secrètement à un système de métaphores organiques, selon lesquelles l'expression procède de l'expérience, *sans discontinuité* aucune, comme la fleur résulte de la poussée de la sève et du jet de la tige ; tout à l'opposé, la représentation de la « forme ajoutée au fond » implique — dès sa formulation — la discontinuité, le contraire même de la croissance organique — c'est-à-dire l'opération mécanique, l'intervention instrumentale appliquées à un matériau d'autre nature. C'est l'image du *stylet*, de la pointe acérée, qui tend alors à prévaloir sur celle de la *main* conduite par l'animation intérieure de la personne. (Sans doute faut-il concevoir une idée du style qui envisage tout ensemble le stylet et la main, — la conduite du stylet par la main.)

IV. Dans l'étude qu'il consacre aux « Relations de temps dans le verbe français », Émile Benveniste distingue l'énonciation *historique*, « récit des événe-

ments passés », et le *discours*, « énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière» [1]. Tandis que le récit des faits révolus, dans l'énonciation historique, recourt au *passé simple* comme à sa « forme typique » (que Benveniste désigne sous le nom d'aoriste), le discours, en français contemporain, évite ce temps et fait usage du *passé composé*. Un coup d'œil sur des autobiographies récentes (Michel Leiris, Jean-Paul Sartre) nous montre toutefois que les caractères du discours (énonciation liée à un locuteur qui écrit *je*) coexistent avec ceux de l'histoire (emploi de l'aoriste). S'agirait-il ici d'un archaïsme ? Ou bien n'aurions-nous pas affaire, dans l'autobiographie, à une entité mixte, que nous pourrions dénommer *discours-histoire* ? C'est assurément l'hypothèse qui paraît devoir être examinée. La forme traditionnelle de l'autobiographie tient le milieu entre deux extrêmes : le récit à la troisième personne et le pur monologue. Nous connaissons bien le récit à la troisième personne : ce sont les *Commentaires* de César, ou la seconde partie des *Mémoires* de La Rochefoucauld : narration qui ne se distingue pas de l'histoire pour sa forme ; il faut savoir, par une information extérieure, que le narrateur et le héros du récit ne sont qu'une seule et même personne. Un tel procédé correspond généralement à l'intention de retracer une série de grands événements, où le rédacteur se met en scène comme l'un des acteurs principaux. L'effacement du narrateur (qui assume alors le rôle impersonnel d'historien), la présentation

1. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, p. 242. Voir de Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, 1964 p. 64 ; et G. Genette, *Figures II*, Paris, 1969, p. 61-69.

objective du protagoniste à la troisième personne [1], fonctionnent au bénéfice de l'*événement*, et, secondairement, font rejaillir sur la personnalité du protagoniste l'éclat des actions dans lesquelles il a été impliqué. Forme apparemment modeste, la narration autobiographique à la troisième personne cumule et comptabilise la somme des événements à la gloire du héros qui renonce à parler en son nom propre. Les intérêts de la personnalité sont ici confiés au *il*, qui opère une solidification par l'objectivité. Il en va tout à l'opposé dans le monologue pur, où l'accent porte sur le moi, et non sur l'événement. Dans les formes extrêmes de l'écriture monologuée (qui sortent d'ailleurs du domaine spécifique de l'autobiographie et qui confinent à la fiction lyrique) l'événement n'est autre que le déroulement même du monologue, indépendamment des « faits » relatés, qui deviennent indifférents. Nous voyons ici intervenir un processus inverse de celui que nous venons de relever pour le récit à la troisième personne : l'affirmation exclusive du *je* avantage cette fois les intérêts du *il* apparemment disparu : l'événement impersonnel vient parasiter secrètement le *je* du monologue, le décolore et le dépersonnalise. Il suffit de penser à certaines proses de Samuel Beckett pour découvrir comment le ressassement de la « première personne » en vient à équivaloir au déploiement d'une « non-personne ».

V. L'autobiographie n'est certes pas un genre

1. « Dans le récit, le narrateur n'intervenant pas, la troisième personne ne s'oppose à aucune autre, elle est au vrai une absence de personne ». (Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 242.)

« réglé » : elle suppose toutefois réalisées certaines conditions de possibilité, qui apparaissent au premier chef comme des conditions idéologiques (ou culturelles) : importance de l'expérience personnelle, opportunité d'en offrir la relation sincère à autrui [1]. Cette présupposition établit la légitimité du *je*, et autorise le sujet du discours à prendre pour thème son existence passée. De plus, le *je* est confirmé dans sa fonction de sujet permanent par la présence de son corrélat *tu*, qui confère au discours sa motivation. Je pense ici aux *Confessions* de saint Augustin : l'auteur s'adresse à Dieu dans l'intention d'édifier ses lecteurs.

Dieu est le destinataire direct du discours; les hommes, en revanche, sont nommés à la troisième personne, en tant que bénéficiaires indirects de l'effusion dont ils sont admis à être les témoins. Ainsi le discours autobiographique prend forme en suscitant, presque simultanément, deux destinataires, l'un directement interpellé, les autres pris obliquement à témoin. Est-ce là un luxe inutile, et peut-on croire que l'invocation à Dieu ne soit ici qu'un artifice de rhétorique? Nullement. Dieu n'a certes pas besoin de recevoir le récit de la vie d'Augustin, puisqu'il est omniscient et qu'il voit tous les temps d'une seule vue : il reçoit la prière et l'action de grâces; il est remercié pour l'intervention de sa Grâce dans la destinée du narrateur. Car il n'est l'interlocuteur actuel que parce qu'il a été le maître de toute l'histoire antécédente du narrateur : il l'a mis à l'épreuve, il l'a tiré de l'erreur, et il s'est révélé à lui toujours plus impérieusement. En prenant si ostensiblement Dieu

1. Sur le rôle de l'autobiographie dans l'histoire de la culture, on consultera Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie*, 8 vol., Berne-Francfort-sur-le-Main, 1949-1969.

pour interlocuteur, Augustin se voue à l'absolue *véracité* : comment pourrait-il fausser ou dissimuler quoi que ce soit devant celui qui sonde les reins et les cœurs? Voici donc le contenu du discours garanti par la plus haute caution. La confession, en raison du destinataire qu'elle se donne, s'arrache au risque de fausseté que courent les récits ordinaires. Mais quelle sera la fonction du destinataire secondaire, de l'auditoire humain obliquement invoqué? Il viendra, par sa présence supposée, légitimer la *discursivité* même de la confession. Ce n'est pas pour Dieu, en effet, mais pour le lecteur humain qu'il doit y avoir une narration, étalant la suite des événements dans leur enchaînement successif.

La double destination du discours — à Dieu, et à l'auditeur humain — rend la vérité discursive, et la discursivité véridique. Voici que peuvent s'unir, en quelque sorte, l'instantanéité de la connaissance offerte à Dieu, et la temporalité de la narration explicative nécessaire à l'intelligence humaine. Ainsi se trouvent conciliées la motivation édifiante et la finalité transcendante de la confession : la parole adressée à Dieu pourra convertir ou réconforter d'autres hommes.

Ajoutons un nouvel élément : il n'y aurait pas eu de motif suffisant pour une autobiographie, s'il n'était intervenu, dans l'existence antérieure, une modification, une transformation radicale : conversion, entrée dans une nouvelle vie, irruption de la Grâce. Si le changement n'avait pas affecté l'existence du narrateur, il lui aurait suffi de se peindre lui-même une fois pour toutes, et la seule matière changeante apte à faire l'objet d'un récit se serait réduite à la série des événements extérieurs : nous serions alors en présence des conditions de ce que

Benveniste nomme *histoire*, et la persistance même d'un narrateur à la première personne n'eût guère été requise. En revanche, la transformation intérieure de l'individu — et le caractère exemplaire de cette transformation — offre matière à un discours narratif ayant le *je* pour sujet et pour « objet ».

Nous nous trouvons alors en présence d'un fait intéressant : c'est parce que le moi révolu est *différent* du *je* actuel, que ce dernier peut vraiment s'affirmer dans toutes ses prérogatives. Il ne racontera pas seulement ce qui lui est advenu en un *autre* temps, mais surtout comment, d'*autre* qu'il était, il est devenu lui-même. Ici, la discursivité de la narration trouve une nouvelle justification, non plus par son destinataire, mais par son contenu : il s'agit de retracer la genèse de la situation actuelle, les antécédents du moment à partir duquel se tient le « discours » présent. La chaîne des épisodes vécus trace un chemin, une *voie* (parfois sinueuse) qui aboutit à l'état actuel de connaissance récapitulative.

L'écart qu'établit la réflexion autobiographique est donc double : c'est tout ensemble un écart temporel et un écart d'identité. Cependant, au niveau du langage, le seul indice qui intervienne est l'indice temporel. L'indice personnel (la première personne, le *je*) reste constant. Constance ambiguë, puisque le narrateur était alors *différent* de celui qu'il est aujourd'hui : mais comment pourrait-il ne pas se reconnaître dans l'autre qu'il fut ? Comment refuserait-il d'en assumer les fautes ? La narration-confession, accusant l'écart d'identité, renie les erreurs passées, mais ne décline pas pour autant une responsabilité soutenue en permanence par le même sujet. La constance pronominale apparaît comme le vecteur de cette permanente responsabilité : la « première personne » est le support commun de la réflexion présente et de la multiplicité des états révolus. Les changements d'identité sont marqués par les éléments *verbaux* et *attributifs* : ils sont peut-être encore plus subtilement exprimés par le moyen de contamination du *discours* par les traits propres à l'*histoire*, c'est-à-dire par le traitement de la première personne comme une quasi-troisième personne, autorisant le recours à l'*aoriste* de l'*histoire*. Le verbe à l'aoriste vient affecter la première personne d'un certain coefficient d'altérité. Ajoutons que la fameuse « règle des vingt-quatre heures » est encore généralement respectée au XVIIIe siècle [1], et que l'évocation des événements lointains et ponctuels ne peut guère se dispenser de recourir au passé simple (sauf à utiliser, ici ou là, le présent « historique »). Ce sont enfin les énoncés et leur *ton* propre, qui rendront entièrement explicite la distance que prend le narrateur à l'égard de ses fautes, de ses erreurs, de ses tribulations : les « figures » de la rhétorique traditionnelle (et plus particulièrement celles que Fontanier définit comme « les figures d'expression par opposition » [2] : prétérition, ironie, etc.), apporteront ici leur appoint, et contribueront à donner au style autobiographique, en chaque cas, ses couleurs particulières.

VI. Je prendrai ici Rousseau à témoin.

La présence du *destinataire* imaginé nous frappe dès le préambule des *Confessions* :

1. On trouvera une excellente discussion de ce problème dans Harald Weinrich, *op. cit.*, p. 247-253.
2. Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Introduction de Gérard Genette, Paris, 1968, p. 143 sq.

[...] Qui que vous soyez que ma destinée ou ma confiance ont fait l'arbitre du sort de ce cahier[1]...

Davantage encore, nous trouvons, dans le troisième alinéa du livre I, le double destinataire (Dieu, les hommes), dont nous avons tenté de préciser la fonction dans le prototype augustinien.

Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra; je viendrai ce livre à la main me présenter devant le souverain juge [...] j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même. Etre éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables : qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères[2].

Pour garantir la véracité de ses propos, Rousseau, comme Augustin, requiert la présence du regard divin. Mais Rousseau la requiert une fois pour toutes, préliminairement. Dans le corps du récit, plus guère d'invocation ni d'apostrophe à Dieu! L'on constatera une présence diffuse du *lecteur* (avec lequel Rousseau engage parfois un dialogue fictif), le témoin possible se réduisant le plus souvent au *on* indéfini. *On pensera que... On dira que...* Rousseau, constamment, confie à cet interlocuteur imaginé les objections du bon sens et des conventions sociales [3]. Il lui prête aussi le *soupçon* dont il se sent environné. Il s'efforce de le convaincre de la véracité absolue de son récit, comme de l'innocence permanente de ses intentions. Que le rapport à Dieu se soit effacé, au contraire de la relation immédiate

1. Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Pléiade, 1959, p. 3.
2. *Ibid.*, p. 7.
3. Cf. Jacques Voisine, « Le dialogue avec le lecteur dans *Les Confessions*», in *Jean-Jacques Rousseau et son œuvre. Commémoration et colloque de Paris*, Paris, 1964, p. 23-32.

qui prévaut chez Augustin ou chez Thérèse d'Avila, voilà qui ne va pas sans affecter le statut de la *véracité*. L'invocation préliminaire, on le pressent, n'est pas suffisante : la véracité doit être de chaque instant, et Rousseau n'appelle pas le regard de Dieu sur chaque instant de son existence. Chez Jean-Jacques, c'est le *sentiment intérieur*, c'est la *conscience* qui sont les héritiers de quelques-unes des fonctions du Dieu de la théologie traditionnelle. Par conséquent, la véracité de la narration s'accomplira au regard du sentiment intime, dans l'instantanéité de l'émotion communiquée à l'écriture. A l'allocution d'un destinataire transcendant se substituera le pathos de l'expression fidèle; on ne s'étonnera donc pas de voir Rousseau reprendre à Montaigne et aux épistoliers latins le *quicquid in buccam venit*, pour lui attribuer, cette fois, une valeur quasi ontologique : la spontanéité de l'écriture, calquée en principe sur la spontanéité du sentiment actuel (lequel se donne comme une émotion ancienne revécue) assure l'absolue authenticité de la narration. Le style, au dire même de Rousseau, prend dès lors une importance qui ne se limite plus à la seule mise en œuvre du langage, à la seule recherche technique des effets : il devient emphatiquement « auto-référentiel », il prétend renvoyer immanquablement à la vérité « intérieure » de l'auteur. En alléguant la reviviscence des sentiments anciens, Rousseau voudrait placer le présent de la narration sous la dépendance directe des « impressions » du passé :

Il faudrait, pour ce que j'ai à dire, inventer un langage aussi nouveau que mon projet : car quel ton, quel style prendre pour débrouiller ce chaos immense de sentiments si divers, si contradictoires, souvent si vils et quelquefois si sublimes dont je fus sans cesse agité [...] Je prends donc mon parti sur le style

comme sur les choses. Je ne m'attacherai point à le rendre uniforme; j'aurai toujours celui qui me viendra, j'en changerai selon mon humeur sans scrupule, je dirai chaque chose comme je la sens, comme je la vois, sans recherche, sans gêne, sans m'embarrasser de la bigarrure. En me livrant au souvenir de l'impression reçue et au sentiment présent je peindrai doublement l'état de mon âme, savoir au moment où l'événement m'est arrivé et au moment où je l'ai écrit : mon style inégal et naturel, tantôt rapide et tantôt diffus, tantôt sage et tantôt fou, tantôt grave et tantôt gai fera lui-même partie de mon histoire [1].

VIII. Dans la diversité du style alléguée par Rousseau, deux « tonalités » particulièrement significatives nous frappent à la lecture des *Confessions* : le ton élégiaque, le ton picaresque.

Le ton élégiaque (tel qu'il se déploie, par exemple, dans les lignes célèbres par quoi s'ouvre le livre VI) exprime le sentiment du bonheur perdu : vivant dans le temps de l'affliction et des ténèbres menaçantes, l'écrivain se réfugie dans le souvenir des jours heureux de sa jeunesse. Le séjour aux Charmettes fait l'objet d'un regret attendri : Rousseau s'y transporte par l'imagination, il goûte à nouveau les plaisirs disparus. Il *fixe* ainsi sur la page un moment de sa vie vers lequel il souhaite pouvoir se réfugier, à volonté, par la pensée. Il a la certitude qu'un pareil bonheur ne lui sera jamais rendu :

Mon imagination, qui dans ma jeunesse allait toujours en avant et maintenant rétrograde, compense par ces doux souvenirs l'espoir que j'ai pour jamais perdu. Je ne vois plus rien dans l'avenir qui me tente : les seuls retours du passé peuvent me flatter, et ces retours si vifs et si vrais dans l'époque dont je parle me font souvent vivre heureux malgré mes malheurs [2].

1. Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Pléiade, 1959, p. 1153-1154.
2. *Ibid.*, p. 226.

Visiblement, l'accent qualitatif favorise le passé au détriment du présent. Le temps où va intervenir l'écriture est le temps de la disgrâce; l'époque ancienne, elle, que Rousseau entend récupérer par l'écriture, est un paradis perdu.

En revanche, dans la narration de type picaresque c'est le passé qui est le « temps faible » : temps des faiblesses, de l'erreur, de l'errance, des humiliations, des expédients. Traditionnellement, le récit picaresque est attribué à un personnage parvenu à un certain degré d'aisance et de « respectabilité », qui se retourne vers un passé aventureux et vers des origines marginales : *alors*, il ne connaissait pas le monde, il y était un étranger, il se débrouillait comme il pouvait, plutôt mal que bien; il se frottait ainsi à tous les abus, à toutes les puissances oppressives, à toute l'insolence des forts. Pour le narrateur picaresque, le présent est le temps du repos enfin mérité, du savoir enfin conquis, de l'intégration réussie dans l'ordre social. Il peut se moquer de l'être obscur et besogneux qui donnait tête baissée dans toutes les illusions du monde. Il parlera donc de son passé avec ironie, condescendance, apitoiement, allégresse. Ce ton narratif requiert souvent la présence imaginée d'un destinaire, d'un confident, dont il faut se faire un complice indulgent et amusé par la vertu de l'enjouement que l'on met à raconter les tours les plus pendables. (Le *Lazarillo de Tormes*, prototype du picaro, s'offre à la lecture d'un personnage désigné simplement comme « vuestra merced », et, renversant plaisamment le mouvement de la confession augustinienne, s'annonce comme l'aveu « de n'être pas plus saint que mes voisins » : *confesando yo no ser mas sancto que mis vecinos*... La volonté qu'affirme Lazarillo de commencer par l'origine — *por el principio* — n'est

d'ailleurs pas sans annoncer la méthode des *Confessions* de Jean-Jacques. Car Lazarillo prétend aussi donner de sa personne une image complète : *por que se tenga entera noticia de mi persona* [1].)

De fait, si les épisodes purement picaresques sont nombreux dans les six premiers livres des *Confessions*, il n'est pas rare de trouver des épisodes où le ton élégiaque et le ton picaresque se mêlent étroitement, au gré d'alternances extrêmement rapides. N'y devrait-on pas reconnaître, dans l'ordre de la vie narrée, l'équivalent d'un aspect important du « système » de Rousseau, une réplique de sa philosophie de l'histoire ? L'homme des origines, selon lui, possédait le bonheur et l'innocence : par rapport à cette félicité première, le présent est un temps de *dégradation* et de corruption. Mais l'homme des origines est aussi une « brute » privée de « lumières », et dont la raison est encore endormie : par rapport à cette obscurité initiale, le présent est le temps de la *réflexion lucide* et de la conscience élargie. Le passé peut donc être tour à tour objet de nostalgie et objet d'ironie ; le présent est éprouvé tour à tour comme un état dégradé (moralement) et comme un état supérieur (intellectuellement [2]).

b) LE DINER DE TURIN

L'ironie interprète le rapport différentiel des temps au bénéfice du présent : l'ironiste ne veut

1. *La Vie de Lazarillo de Tormes*, éd. bilingue, Introduction de Marcel Bataillon, Paris, 1958. « Prologo », p. 88.
2. Nous renvoyons principalement au *Discours sur l'origine de l'inégalité*. Cf. Préface et commentaire critique in : Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Pléiade, 1964.

pas appartenir à son passé. La nostalgie, à l'inverse, interprète le rapport différentiel des temps au bénéfice du passé : le nostalgique ne supporte pas de rester captif de son présent. Ces deux « tonalités » narratives sont régies, on le voit, par un acte interprétatif, souvent implicite, qui déplace l'accent qualitatif dans l'échelle des temps et modifie de la sorte la valeur relative du présent et du passé.

La lecture d'un passage du livre III des *Confessions* de Rousseau nous offrira ici le document dont nous avons besoin, et nous permettra d'aller plus avant :

Mademoiselle de Breil était une jeune personne à peu près de mon âge, bien faite, assez belle, très blanche avec des cheveux très noirs, et, quoique brune, portant sur son visage cet air de douceur des blondes auquel mon cœur n'a jamais résisté. L'habit de cour, si favorable aux jeunes personnes, marquait sa jolie taille, dégageait sa poitrine et ses épaules, et rendait son teint encore plus éblouissant par le deuil qu'on portait alors. On dira que ce n'est pas à un domestique de s'apercevoir de ces choses-là ; j'avais tort, sans doute, mais je m'en apercevais toutefois, et même je n'étais pas le seul. Le maître d'hôtel et les valets de chambre en parlaient quelquefois à table avec une grossièreté qui me faisait cruellement souffrir. La tête ne me tournait pourtant pas au point d'être amoureux tout de bon. Je ne m'oubliais point ; je me tenais à ma place, et mes désirs même ne s'émancipaient pas. J'aimais à voir Mademoiselle de Breil, à lui entendre dire quelques mots qui marquaient de l'esprit, du sens, de l'honneteté ; mon ambition bornée au plaisir de la servir n'allait point au-delà de mes droits. A table j'étais attentif à chercher l'occasion de les faire valoir. Si son laquais quittait un moment sa chaise, à l'instant on m'y voyait établi : hors de là je me tenais vis-à-vis d'elle ; je cherchais dans ses yeux ce qu'elle allait demander, j'épiais le moment de changer son assiette. Que n'aurais-je point fait pour qu'elle daignât m'ordonner quelque chose, me regarder, me dire un seul mot ; mais point. J'avais la mortification d'être nul pour elle ; elle ne s'apercevait pas même que j'étais là. Cependant son frère qui m'adressait quelquefois la parole à table, m'ayant dit je ne sais quoi de peu obligeant, je lui fis une réponse si fine et si bien tournée qu'elle y