

# LA PASSION DE LA HONTE

## dans *Les Confessions* de J.-J. Rousseau

FRANCINE BELLE-ISLE

Dans ce qui se présente ici comme une *lecture* de la honte dans l'écriture autobiographique de J.-J. Rousseau, nous voudrions montrer les effets de textualité qu'un affect peut produire lorsqu'il est promu au rang de la passion, c'est-à-dire quand le sujet de son énonciation en est à la fois la victime malheureuse et l'agent-metteur en scène tout-puissant. Nous verrons comment le narrateur des *Confessions* rêve sa honte, la travaille jusqu'au fantasme créateur, déplaçant et condensant ses représentations pour en faire les figures mêmes de sa *fiction* autobiographique. D'abord thématisée comme un mal «invincible», la honte chez Rousseau devient, par effets de mirage et de leurre, une véritable *passion littéraire*, comme si d'un affect avoué dans la gêne Jean-Jacques faisait émerger, triomphant, le Livre de sa gloire.

Taking the form here of a *reading* of shame in the autobiographical writings of Jean-Jacques Rousseau, this article seeks to show the textual effects which can be produced by an affect when it becomes a passion, that is when the subject of its enunciation is at once its unhappy victim and the all-powerful agent-producer. The analysis shows how the narrator of *Les Confessions* dreams his shame, develops it into a creative fantasy, and by displacing and condensing its representations, makes of it the very figures of his autobiographical *fiction*. Presented at first thematically as an "invincible" pain, shame becomes, through effects of deception and illusion, a veritable *literary passion*, as though from an affect painfully confessed by Rousseau, emerges, triumphant, the Book which wins him glory.

### *Intus, et in Cute*

*Sémiotique de l'affect.* Peut-être Protée a-t-elle commis une imprudence – mais le nom d'une revue même entraîne aussi son programme – en titrant sa réflexion présente de ce qui forcément fait appel au corps, d'abord au corps, et ensuite aux multiples reprises qu'une énonciation arrive à mettre en figures de discours. Sémiotiquement parlant, Greimas et Fontanille ont eu raison de commencer par où les choses finissent, *la passion*, qui est toujours un affect d'élection, reconnu comme signe d'une possible diégèse et, comme tel, donné au travail de la narrativisation. C'est dire que l'affect passionnel ou en voie de le devenir, parce qu'il se dérobe à son destin anarchique et sauvage, celui d'ignorer la *Gestalt* qui le provoque, n'est plus cette «première et irrésistible impulsion», dirait Rousseau, invincible donc en sa poussée, et symptôme d'une cohérence fracturée, abolie dans l'effacement d'un «parcours génératif» inconnaissable, fût-ce en après-coup. Déjà énoncé hors sa singularité, déjà contextualisé en proposition cognitive par les représentations dont il fait sa référence, l'affect passionnel entre en terrain symbolique, payant sa mise en syntagme du paradigme perdu de sa folie, mais sauvant par là même son accès à la signification, cette fin

du sens nécessaire et suffisante. C'est en ce point d'arrêt, alors point de départ, que la sémiotique narrative et discursive<sup>1</sup> peut prendre à sa charge le poids des *passions* et essayer d'en suivre le tracé sémantique à travers leurs retombées *in effigie*. C'est en ce point-là seulement, ce qui n'est pas rien, même si ce n'est pas tout.

Ce n'est pas rien. D'avoir par exemple à décider des catégories d'objets pathémiques, de la valence et de l'efficacité des émotions manifestées à l'intérieur du schéma actantiel, de la pondération à leur accorder dans la dynamique de l'esthésie, sans quitter l'immanence du texte, avec par ailleurs l'obligation de savoir lire les nombreux simulacres de la passion parlée, dans ses énoncés et dans son énonciation. De la simple émotion à la passion la plus vive, il y a, en effet, un écart qui frise l'antinomie, et pas seulement à cause des modulations tensives, trompeuses en leurs apparences souvent, mais aussi parce qu'il existe, sur la scène du texte comme sur la scène du monde, des émotions éclatantes, feux d'artifice et de paille, éblouissants et éphémères, et des passions contenues, ravageuses dans leur discrétion même, feux de braise jamais éteints. Alors à moins de faire comme si ces variations de la syntaxe affective étaient indifférentes, il faut bien y regarder de plus près et accepter de mesurer le pathémique à sa force d'altération, à son pouvoir de révolution, et autrement que juste dans l'instanéité du *dit*, aussi dans les effets de production du *dire*.

Écriture des dispositions et sentiments d'une «âme expansive», *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau sont le théâtre exemplaire de ces jeux de représentation auxquels se lient des affects modèles, au statut passionnel pourtant instable selon qu'on se place au plan du contenu ou de l'expression, qu'on juge de la situation «historique» (celle du héros) ou textuelle (celle du narrateur). Entre autres possibles, prenons l'épisode du peigne brisé de Mademoiselle Lambercier<sup>2</sup>. Ici «l'indignation, la rage, le désespoir» de Jean-Jacques devant l'injustice dont il est la victime, dont il a été et dont il reste la victime. Nommé dans son brouillage polysémique, inscrit comme complexe dans ses déterminations, l'affect traverse la diégèse et recouvre l'histoire entière de sa charge déséquilibrante. Pour l'enfant du passé «[q]uel renversement d'idées! quel desordre de sentiments! quel bouleversement dans son cœur, dans sa cervelle, dans tout son petit être intelligent et moral!» (p. 19). Pour l'homme du présent dont le trouble se conjugue au *je* de l'énonciation, l'émoi est intact et a acquis une autonomie qui le répercute au-delà de son ancrage d'origine :

Je sens en écrivant ceci que mon pouls s'élève encore; ces moments me seront toujours présents quand je vivrois cent mille ans. Ce premier sentiment de la violence et de l'injustice est resté si profondément gravé dans mon âme, que toutes les idées qui s'y rapportent me rendent ma première émotion; et ce sentiment, relatif à moi dans son origine, a pris une telle consistance en lui-même, et s'est tellement détaché de tout intérêt personnel, que mon cœur s'enflamme au spectacle ou au récit de toute action injuste, quel qu'en soit l'objet et en quelque lieu qu'elle se commette, comme si l'effet en retomboit sur moi. (p. 20)

Le constat énoncif de la valeur perturbatrice de ce flux d'indignation-rage-désespoir est clair, et constitue à lui seul une des plus belles descriptions de l'affect comme décharge massive, rupture foudroyante. Rien n'y manque : ni dans l'être, (dys-)phorique et plein, ni dans le faire, récurrent et stable. Clôture soudaine de l'innocence et de la sérénité du premier âge — «Dès ce moment je cessai de jouir d'un bonheur pur, et je sens aujourd'hui même que le souvenir des charmes de mon enfance s'arrête là» (p. 20) —, le surgissement de l'affect s'ouvre sur le temps réitéré du mal et de la souffrance. Ici sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation se rejoignent dans une parfaite identité de perception, comme si l'agir de l'un, évident et indiscutable, était aussitôt entériné par le dire pathémique de l'autre. La cassure thymique que produit l'affect déclenche la *crise* émotionnelle et la cristallise en une radicale transformation de la proprioceptivité du sujet, définie comme immuable désormais. Brutalement arraché à lui-même, à sa transparence originelle, et pour toujours scandalisé des cruautés et des noirceurs du monde, Jean-Jacques voit son programme d'action modalisé par l'être nouveau qu'il est devenu :

rendu «moins honteux de mal faire, et plus craintif[s] d'être accusé[s]» (p. 21), il va cependant convertir cette blessure morale en *passion* féroce pour la justice, faisant ainsi servir à la vertu les prémisses de sa corruption. La fin des premières naïvetés, des émerveillements spontanés, des candides espérances marque pourtant le début d'une souillure combattue sur presque trente ans d'existence.

Ces trente années dont précisément l'instance narrative s'empresse de faire l'économie tout de suite après, dans une formidable ellipse de narration, pour se retrouver par le souvenir exactement là où il vient d'être dit que le héros ne pouvait plus être! En un véritable déni de la figure événementielle énoncée, la représentation formelle du récit invalide les effets passionnels de l'affect — l'innocence devenue flétrissure, la flétrissure devenue noblesse de cœur — et ramène celui-ci à ce qu'il est seulement encore : une émotion violente certes, mais irrécupérable et stérile, comme incompétente à générer par elle-même la performance qu'elle a pourtant thématiquement imaginée :

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

Revenant pour ainsi dire sur ses affirmations précédentes comme pour en démentir la portée, la voix narratrice annule immédiatement le temps de la transformation et fixe les douceurs de l'enfance dans la pérennité d'une mémoire sélective, tout occupée à faire «encore tressaillir d'aise» le héros que cette voix n'a pas cessé d'être et qu'elle reconnaît dans le présent revenu d'une enfance restaurée. Ramené juste à la place d'où il s'était cru délogé pour toujours et s'y réinstallant avec un bonheur intact, le sujet énonciateur formule dès lors ses «je sens», «je me rappelle», «je vois», «je sais» comme des modalités de perception invariables, mettant l'enfance définitivement à l'abri de toute altération mauvaise. Il peut bien venir de déclarer avoir perdu autrefois, sous le feu de l'indignation, jusqu'au goût de cultiver ses petits jardins, ses herbes et ses fleurs, et avoir renoncé à «grater légèrement la terre et crier de joie en découvrant le germe du grain [...] semé» (p. 21), cela est sans conséquence et ne l'empêche pas, quelques lignes plus loin, de raconter précisément une histoire de jardinage, celle du noyer de la terrasse, choisie parmi d'autres en raison directe du plaisir qu'il prend à la dire, renouant ainsi avec les candeurs enfantines et les folles excitations du passé. Avant donc de consentir peut-être à la flétrissure annoncée dans la diégèse et aux valeurs de réparation

auxquelles elle oblige, et comme si elle avait besoin de ce déni du récit pour établir sa permanence, l'innocence résiste, s'affirme et indique dans le tissu du texte que, malgré le paradoxe que cela implique, elle échappe au programme dynamique que l'affect avait tracé pour elle sans pour autant avoir la force passionnelle de le faire s'accomplir. Il faudra la puissance d'un autre affect, la honte, celle-là authentique passion littéraire, pour que l'indignation-rage-désespoir trouve, quelque soixante pages après, l'impulsion nécessaire à la réalisation de son plan de travail et prenne place – comme adjuvant indispensable – dans l'organisation systématique de la honte, grand agent-programmeur des stratégies discursives des *Confessions*.

La honte des *Confessions* n'est pas, en effet, la banale émotion, nécessaire et prévisible, qu'un texte de dévoilement suppose toujours quand il entend faire la preuve de sa bonne foi. Elle n'est pas non plus juste un affect, puisque non seulement elle ne fait pas qu'altérer le sujet dans son énonciation, le troubler dans ses aveux jusqu'à l'égarer, l'affecter dans son être, son faire et son dire, mais qu'elle le propulse aussi dans une aventure impossible, effet de ravissement et de *passion* qui l'excentre de lui-même et lui fait prendre le risque de son écriture. C'est dans ce jeu de mort et de vie, originaire et fatal, celui de la passion précisément, que la honte signale ici, au-delà du principe de plaisir, le poids de sa misère en même temps que l'étendue de son pouvoir.

#### RUBAN VOLÉ, OBJET MANIPULÉ

Posé par Rousseau comme le livre de la vérité et de la transparence, le texte des *Confessions* est donc aussi celui de la honte étalée, éprouvée à retardement, hors des feintes de la dissimulation et du mensonge, dans l'évidence du mal enfin dénoncé. Comme en témoignage, dans une mise en abyme parfaite, l'histoire du ruban volé<sup>3</sup>. Nommé comme l'élément déclencheur du projet autobiographique – «Ce poids est donc resté jusqu'à ce jour sans allègement sur ma conscience, et je puis dire que le désir de m'en délivrer en quelque sorte a beaucoup contribué à la résolution que j'ai prise d'écrire mes confessions» (p. 86) –, le souvenir cruel de l'affaire Marion vient à bout des résistances de Jean-Jacques et le livre tout entier, dans l'aveu arraché, aux tourments de «l'invincible honte», cette «compagne de la conscience du mal». Rattrapé là où il avait voulu se dérober, Jean-Jacques consent au bout du compte à payer la dette de sa honte, s'acquittant des charges du passé dans le présent de son écriture. C'est du moins ce qu'il voudrait faire croire, même si le récit porte une performance autrement perverse, qui devrait obliger le lecteur à ouvrir l'œil et l'empêcher de prendre des vessies pour des lanternes, ici un énoncé pour ce qu'il n'énonce pas...

Sur plus de trois pages, Jean-Jacques va s'accuser d'un «crime» de jeunesse, faisant au grand jour le pro-

cès de sa culpabilité, apparemment submergé du flot de sa turpitude. Devant son lecteur devenu confident privilégié, il bat sa coulpe et oppose, sans pitié pour lui-même, les horreurs de son «impudence infernale» aux timidités craintives d'une «pauvre fille» sans défense. Triplement coupable – il est voleur, menteur et calomniateur –, il se tire pourtant d'affaire auprès du Comte de la Roque, qui lui donne le bénéfice du doute et, du même coup, hésite à laver Marion de tout soupçon, pour des raisons d'ailleurs équivoques et assez obscures («On ne parut pas se décider absolument, mais les préjugés étoient pour moi» (p. 85)), mais qui ont finalement beaucoup à voir avec l'indignation-rage-désespoir de tout à l'heure comme on pourra bientôt s'en rendre compte. Renvoyés donc tous les deux, avec la prédiction «que la conscience du coupable vengeroit assez l'innocent» (p. 85), ils sont laissés devant le tribunal de la vie, en l'occurrence ici au bon jugement du lecteur... Voyons les faits. Jean-Jacques coupable de vol? Oui certes, de celui d'un «*petit ruban* couleur de rose et argent *déjà vieux*». «Beaucoup d'autres *meilleures* choses étoient à ma portée», nous dit-il, mais «ce ruban seul me tenta, je le volai, et comme *je ne le cachois guères* on me le trouva bientôt» (p. 84). Péché véniel, pourrait-on dire, et commis bien «innocemment» par qui se décrit – à tort et sans commune mesure! – d'une «audace diabolique», d'ailleurs bien plus séduisante que les fadeurs pleurnichardes de la douce et insignifiante Marion. Le lecteur n'a donc pas à s'étonner quand, à la fin de sa narration, Jean-Jacques abat ses cartes et montre qu'il gagne la partie au jeu de l'indulgence :

L'âge est encore une attention qu'il est juste de faire. A peine étois-je sorti de l'enfance, ou plutôt j'y étois encore. Dans la jeunesse les véritables noirceurs sont plus criminelles encore que dans l'âge mur; mais ce qui n'est que foiblesse l'est beaucoup moins, et ma faute au fond n'étoit guère autre chose. (p. 87)

Il le savait depuis le début, bien sûr, mais il fallait prendre quelques précautions avant de ramener le «crime» à ce qu'il est : une étourderie d'enfant! Peu importe à présent qu'il ait déjà dit que l'enfant en lui était mort depuis longtemps à cette époque et qu'en cette occasion précisément, il montre bel et bien qu'il est devenu cet être «moins honteux de mal faire, et plus craintif d'être accusé», puisqu'il a dit aussi – bienheureux déni! – que les charmes et les canceurs de l'enfance ne l'avaient au fond jamais quitté...

Où donc s'en va maintenant la culpabilité? Qu'en est-il du poids de la honte? Quarante ans de remords ne peuvent tout de même pas se résorber dans le simple constat d'une méprise, ce serait vraiment trop bête, et le lecteur risquerait de ne pas être la dupe de cet arrangement facile, résultat d'une rationalisation tellement claire qu'il n'est pas nécessaire d'être psychanalyste pour la voir! Aussi en vidant de toute gravité son acte délicieux, Jean-Jacques ne cherche-t-il pas à clore le débat, mais bien à le faire porter juste là où il a choisi de mener

sa bataille contre la honte : non pas sur le «mal en lui-même», mais sur «celui qu'il a dû causer» (p. 87)... Pas sur celui qu'il a causé, incontestable pourtant, puisque Marion a perdu sa charge chez Madame de Vercellis et qu'il «n'y a pas d'apparence qu'elle ait après cela trouvé facilement à se bien placer» (p. 85). Jean-Jacques glisse sur les effets réels de sa faute, comme si d'avoir été lui aussi renvoyé l'excusait d'avoir fait subir le même sort à une victime innocente. Il préfère plutôt localiser sa honte en terrain imaginaire, l'attacher à d'éventuelles conséquences, affreuses mais incertaines : «Je ne regarde pas même la misère et l'abandon comme le plus grand danger auquel je l'aye exposée. Qui sait, à son âge, où le découragement de *l'innocence avilie* a pu la porter» (p. 85). C'est ici, on le comprend tout de suite, que l'audace de Jean-Jacques est vraiment «diabolique» : déplacée et condensée dans le lieu du rêve, sa honte échappe dorénavant aux trop simples évidences de la réalité, libre de s'éprouver au gré des fluctuations du fantasme (le sien et aussi celui du lecteur, autorisé et encouragé par l'insinuation perfide d'une question laissée sans réponse, dont les suspens pèse lourd à l'image de Marion), sans que jamais la preuve ne soit donnée de sa raison d'être là. Toute sanction alors indéfiniment suspendue...

Devant un tel parti pris de responsabilité et ce débordement d'inquiétude en porte-à-faux, le lecteur peut réagir raisonnablement et refuser de se laisser entraîner à de louches suppositions, pensant de Jean-Jacques qu'il exagère, qu'il n'y a pas de quoi dramatiser et que sans doute la vertu de Marion — comme on dit d'une femme «sa vertu» — est sortie intacte de l'épreuve; qu'il ne doit ni regretter ni avoir honte de ce qui n'existe probablement que dans son imagination. Prêt à ordonner le non-lieu qui délivrerait Jean-Jacques de ses délicatesses de conscience, le lecteur n'en est pas moins très sollicité par l'hypothèse malsaine de la déchéance possible de Marion, aidé en cela par une narration soudain complaisante, attentive à adopter (et pour la seule fois dans l'épisode) une focalisation «distanciée», celle qu'elle veut précisément voir le lecteur épouser :

Elle [Marion] emportait une imputation cruelle à son honneur de toutes manières. Le vol n'étoit qu'une bagatelle, mais enfin c'étoit un vol, et qui pis est, employé à séduire un jeune garçon; enfin le mensonge et l'obstination ne laissoient rien à espérer de celle en qui tant de vices étoient réunis. (p. 85)

Pour être d'une astuce remarquable, la manipulation n'en est pas moins scandaleuse! Dans l'art de convertir une pauvre victime en présumée coupable, il suffit parfois d'un rien, on le voit : par exemple d'une simple projection — certaines défenses sont élémentaires —, mais si habilement faite qu'en un tour de plume Marion se retrouve bouc émissaire idéal, offerte en sacrifice pour une faute qui ne lui appartient pas. Car ce que Jean-Jacques s'emploie à minimiser quand il s'en dit l'auteur — ma faute n'est au fond que faiblesse —, il en souligne pour-

tant la relative gravité quand il la fantasme au compte de Marion — le vol n'est qu'une bagatelle, oui certes, mais c'est tout de même un vol! L'entêtement dans le mensonge, chez lui conséquence malheureuse de l'intimidation à laquelle s'est livré M. de la Roque — «on ne fit que m'intimider quand il falloit me donner du courage» (p. 87) —, le Comte devenant lui aussi «coupable» par détournement des polarités, présente supposé chez Marion toutes les caractéristiques du vice et de la méchanceté. L'avantage de cet autre déni de la réalité est considérable : en plus de forcer le lecteur à remettre en cause, même fugitivement, les positions antagonistes tenues par les deux héros de la scène — «[i]l ne sembloit pas naturel de supposer d'un côté une audace aussi diabolique, et de l'autre une aussi angélique douceur» (p. 85) —, il permet surtout de garder en balance, sans risque d'effacement indu, les intensités variables qui mesurent le sentiment de la honte, mais avec les garanties de sécurité que donne le recours possible à la décharge projective, une fois atteint le seuil de tolérance à la culpabilité.

D'autant plus qu'il y a autre chose encore à considérer dans l'organisation mnésique du texte, celle qui a besoin de la médiation du lecteur sans doute mais ne s'y réduit pas, pour que s'explique tout à fait la visée de l'exploit narratif dans l'envolée finale de Jean-Jacques, en conclusion de l'affaire Marion et du livre second des *Confessions*. Car à moins de consentir gratuitement au paradoxal et de renoncer à en connaître les bénéfiques, il faut bien essayer de comprendre comment, une fois de plus mais ici après l'aveu honteux d'un «crime» insupportable, Jean-Jacques peut toujours et malgré tout papraper son bilan de l'apologie de sa vertu!

Si c'est un crime qui puisse être expié, comme j'ose le croire, il doit l'être par tant de malheurs dont la fin de ma vie est accablée, par quarante ans de droiture et d'honneur dans des occasions difficiles, et la pauvre Marion trouve tant de vengeurs en ce monde, que quelque grande qu'ait été mon offense envers elle, je crains peu d'en emporter la coulpe avec moi. (p. 87)

Ce que Jean-Jacques nous dit ultimement, ce qu'il nous faut entendre en filigrane, comme en sourdine diégétique, c'est que là où Marion a peut-être, a sans doute failli — son «innocence avilie» devenue prostitution de corps —, lui a résisté à la déchéance et a sauvé sa pureté de cœur... La preuve? Elle est déjà écrite et versée au dossier depuis quelque soixante pages, dans cette histoire de peigne brisé qui l'a obligé, avant Marion, à tenir le rôle terrible de la victime injustement accusée, meurtrie à jamais par le scandale de l'imposture. Entre ce qui lui est arrivé alors et ce qui a dû, par la force des choses, arriver à la douce Marion, il n'y a guère de différence, tant la superposition textuelle impose le caractère spéculaire des deux figures de récit. Mise donc dans l'exacte situation qui pourrait faire d'elle le double identique de Jean-Jacques, Marion va pourtant échouer — dans la dynamique passionnelle des *Confessions* tout au moins

— à soutenir jusqu’au bout la comparaison. C’est en tout cas ce que le procès d’énonciation s’emploie à faire croire, comme s’il manquait implicitement à Marion certaine *qualité d’être* lui permettant d’égaliser la performance morale de Jean-Jacques : sauver son innocence, même après l’avoir perdue!

À superposer encore peigne brisé et ruban volé, une dissemblance finit quand même par émerger, qui appartient à l’ordre thymique du texte, à la capacité esthétique qu’ont les acteurs de faire se représenter le drame, de le moduler *affectivement*, d’en faire le lieu de la passion, de leur passion. À ce plan, en effet, la distinction devient évidente entre Jean-Jacques et Marion : l’un est *passionné*, l’autre pas. Devant les marques de l’iniquité, Jean-Jacques s’indigne, rage et désespère, Marion, elle «reste interdite, se tait», pleure et ne se défend au bout du compte qu’avec douceur et «sans se permettre jamais [...] la moindre invective» (p. 85). Si le degré d’innocence bafouée devait s’estimer à l’aune des tensions excessives, si la résistance à l’infiltration des forces mauvaises devait se juger à la démesure des réactions pathémiques, Jean-Jacques n’aurait aucune peine à l’emporter ici, et l’emporte de fait dans les mouvements de son discours, même si dans le cours des choses il aura dû se contenter d’une partie nulle. Il sait que la passion, dans le travail qu’elle accomplit chez qui la vit ou en est le témoin, est facilement gagnante, comme le suggère en une discrète allusion la compréhension qu’il a de son propre théâtre : «[c]ette modération comparée à mon ton décidé lui fit tort»(p. 85)... Le ton décidé de la passion, *Les Confessions* le font résonner en une incessante clameur, dont la *honte* de la faute est sans doute une des variations les plus vives, surtout quand elle se dessine sur un fond d’*indignation* qui la rend tolérable, noble et narrativement rentable.

#### DÉLIT DÉNI DÉFI

On conviendra aisément que se déploie ici, au ras de l’écriture, un projet énergétique très particulier, de l’ordre du défi. Devant un lecteur-juge rendu indulgent jusqu’à la complaisance par l’évocation habile de tant de modulations, Jean-Jacques joue à «qui perd gagne», affirmant sa honte pour diminuer sa culpabilité, exagérant sa culpabilité pour déplacer sa honte. Cela donne des effets de mirage suffisants pour que le lecteur, étourdi et embarrassé, soit détourné des vrais enjeux et en vienne à recevoir l’aveu du mal comme le signe de l’innocence. C’est à ce tournant pervers du texte où la «confession» devient parole de séduction que la honte de Jean-Jacques cesse d’être un affect vulgaire, passivement ressenti par qui en est l’esclave, pour se transformer en véritable figure passionnelle, donnant à qui

la porte statut de héros et de martyr. La passion de la honte, c’est le consentement à avoir honte, bien sûr, mais dans la promesse d’une intégrité rendue, d’une fierté renouvelée. Perdre la face, oui, mais en apparence seulement et juste pour un temps, et la sauver ensuite, définitivement et pour sa plus grande gloire!

Même de papier, le passionné n’aime que ce qui menace de le faire chavirer dans la folie mais dont il souhaite malgré tout faire sa raison de vivre. Dans sa honte, par sa honte, Jean-Jacques relève le pari de la passion, apprivoisant sa misère comme présence familière, réussissant à la tenir à distance, juste à la bonne distance<sup>4</sup>, à la limite d’une intimité gênante, entre l’absorption et le rejet, l’assimilation et la séparation, la rétention et l’expulsion. Effrayant jeu de la survie, parce que la mise y est totale, sans garantie aucune, sinon celle de s’abîmer dans le gouffre de l’impossible. Formidable défi pourtant, qui tient toute la place du désir, parce que le sujet d’énonciation y loge et sa peine et son espérance. Dans *Les Confessions*, la honte rôde et si Jean-Jacques accepte volontiers de s’y prendre, jamais il ne consent à s’y perdre. S’il ne refuse pas de tomber dans l’abject, c’est-à-dire de s’engloutir dans l’impropre sans pour autant s’y anéantir, sinon à la manière d’un être d’exception, c’est à l’expresse condition que cette souillure soit chez lui signe de sa grandeur.

Au champ de la passion, même dans ses figures les plus basses, il n’y a jamais d’affect misérable. Parce que là où choit et déchoit le commun des mortels, le passionné, lui, ouvre les voies de son salut, en faisant du trauma qui le secoue le lieu proclamé de son désir. Extraordinaire coup de force émotionnel, souvent audacieusement exprimé, l’exploit passionnel se signe toujours avec éclat, sur un fond de décor en trompe-l’œil qui fascine et séduit. Dans la vie ordinaire, paniqué jusqu’au mensonge — «fruit de la *mauvaise* honte», dit la *Quatrième Promenade* — à l’idée de devoir afficher sa turpitude, Jean-Jacques n’est qu’un pauvre paranoïaque pris au piège de ses carences narcissiques, mais projeté sous les feux de la scène textuelle, où son écriture peut *travailler* ses défaites, il est capable de payer le prix de la vérité. La vérité... fruit de la *bonne* honte? Celle dont on se fait une complice, avec laquelle on scelle une alliance, au-delà des rivalités apparentes, qu’on provoque à sa guise pour ensuite la maîtriser, un peu à la manière du matador qui ne joue sa vie que dans la mort fantasmée de la bête. Au bout du compte, ce que le texte des *Confessions* représente, c’est peut-être simplement que la vérité, celle de l’autobiographie, est toujours un *spectacle* pervers, une *fiction* de choix où la vie, cette grande passion, cesse d’être lieu d’angoisse et de perte pour devenir espace de rêve et de pouvoir.

- 
1. Habitée à rendre compte du sens de l'action, «calculable et reconstituable à partir de la fin du parcours» (J. Fontanille dans «Le Schéma des passions»; c'est lui qui souligne), la sémiotique narrative et discursive, la greimassienne en tout cas, ne peut intégrer à sa grille d'analyse — et avec certains aménagements encore — que les passions *logiquement* programmées et souvent culturellement investies, celles qui ont une *histoire* et un parcours construit de signification. Tous les affects «obscur» et sauvages, comme l'angoisse par exemple, dont un texte peut être profondément marqué, sont donc condamnés par elle à rester sur le seuil de la porte d'entrée passionnelle.
  2. Je renvoie le lecteur au texte de l'épisode du peigne brisé dans *Oeuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1959, p. 18-21. Dans tous les passages cités, c'est moi qui souligne.
  3. Ici encore, je renvoie le lecteur au texte de l'épisode du ruban volé dans *Oeuvres complètes, op. cit.*, p. 84-87. Dans tous les passages cités, c'est moi qui souligne.
  4. François Roustang pose cette question de «la bonne

distance» dans ce qu'il appelle en analyse «le jeu de l'autre ou le jeu de la mort» (...*Elle ne le lâche plus*, p. 141-171).

#### Références bibliographiques

- FONTANILLE, J. [1993]: «Le Schéma des passions» dans *Protée*, vol. 21, n° 1, p. 33-41.
- GREIMAS, A.J. [1983]: *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, A.J. et J. FONTANILLE [1991]: *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.
- OUELLET, P. [1992]: *Voir et Savoir. La perception des univers du discours*, Candiac (Québec), Balzac, coll. «L'Univers des discours».
- POZZATO, M.P. [1991]: «Le monde textuel» dans *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 18, Limoges, PULIM.
- ROUSTANG, F. [1980]: *...Elle ne le lâche plus*, Paris, Minuit, coll. «Critique».