



**Citation:** C. Ricci (2020)  
Le défi de l'authenticité.  
Pour une lecture carnavalesque  
de l'œuvre de Rousseau. *Lea*  
9: pp. 491-501. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12453>.

**Copyright:** © 2020 C. Ricci.  
This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

**Data Availability Statement:**  
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

# Le défi de l'authenticité. Pour une lecture carnavalesque de l'œuvre de Rousseau

*Consuelo Ricci*

Université Bordeaux Montaigne

(<[consuelo.ricci@u-bordeaux-montaigne.fr](mailto:consuelo.ricci@u-bordeaux-montaigne.fr)>)

## Abstract

The article investigates the presence of the Bakhtinian category of Carnival in two texts by Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* and *Confessions*, in order to highlight the ambivalence of his rhetoric and analyze his complex idea of authenticity. Despite his rejection of masks, dissimulation and mockery in order to stick to honesty and truth, Rousseau uses some carnivalesque elements such as the utopian vision of festivals or social criticism by means of scandal. In *La Nouvelle Héloïse*, the utopian time of the wine harvest differentiates from Carnival because it does not engender any real transgression of the hierarchical order. In the *Confessions*, by means of a hero-comic and scandalous representation of himself, Rousseau outlines a personal challenge.

**Keywords:** authenticity, Carnival, derision, Rousseau, utopia

## 1. Introduction

Le principe de la fête du carnaval est, d'après Bakhtine, de provoquer un renversement de l'ordre social (1970a); il s'agit d'une "fête populaire, une fête marquée par la transgression, par la mise en question des hiérarchies, et où l'ordre établi se trouve dérangé" (Welch 2002, 44). Appliquée aux études littéraires, la théorie du carnaval permet de montrer que l'ironie et la dérision, ainsi que les images matérielles et corporelles associées au rituel carnavalesque, sont des modes de contestation qui visent à subvertir les codes sociaux dominants, et non de simples divertissements pour le lecteur. Depuis la publication des théories bakhtiniennes<sup>1</sup>, de nombreuses lectures carnavalesques d'œuvres françaises ont été publiées (Hersant 2012). Néanmoins, si ces théories semblent être prolifiques pour l'interprétation de certains ouvrages, d'autres auteurs paraissent faire écran à une théorie littéraire centrée sur le rire, le grotesque et le masque.

<sup>1</sup> Bakhtine applique pour la première fois les notions de carnaval et carnavalesque à Rabelais (1970a) et ensuite à Dostoïevski (1970b).

Rousseau semble à tous égards appartenir à cette dernière catégorie. Tout d'abord, parce que l'auteur des *Confessions* revendique une prise de position centrée sur la franchise et l'authenticité, en excluant ainsi complètement tout masque et déguisement. À partir de la *Lettre à d'Alembert* il adopte officiellement pour sienne la devise de Juvénal – “*vitam impendere vero*” (1995 [1758], 120). Cette devise – une “profession de vérité” selon Starobinski (2012, 160) – résume le projet d'écriture de Rousseau: d'une part, un combat continu contre le masque et le mensonge et, de l'autre, le plaidoyer pour une société où les hommes n'aient plus besoin de dissimulation.

Dans cette approche s'insèrent de nombreuses thématiques chères à l'écrivain. Rousseau dénonce, par exemple, la fausse politesse des parisiens puisque “l'homme du monde est tout entier dans son masque” (1969 [1762], 515) et lui préfère, en revanche, l'homme authentique de la campagne, le paysan aux mœurs rustiques. De plus, dans la *Lettre à d'Alembert*, il prend position contre l'ouverture d'un théâtre à Genève: les habitants de cette ville, encore non corrompus, ne pourraient trouver que des dangers dans les spectacles théâtraux. Pour Rousseau, le théâtre est en effet le lieu privilégié des apparences et de la simulation, et c'est pourquoi il lui préfère la fête campagnarde où chacun reste soi-même, et ne joue pas un rôle. À plusieurs reprises, nous retrouvons dans ses écrits un refus sans appel du masque et de la mascarade puisque ces derniers sont associés d'emblée à la fausseté et au mensonge de l'homme civilisé.

Enfin, c'est encore cette exigence du vrai qui l'amènera à écrire sa propre autobiographie, les *Confessions*, conçue comme un portrait authentique de l'écrivain contre les calomnies et les faux masques que ses ennemis lui attribuent. Et c'est parce qu'il est convaincu d'être l'objet d'un rire diffamant, d'une “dérision” (1959b [1782], 996) qui fait de lui “la risée, le jouet du genre humain” (1959c [1782], 715), qu'il écrira deux autres textes à portée autobiographique: *Rousseau juge de Jean-Jacques* et les *Rêveries*. Dans la *Lettre à d'Alembert*, l'écrivain avait déjà alerté ses lecteurs sur les dangers du rire moqueur et de la raillerie qui, au lieu d'apprendre aux hommes à détester les vices, ne font que nourrir leur vanité et leur amour propre.

Ces prémisses semblent donc confirmer la difficulté d'une approche bakhtinienne de l'œuvre de Rousseau. C'est peut-être justement pour cette incompatibilité des visions que Bakhtine, comme l'a montrée Ann-Marie Eva Nilsson (1994), a donné si peu d'attention, dans ses écrits, à l'un des plus grands écrivains français du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Dans son essai intitulé “Bakhtin on Rousseau”, Nilsson montre que certains principes théoriques de l'écrivain russe l'empêche de s'attacher à une lecture méthodique de l'œuvre de Rousseau. En particulier, Bakhtine rejette la forme autobiographique (qui ne se distinguerait pas de la biographie) et préfère le roman dialogique au roman monologique (centré sur la seule voix du narrateur-auteur), ce qui l'amène à se désintéresser presque totalement des écrits autobiographiques de l'écrivain genevois. En ce qui concerne *La Nouvelle Héloïse*, roman épistolaire polyphonique, on pourrait se demander s'il ne rentre pas dans le canon bakhtinien des œuvres dialogiques. Toutefois, dans le roman de Rousseau, malgré l'échange des lettres entre les différents personnages, l'auteur ne vise pas vraiment une hétéroglossie, mais plutôt la création d'un univers harmonieux, qui trouverait son centre dans la figure de Julie.

D'autre part, même lorsque Bakhtine traite des thématiques qui pourraient bien s'appliquer à l'œuvre de Rousseau, il n'entend pas une analyse de son œuvre (Nilsson 1994, 140). Notamment, tout en reconnaissant l'influence de Rousseau dans le développement de l'idylle, Bakhtine ne fait jamais allusion à l'épisode des vendages dans son roman épistolaire (*ibidem*, 143-144).

<sup>2</sup> “Bakhtin's interpretation of Rousseau deforms, simplifies and limits in many ways the significance of Rousseau's life and works” (Nilsson 1994, 144). Traduction française réalisée par l'auteur: L'interprétation bakhtinienne de Rousseau déforme, simplifie et limite des différentes manières la signification de la vie et de l'œuvre de Rousseau.

Est-il donc possible d'entreprendre une lecture carnavalesque de l'œuvre de Rousseau? Notre hypothèse est qu'une analyse bakhtinienne peut être pertinente au moins pour deux thématiques présentes dans l'œuvre de l'écrivain: la notion de fête populaire et le déguisement comme forme de contestation.

Dans un premier temps, nous analyserons la fête des vendanges dans *La Nouvelle Héloïse* et nous la comparerons à la vision bakhtinienne de la fête populaire. Dans l'idylle de Clarens Rousseau met en scène un moment performatif, semblable à celui du carnaval, où la relation entre maîtres et serviteurs est questionnée. Toutefois, peut-on vraiment parler d'un renversement carnavalesque dans le sens bakhtinien du terme? Certes, nous le verrons, si les structures et les symboles de la fête populaire sont semblables chez les deux auteurs, les conclusions qu'ils en tirent sont très différentes, voire opposées<sup>3</sup>. Alors que pour Bakhtine la fête populaire est le vecteur d'un bouleversement radical de l'ordre l'établi, chez Rousseau elle s'insère dans une vision harmonieuse de la société et n'a plus rien de transgressif.

Dans un second temps, nous nous interrogerons sur le rôle du masque dans l'œuvre de l'écrivain. Deux épisodes dans les *Confessions*, mettant en scène un déguisement du narrateur-auteur, nous permettront de nous interroger sur ce paradoxe: alors que Rousseau déclare rejeter tout masque, il recourt à la mascarade dans son autobiographie. Cette représentation constitue-t-elle réellement un défi à l'authenticité professée par l'écrivain? Nous verrons, au contraire, que la mise en scène de soi carnavalesque permet à l'écrivain de développer sa réflexion sur l'homme comme être libre des contraintes sociales, c'est-à-dire, comme homme dans toute son authenticité.

## 2. La fête des vendanges. L'utopie du carnaval

Dans *La Nouvelle Héloïse*, la fête des vendanges constitue un moment privilégié: sorte d'utopie dans l'utopie, elle apparaît comme l'apothéose du système familial et économique conçu par l'auteur (Champy 2012, 528-529). Saint-Preux, accueilli par Julie et son mari dans leur domaine à Clarens, narre la façon dont se déroule cet événement particulier:

On nourrit et loge les ouvriers tout le temps de la vendange ; et même le dimanche, après le prêche du soir, on se rassemble avec eux et l'on danse jusqu'au souper. [...] depuis le moment qu'on prend le métier de vendangeur jusqu'à celui où on le quitte, on ne mêle plus la vie citadine à la vie rustique. Ces *saturnales* sont bien plus agréables et plus sages que celles des Romains. (Rousseau 1961 [1761], 608)

Le moment des vendanges est donc associé par Rousseau lui-même aux origines du carnaval, mais tout en soulignant la différence avec la fête romaine. Si ces deux rituels ont en effet un principe commun – dans les deux cas il s'agit de la période de l'année dans laquelle toute différence entre les classes sociales est abolie –, pour Rousseau il ne s'agit pas de bouleverser l'ordre normal de la vie à Clarens mais, bien au contraire, de créer un système harmonieux où chacun est heureux d'occuper sa place au sein de la société.

Le moment des vendanges, dans la communauté de Clarens, se présente comme le moment le plus propice pour donner forme à une utopie performative<sup>4</sup> où, temporairement, il n'y a plus de différence entre maître et serviteur. À travers cette abolition des rôles, les catégories mêmes

<sup>3</sup> Je dois ici remercier les reviseurs de cet essai qui m'ont permis de mieux mesurer la dimension non transgressive de la fête des vendanges et de souligner les différences entre la vision rousseauiste et la théorie bakhtinienne.

<sup>4</sup> La fête des vendanges représente, pour Jean Starobinski, "un jeu symbolique" (1971 [1957], 116), dans la mesure où elle est censée reproduire l'unité des origines, l'âge d'or avant la différenciation parmi les classes sociales.

de travail et de plaisir, faussement divisées par la société moderne, sont bouleversées et confondues. La richesse et l'abondance qui règnent dans le domaine de Clarens permettent en effet de transformer la fatigue en allégresse et le travail en moment de fête: "tout conspire à lui donner un air de fête ; et cette fête n'en devient que plus belle à la réflexion, quand on songe qu'elle est la seule où les hommes aient su joindre l'agréable à l'utile" (Rousseau 1961 [1761], 604).

Pour Rousseau, ce qui fait le charme de cette fête paysanne, où travail et plaisir se confondent, est surtout son opposition avec le spectacle théâtral. Dans la *Lettre à d'Alembert*, alors qu'il s'en prend au théâtre, lieu des "spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur ; qui les tiennent craintifs et immobiles dans le silence et l'inaction" (1995 [1758], 114), il fait l'éloge de la fête campagnarde où l'on peut donner "les spectateurs en spectacle" (*ibidem*, 115) et tout le monde peut prendre part au moment récréatif. Cette suppression de la scène, qui crée artificiellement une différenciation entre regardants et regardés, est un autre aspect que Bakhtine décrira comme l'une des caractéristiques du carnaval: fête populaire qui "ignore toute distinction entre acteurs et spectateurs" (1970a, 15). C'est justement en cela que l'écrivain genevois et le théoricien russe se rencontrent: les deux conçoivent la fête populaire comme le moment où l'homme civilisé peut finalement quitter sa condition d'aliénation et se retrouver soi-même dans une communauté d'égal à égal avec les autres hommes. C'est le moment utopique où "tout devient commun à tous" (Rousseau 1995 [1758], 116) et l'homme se sent "être humain parmi des humains" (Bakhtine 1970a, 19).

Le deuxième point de convergence entre les deux auteurs est que la fête rousseauiste partage avec le moment carnavalesque la célébration de la fertilité, du corps et de la vie. Pour Bakhtine, "le centre capital de toutes ces images de la vie corporelle est matériel, c'est la fertilité, la croissance, la surabondance" (1970a, 28). Rousseau met en place, dans *La Nouvelle Héloïse*, tout un rituel des journées des vendanges dans lequel le corps est au centre de la narration: un corps soumis à la fois à la fatigue et au plaisir, "on chante, on rit toute la journée, et le travail n'en va que mieux" (1961 [1761], 607). C'est un corps qui célèbre l'abondance de la récolte et les dons de la nature: les maîtres eux-mêmes jouissent de partager leurs richesses et de "verser à pleines mains les dons de la Providence ; engraisser tout ce qui les entoure, hommes et bestiaux, des biens dont regorgent leurs granges, leurs caves, leurs greniers, accumuler l'abondance et la joie autour d'eux" (*ibidem*, 603).

La ritualité du moment des vendanges dans *La Nouvelle Héloïse* est soulignée aussi par l'avènement d'un temps cyclique où il n'y a plus ni brèche ni rupture: maître et travailleurs restent ensemble pendant toute la période des vendanges, même le dimanche. Les bruits et les sons du travail se mêlent à ceux de l'amusement: "le bruit des tonneaux, des cuves, les légrefass, qu'on relie de toutes parts ; le chant des vendangeuses dont ces coteaux retentissent ; la marche continuelle de ceux qui portent la vendange au pressoir; le rauque son des instruments rustiques qui les anime au travail" (*ibidem*, 604). À travers la description des moments de labeur, des repas et de détente, s'esquisse ce que Bakhtine définit comme le "corps grotesque" (1970a, 315), c'est-à-dire un corps "intégré dans le grand cycle de la vie" (Welch 2002, 45).

Enfin, la cérémonie qui clôture la journée de travail dans la période des vendanges témoigne aussi d'une symbolique carnavalesque.

Quand l'heure de la retraite approche, Mme de Wolmar dit: "Allons tirer le feu d'artifice". À l'instant chacun prend son paquet de chènevottes, signe honorable de son travail; *on les porte en triomphe* au milieu de la cour, on les rassemble en tas, *on en fait un trophée on y met le feu*; mais n'a pas cet honneur qui veut; Julie l'adjuge en présentant *le flambeau* à celui ou celle qui a fait ce soir-là le plus d'ouvrage; fût-ce elle-même, elle se l'attribue sans façon. *L'auguste cérémonie* est accompagnée d'acclamations et de

battements de mains. Les chènevottes font un feu clair et brillant qui s'élève jusqu'aux nues, *un vrai feu de joie*, autour duquel on saute, on rit. (Rousseau 1961 [1761], 610)

Cette cérémonie finale se rapproche encore une fois d'une catégorie carnavalesque, à savoir la "fête du feu" (1970a, 248) dont Bakhtine parle dans son essai et qui représente le "couronnement du carnaval" (*ibidem*). Non seulement elle associe le moment de la fête aux flammes, à travers la ritualité de la danse autour du feu, mais on y trouve aussi une symbolique du triomphe à travers l'élection d'un personnage auquel est adjugé le droit de mettre le feu aux chènevottes. Comme le roi du carnaval, celui qui a fait le plus d'ouvrage, reçoit le symbole du pouvoir, c'est-à-dire le flambeau, qui, passant des mains de Julie à celle du meilleur travailleur, donne forme à une cérémonie du détronement et du couronnement. Cependant, nous pouvons ici aussi déceler une différence importante par rapport à la vision bakhtinienne de la fête populaire: alors que pour Bakhtine le renversement de la réalité ne peut advenir que par le moyen de la dérision, Rousseau décrit une performativité de la fête qui reste tout à fait sérieuse. Pour l'auteur de *La Nouvelle Héloïse*, il ne s'agit pas d'effacer la hiérarchie sociale en ridiculisant ses faux symboles; tout au contraire, le rituel vise à couronner véritablement celui qui a le mieux travaillé et à motiver les vendangeurs dans leur labeur.

La cérémonie triomphale est ici dépouillée de tout élément parodique et n'est réhabilitée que dans un sens édifiant et moralisant. De même, si la période des vendanges se caractérise par l'effacement des classes sociales, par un temps cyclique et rituel, par la mise en avant du corps vivant, il faut aussi remarquer qu'il s'agit pour Rousseau d'un temps exceptionnel qui, en aucun cas, ne peut se substituer à l'ordre social en vigueur. Le moment utopique des vendanges, en tant que temps carnavalesque, ne peut lui-même fonctionner qu'en s'appuyant sur un jeu théâtral de la part des maîtres. Pour ces derniers, il s'agit en effet de contrôler continûment leurs actions et leur langage: ils ne peuvent pas se permettre de ricaner des mœurs de paysans et il faut se prêter à leurs "compliments rustauds" (Rousseau 1961 [1761], 606). De la même façon, "pour prévenir l'envie et le regret, on tâche de ne rien étaler aux yeux de ces bonnes gens qu'ils ne puissent retrouver chez eux, de ne leur montrer d'autre opulence que le choix du bon dans les choses communes" (*ibidem*, 608).

Le moment des vendanges s'appuie, en réalité, sur un jeu de masques et d'apparence où l'ordre social n'est renversé qu'artificiellement et où les maîtres doivent accepter de jouer une mise en scène fictive en s'adaptant à la vie rustique et simple des paysans. Rousseau décrit les étapes de cette fête champêtre de façon si détaillée qu'on pourrait se demander, avec Starobinski, si la fête est réellement la négation du théâtre ou si elle n'en est pas plutôt "la généralisation, l'extension à la communauté entière" (1989, 176)<sup>5</sup>.

La fête, à travers la suspension momentanée des classes sociales, donne forme à un retour à un passé mythique, à un âge d'or où toute division entre les hommes, et toute disparité disparaît. Cet effacement illusoire des différences sociales joue un rôle important dans le système conçu par l'auteur, puisque son caractère de performance et de jeu a une valeur libératoire: le renversement momentané permet aux hommes de comprendre "que tous les états sont presque indifférents par eux-mêmes, pourvu qu'on puisse en sortir quelquefois" (*ibidem*, 608). Toutefois, étant une "abstraction de la réalité sociale et historique" (Didier 2012 [1977], 69), elle ne remet pas vraiment en question le *statu quo* de la société bourgeoise dans laquelle elle s'insère.

<sup>5</sup> Comme le souligne Béatrice Didier: "La fête champêtre est, en réalité, une pantomime au sein du roman: une représentation au second degré [...] la facticité des vendanges à Clarens est cependant telle qu'aux yeux du lecteur elles apparaissent finalement comme la description d'une représentation théâtrale des vendanges" (2012 [1977], 66).

Comme le souligne Flora Champy, “à la différence du ‘renversement’ trop radical et par conséquent factice des Saturnales romaines, la “douce égalité” des vendanges à Clarens, frappant la sensibilité des domestiques renforce le pouvoir des maîtres” (2012, 528-529).

### 3. *Déguisement et contestation dans les Confessions*

Si dans *La Nouvelle Héloïse* la fête des vendanges finit par renforcer le pouvoir des maîtres, dans l'œuvre autobiographique de l'écrivain, il est possible de déceler des passages “carnavalesques” au sens bakhtinien du terme, c'est-à-dire à valeur de contestation. Tout d'abord remarquons que la structure même de l'autobiographie rousseauiste relève d'une composition carnavalesque. Dans *Problèmes de la poésie de Dostoïevski*, Bakhtine développe sa théorie du roman polyphonique (1970b), c'est-à-dire d'un roman qui “englobe la structure carnavalesque” (Kristeva 1969, 152). Il ne s'agit plus d'une simple transgression des normes sociales mais d'une transgression interne à la structure littéraire, à travers le renversement des codes linguistiques (de la langue, du genre, du registre). L'autobiographie de Rousseau se présente justement comme un texte relevant des genres et des registres différents, où l'ironie, le bas corporel, et l'exagération jouent une place importante. La critique a déjà relevé depuis longtemps cette hybridité des *Confessions* en mettant en relief que plusieurs thématiques et procédés stylistiques apparentent le texte rousseauiste, du moins dans la première partie, à la tradition picaresque (Picard 1982, 319-329)<sup>6</sup>. Christine Hammann souligne, en particulier, l'usage de l'ironie pour présenter les maladroites et naïvetés du (anti-) héros” (2012, 122) et fait référence à l'“exagération héroï-comique”, aux “portraits satiriques” et aux “portraits burlesques” (*ibidem*) parsemés tout au long de l'ouvrage.

C'est précisément le déguisement, la mise en scène de soi, et sa signification ironique et transgressive que nous voudrions analyser ici. Soulignons, en premier lieu, que masque et déguisement jouent dans l'œuvre de Rousseau un rôle ambivalent qui mériterait une étude bien plus ample et détaillée que ce que nous ne pourrions proposer ici. Il suffit de penser à la comédie *Narcisse, ou l'amant de lui-même* où le déguisement du portrait du personnage principal en femme est l'élément qui permet à Valère d'accomplir sa formation et d'être guéri de son narcissisme<sup>7</sup>. Le mensonge de la sœur de Valère a ici une valeur positive alors que, comme le montre Starobinski, cette même supercherie du *portrait faussé* “deviendra plus tard (surtout dans les *Dialogues*) un thème du délire de persécution” (1961, 176). Mais, avant les *Dialogues*, le masque revêt déjà au sein des *Confessions* une signification multiforme: un sens totalement négatif lorsqu'il s'agit du masque de l'hypocrisie et de la fausse gentillesse de ses ennemis<sup>8</sup>, et un sens ambivalent voire positif lorsqu'il permet de créer l'illusion nécessaire à la naissance de l'amour. Dans la deuxième rencontre avec Mme d'Houdedot par exemple, celle-ci apparaît “à cheval et en homme” (Rousseau 1959a [1782-1789], 439) et l'auteur avoue que “Quoique je n'aime guère ces sortes de *mascarades*, je fus pris à l'air romanesque de celle-là, et pour cette fois ce fut de l'amour” (*ibidem*, 439).

<sup>6</sup> Starobinski avait déjà mis l'accent sur l'alternance de la tonalité picaresque et de la tonalité élégiaque dans les *Confessions* (1970, 263-264).

<sup>7</sup> Paul Adamy insiste sur la nécessité de défigurer, métamorphoser, le modèle du portrait pour pouvoir en saisir la vérité: “Qu'est-ce qu'un portrait peint? [...] un corps qu'il faut rendre expressif; et, pour ce faire, il faut défigurer le modèle. Ainsi un jeune homme narcissique sera mieux représenté dans sa vérité par un portrait de femme que par un portrait masculin” (1997, 61).

<sup>8</sup> Cfr. “Grimm, homme faux par caractère, [...] s'est fait, *sous le masque*, mon plus cruel calomniateur” (Rousseau 1959a [1782-1789], 536).

Dans un autre épisode des *Confessions* le masque semble avoir une valeur positive. Au septième livre de son autobiographie, Rousseau raconte la période qu'il a passée à Venise en travaillant au service de l'ambassadeur français Montaigu. Ce contexte est particulièrement intéressant pour notre propos: non seulement Rousseau se trouve dans la ville du carnaval, mais, de plus, il travaille à ce moment-là pour l'ambassade, le lieu de la représentation par excellence. Comme le souligne Fabrice Brandli, "sous la forme de la diplomatie comme ensemble de pratiques qui visent à produire un *effet* de présence du souverain [...], l'expérience *in vivo* de la représentation, de la figuration, du masque renvoie au domaine de la dissimulation, du mensonge et de la servitude" (2017, 34). C'est en effet à la suite de cette expérience, après avoir vécu dans ce milieu mondain et au sein d'une institution diplomatique qui représente au plus haut degré le jeu de la dissimulation, que Rousseau, nous dit-il, prend conscience de son besoin d'authenticité et prend la résolution de ne plus jamais se sacrifier aux apparences (Rousseau 1959a [1782-1789], 327).

Ce qui frappe d'abord dans le récit rousseauiste, par rapport à l'expérience vénitienne, est le souci de l'écrivain de se représenter lui-même comme le seul honnête homme "au milieu d'une foule de fripons" (*ibidem*, 301). Le procédé rhétorique de ce passage, où Rousseau adopte un langage assertif, sûr de lui-même, vise à donner au lecteur une certaine image de soi: c'est le portrait de l'homme droit, plein de zèle et de courage. "Irréprochable dans un poste assez en vue" (*ibidem*), affirme-t-il, "je servis bien la France, à qui je ne devais rien" (*ibidem*).

Toutefois, un épisode de carnaval relaté un peu plus loin offre un autre portrait de l'auteur. L'auteur raconte que, dans le cadre de son travail auprès de l'ambassade, il est chargé de rendre un service au roi de France: il doit faire arriver la troupe de comédiens de la famille Veronèse à Paris, alors que celle-ci, après avoir reçu l'argent pour le voyage, s'était installée au théâtre Saint-Luc de Venise. Il relate donc au lecteur la manière dont il s'y prend pour résoudre la situation :

L'on était en carnaval. Ayant pris la bahute et le masque, je me fis mener au palais Zustiniani. Tous ceux qui virent entrer ma gondole avec la livrée de l'ambassadeur furent frappés ; Venise n'avais jamais vu pareille chose. J'entre, je me fais annoncer sous le nom d'*una siora maschera*. Sitôt que je fus introduit, j'ôte mon masque et je me nomme. Le sénateur pâlit et reste stupéfait [...] Ma courte harangue fit effet. [...] À peine étais-je parti, que mon homme courut rendre compte de son aventure aux inquisiteurs d'état, qui lui lavèrent la tête. Veronèse fut congédié le jour même. (*Ibidem*, 302)

L'ennemi de la dissimulation ne dédaigne pas, aux fins d'une bonne cause, se présenter masqué et se faire annoncer comme une *siora maschera*. Mais la mascarade dont il est question se joue ici à plusieurs niveaux. Le premier niveau est celui du déguisement (la bahute et le masque) et le deuxième est dû à la présence du symbole du pouvoir, la livrée de l'ambassadeur sur la gondole. L'association de ces éléments, le déguisement et le symbole du pouvoir, produit un effet extravagant et héroï-comique qui confère à la scène tout son poids sensationnel ("Venise n'avais jamais vu pareille chose", "Le sénateur pâlit et reste stupéfait"). Le récit autobiographique nourrit ici de la portée dramatique du carnaval et de la mascarade pour donner forme à une mise en scène de soi. La carnavalisation de la scène permet de créer un effet "fort" sur les spectateurs et d'attirer l'attention du public – la population de Venise à un niveau intra-diégétique et les lecteurs des *Confessions* à un niveau extra-diégétique.

Notre hypothèse est que cet effet sensationnel, en plus de captiver l'attention du spectateur/lecteur, sert une logique discursive sous-jacente qui vise à exprimer une critique de la société. En assimilant la fête carnavalesque au symbole du pouvoir, l'écrivain semble en réalité mettre en dérision l'institution étatique et en dénoncer le caractère factice. En les approchant, Rousseau montre que le pouvoir étatique se soutient à l'aide d'un cérémonial, dont les procédés de

dissimulation et de figuration ne sont pas tout à fait éloignés de la mascarade carnavalesque. C'est peut-être la découverte de cette ambivalence des institutions du pouvoir qui le mènera, peu de temps après, à embrasser le parti de l'authenticité et de l'indépendance totale:

La justice et l'inutilité de mes plaintes me laissèrent dans l'âme un germe d'indignation contre nos sortes institutions civiles, où le vrai bien public et la véritable justice sont toujours sacrifié à je ne sais quel ordre apparent, destructif en effet de tout ordre, et qui ne fait qu'ajouter la sanction de l'autorité publique à l'oppression du faible et l'iniquité du fort. (*Ibidem*, 327)

Si nous regardons encore une fois le passage où Rousseau apparaît déguisé, nous nous apercevons que la dialectique masque/authenticité est déjà en filigrane dans le texte. À l'apparition éclatante de Rousseau masqué fait suite un retour soudain à la représentation *franche* de soi-même: "Sitôt que je fus introduit, *j'ôte mon masque et je me nomme*". Or le nom, pour Rousseau, joue un rôle central dans la construction de soi: nous le voyons, tout au long de ses œuvres, insister sur la nécessité de se nommer et attacher son identité aux différents suppléments qui accompagnent son nom<sup>9</sup>. De plus, dans l'épisode du carnaval, le passage brusque du masque au dévoilement de soi, de l'apparence à l'authenticité semble déceler un sens profond du texte que nous pouvons analyser encore une fois à la lumière des catégories bakhtiniennes. Selon Bakhtine, le carnaval se caractérise par la mise à nu de l'ambivalence des symboles du pouvoir: dans la cérémonie carnavalesque couronnement et détronement, triomphe et ridiculisation, finissent par coïncider (1970a, 245). Dans le texte rousseauiste l'action de se démasquer semble répéter le geste carnavalesque du détronement: Rousseau se dépouille du masque, qui lui a valu le succès de l'entreprise, et fait retour à l'authenticité.

Ainsi, à travers l'élément carnavalesque, le récit autobiographique fait place à une dérision du pouvoir: l'ironie latente du passage donne forme à une deuxième lecture, satirique, du texte. Au récit de l'homme qui sert la France et les français, se substitue, par la veine ironique, l'homme libre qui méprise les institutions. Une forme de snobisme du bas vers le haut<sup>10</sup> se dessine à travers cette mise en scène exagérée et héroï-comique de soi: la parade qu'il a mise en place déjoue le sérieux des institutions politiques. Le passage suggère ainsi que c'est grâce à son habileté personnelle que l'emprise réussit et non pas par le moyen du rôle social que Rousseau revêt à ce moment-là. L'anti-héros picaresque prend le relais.

La mise en scène de soi comme moyen de contestation réapparaît dans un autre passage des *Confessions*. Cette fois-ci, c'est auprès du roi de France, à l'occasion de la représentation du *Devin du village*, que Rousseau se présente, en quelque sorte, "déguisé".

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'entrais 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. J'allais m'établir dans la loge où me conduisit M. de Cury, et qui était la sienne. C'était une grande loge sur le théâtre vis-à-vis une petite loge plus élevée, où se plaça le Roi avec Madame de Pompadour. Environné de Dames et seul d'homme sur le devant de la Loge, je ne pouvais douter qu'on ne m'eût mis là précisément

<sup>9</sup> Dans *La Nouvelle Héloïse*, Rousseau se nomme éditeur de l'ouvrage, "Jean-Jacques Rousseau en toutes lettres" (1961 [1761], 27), mais refuse d'ajouter la mention "citoyen de Genève" qui apparaissait dans les deux *Discours*. Dans *Rousseau, juge de Jean-Jacques* l'auteur essaye de récupérer un signe linguistique, son nom, qui a été vidé de sens par ses détracteurs.

<sup>10</sup> Ce snobisme de Rousseau semble cacher, à son tour, un sentiment de revanche et d'infériorité sociale. Sur le "complexe du roturier" chez Rousseau et sur sa vénération mal cachée envers la classe aristocratique voir Barbara Carnevali (2012, 149-195).



pour être en vue. Quand on eut allumé, me voyant dans cet équipage au milieu de gens tous excessivement parés, je commençai d'être mal à mon aise: je me demandai si j'étais à ma place, si j'y étais mis convenablement? Et après quelques minutes d'inquiétude, je me répondis, oui, avec une intrépidité qui venait peut-être plus de l'impossibilité de m'en dédire que de la force de mes raisons. 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 me 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. *Pour être toujours moi-même*, je ne dois rougir en quelque lieu que ce soit d'être mis selon l'état que j'ai choisi; mon extérieur est *simple et négligé*, mais ni crasseux, ni mal propre; la barbe ne l'est point en elle-même puisque *c'est la nature* qui nous la donne et que selon les temps et les modes elle est quelquefois un ornement. On me trouvera ridicule, impertinent: eh que m'importe? Je dois savoir endurer le ridicule et le blâme, pourvu qu'ils ne soient pas mérités. (Rousseau 1959a [1782-1789], 377-378)

À Fontainebleu, Rousseau ne porte aucun masque: au contraire, il souligne le fait qu'il est *habillé à son ordinaire*, qu'il n'est rien d'autre que *lui-même*, que c'est la nature elle-même à se montrer dans la négligence de sa tenue. L'absence de parure signifie, dans la logique rousseauiste, une absence de masque: c'est une profession d'authenticité. Toutefois, c'est justement ce manque d'ornement, cette "mise à nu", qui fait distinguer Rousseau des autres gens *excessivement parés*. Le fait de ne pas être comme les autres fait de lui l'objet du regard et c'est dans la tentative de passer inaperçu, d'être *simple* et selon *nature*, qu'il finit par se faire remarquer. Comme l'a observé Paul Adamy "Rousseau se cache aux autres même lorsqu'il s'exhibe" (1997, 70). Cette ambivalence est évidente dans le passage évoqué puisque la pièce théâtrale paraît se jouer davantage dans la loge où Rousseau est assis que sur la scène où sa pièce est effectivement représentée. Comme le souligne Barbara Carnevali:

[...] loin de se conformer aux manières recherchées de ses hôtes, il tente manifestement de les scandaliser; loin de se fondre, invisible, dans la bonne compagnie, il fait tout pour se faire remarquer et pour attirer l'attention. Il n'est donc pas étonnant que sa première sensation soit d'être en vue, puisque c'est lui-même qui se met en vue en se signalant par une attitude inappropriée aux lieux et aux circonstances. (2012, 280-281)

À Venise, la contestation sociale du discours rousseauiste ressortait par une mise en scène de soi déguisé, par une performance carnavalesque qui attirait le regard du public et des lecteurs. À Fontainebleu, c'est l'adhérence à ses principes qui donne lieu à une mise en scène de soi: la négligence, le manque d'ornement, faisant scandale, le font distinguer des autres personnes dont l'habit, quoique très riche, rentre parfaitement dans les conventions de l'époque. Le manque de parure donne forme à un déguisement à l'envers, à un déguisement par défaut, et finit ainsi par provoquer une situation semblable à celle de Venise et par nourrir parfaitement la contestation sociale du discours rousseauiste.

#### 4. Conclusion

Ce bref excursus à travers deux œuvres de Rousseau a permis de mettre en relief que le masque et le renversement des rôles sont présents dans son œuvre mais qu'ils y jouent en rôle ambivalent. Dans *La Nouvelle Héloïse*, l'auteur met en place un rituel carnavalesque qui repose sur un jeu théâtral de la part des maîtres plutôt que sur la transgression de l'ordre établi par les serviteurs. Nous avons vu que non seulement la dissimulation est présente dans la fête des vendanges, mais aussi qu'elle est nécessaire pour faire fonctionner le système, hiérarchisée, de Clarens. En effet, dans le roman, les rôles sociaux ne sont pas vraiment contestés: au-delà du

moment performatif de la fête, chacun reste à sa place. La fête champêtre reste néanmoins importante pour sa valeur de mythe: l'illusion de l'effacement des classes sociales montre que celles-ci sont arbitraires et interchangeable. L'homme se retrouve ainsi soi-même comme entité libre qui dépasse infiniment les contraintes sociales.

Bakhtine et Rousseau, se rapprochent dans leur vision de la fête populaire comme dépassement de tout égoïsme et de tout individualisme et dans leur vision du peuple comme force régénératrice. Cependant, alors que pour le critique russe la fête du peuple ne peut en aucun cas s'apparenter à la vision bourgeoise de la vie, Rousseau intègre le modèle populaire ancien à l'intérieur d'un cadre bourgeois moderne. Le renversement carnavalesque devient une parenthèse heureuse, une utopie performative au sein d'une société hiérarchisée: c'est le moment où les individus enfreignent, consciemment, les lois du contrat social.

En analysant deux épisodes du texte des *Confessions*, nous avons ensuite pu constater que le déguisement peut jouer un rôle important dans l'œuvre de Rousseau. Dans le récit autobiographique, le carnavalesque semble nourrir le récit à travers l'insertion d'éléments héroï-comiques qui donnent forme à une mise en scène de soi ironique ou scandaleuse. Que ce soit le masque vénitien ou une tenue volontairement négligée, l'auteur joue avec la mise en scène de soi tant à un niveau intra-diégétique qu'extra-diégétique. Ces portraits de soi exploitent le scandale soit à travers l'association du déguisement avec les attributs du pouvoir, soit par la transgression des codes sociaux dominants et ils finissent ainsi par donner forme à une contestation sociale. Dans les deux cas, Rousseau se peint comme l'anti-héros picaresque qui ne se laisse pas subjugué par le faste du pouvoir, comme l'homme libre qui n'a rien d'autre que son propre nom pour se frayer un chemin dans la société.

#### Références bibliographiques

- Adamy Paul (1997), *Les corps de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Honoré Champion.
- Bakhtine Mikhaïl M. (1970a), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. fr. par André Robel, Paris, Gallimard. Ed. orig. (1965), *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.
- (1970b), *Problèmes de la poésie de Dostoïevski*, trad. fr. par Guy Verret, Lausanne, Edition l'Age d'Homme. Ed. orig. (1963 [1929]), *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskva, Sovetskij pisatel'.
- Brandli Fabrice (2017), "Rousseau à Venise. Expérience sociale, expérience de soi et critique philosophique", in Philippe Audegan, Magda Campanini, Barbara Carnevali (éds.), *Rousseau et l'Italie. Littérature, morale et politique*, Paris, Hermann Éditeurs, 33-52.
- Carnevali Barbara (2004), *Romanticismo e riconoscimento: figure della coscienza in Rousseau*, Bologna, Il Mulino. Trad. fr. par Philippe Audegan (2012), *Romantisme et reconnaissance. Figures de la conscience chez Rousseau*, Paris, DROZ.
- Champy Flora (2012), "Les relations de pouvoir à Clarens: un équilibre voué à l'échec?", *Dix-huitième siècle*, vol. 1, n. 44, 519-543.
- Didier Béatrice (2012 [1977]), "La fête champêtre dans quelques romans de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (de Rousseau à Senancour)", in Jean Erhard, Paul Viallaneix (éds.), *Les fêtes de la Révolution*, Colloque de Clérmont-Ferrand (juin 1974), Paris, Société des études robespierristes, 63-72.
- Hammann Christine (2012), "La vérité dans *Les Confessions*", in Isabelle Chanteloube, M.S. Seguin (éds.), *Un discours sur les origines de J.-J. Rousseau*, Paris, PUF, 111-125.
- Hersant Marc, Liaroutzos Chantal (2012), *Retour à Bakhtine? Essais de lectures bakhtiniennes*, Paris, Université Paris-Diderot.
- Kristeva Julia (1969), *Sēmeiōtiké: recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris.
- Nilsson Ann-Marie-Eva (1994), "Bakhtin on Rousseau", *Revue de littérature comparée*, vol. 68, n. 2, 133-146.

- Picard Lucie (1982), "Le picaresque dans les six premiers livres des *Confessions* de Rousseau", in Ead., *Le génie de la forme. Mélanges de langue et littérature offerts à Jean Mourot*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 319-329.
- Rousseau Jean-Jacques (1995 [1758]), "Lettre à d'Alembert", texte établi par Bernard Gagnebin et annoté par Jean Rousset, in Id., *Œuvres complètes*, tome V, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. par Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, avec la collaboration de Jean Starobinski *et al.*, Paris, Gallimard, 3-125.
- (1961 [1761]), *La Nouvelle Héloïse*, texte établi par Henri Coulet et annoté par Bernard Guyon in Id., *Œuvres complètes*, tome II, *La Nouvelle Héloïse. Théâtre. Poésies. Essais littéraires*, éd. par Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1-745.
- (1969 [1762]), *Émile ou de l'éducation*, texte établis par Charles Wirz, présenté et annoté par Pierre Burgelin, in Id., *Œuvres complètes*, tome IV, *Émile. Éducation. Morale. Botanique*, éd. par Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 241-877.
- (1959a [1782-1789]), "Les confessions", texte établi et annoté par Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, in Id., *Œuvres complètes*, tome I, *Les Confessions. Autres textes autobiographiques*, éd. par Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1-656.
- (1959b [1782]), "Les rêveries du promeneur solitaire", texte établi et annoté par Marcel Raymond, in Id. 1959a [1782-1789], 993-1099.
- (1959c [1782]), "Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues", texte établi et annoté par Robert Osmont in Id. 1959a [1782-1789], 657-992.
- Starobinski Jean (1971 [1957]), *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle. Suivi de Sept essais sur Rousseau*, Paris, Gallimard.
- (1961), *L'œil vivant. Essai*, Gallimard, Paris.
- (1970), "Le style de l'autobiographie", *Poétique*, vol. 3, 257-265.
- (1989), *Le remède dans le mal. Critique et légitimation à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard.
- (2012), *Accuser et séduire. Essais sur Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Gallimard.
- Welch Edward (2002), *Masque et carnaval dans la littérature européenne. Actes du colloque de Ljubljana*, Paris, Harmattan.

