Acta fabula
Revue des parutions
vol. 16, n° 6, Septembre-octobre 2015
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.9426

Nouvelle *Nouvelle Héloïse*

Benoît Tane

Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, édition de René Pomeau, préface et mise à jour bibliographique par Jacques Berchtold & Yannick Séité, Paris : Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XVIIIe siècle », 2012, 829 p., EAN 9782812403699

Pour citer cet article

Benoît Tane, « Nouvelle *Nouvelle Héloïse* », Acta fabula, vol. 16, n° 6, Éditions, rééditions, traductions, Septembre-octobre 2015, URL : https://www.fabula.org/revue/document9426.php, article mis en ligne le 14 Septembre 2015, consulté le 16 Septembre 2026, DOI : 10.58282/acta.9426

Ce document a été généré automatiquement le 16 Septembre 2026

Nouvelle *Nouvelle Héloïse*

Benoît Tane

> Julie ou La Nouvelle Héloïse *vient de sortir*[1]*. On y passe des « nuits blanches » ; on la « dévore »*[2]*.*

L'édition récemment publiée en Classiques-Garnier nous offre rien moins qu'un roman auquel nous n'avions plus accès. Elle reproduit en effet les estampes qui accompagnèrent la publication dès 1761[3]. Si celles-ci furent d'abord publiées à part, elles indiquent cependant à quel point ce roman n'est pas qu'un texte : il est un dispositif, qui lui permet précisément de tenir à distance le modèle du roman comme texte et comme mise en récit. Ce dispositif est épistolaire, qui fait en tant que tel éclater le récit, mais il est aussi celui du livre illustré, d'un livre « avec figures »[4].

Rééditer René Pomeau

Cet effet de nouveauté est d'autant plus paradoxal qu'il s'agit-là d'une réédition du travail de René Pomeau, que la couverture indique même d'abord seul et que la page de titre crédite de façon détaillée (« édition critique établie, présentée et annotée par René Pomeau ») avant de préciser la part de Jacques Berchtold et de Yannick Séité : une « préface » qui devient par la suite une « Note sur l'édition » (p. i-ii) et une indispensable mise à jour de la bibliographie. Il faudrait en effet rappeler

1 *Notre titre fait écho à celui d'un article de Claude Labrosse : « Nouveauté de* La Nouvelle Héloïse *»,* Eighteenth Century Fiction*, n° 13, 2001, p. 381-388.*

2 *Orlando de Lorenzy à Rousseau le 22 décembre 1760, le 28 janvier 1761 ; Louis Necker à Georges-Louis Lesage, le 10 février 1761 (tous cités dans Jean-Jacques Rousseau,* Julie ou la Nouvelle Héloïse*, éd. René Pomeau, préface et mise à jour bibliographique par Jacques Berchtold et Yannick Séité, Classiques Garnier, 2012, p. LIII, LIV, LVII).*

3 Il faut noter que « L'édition thématique du Tricentenaire » chez Slatkine et Champion sous la direction de Raymond Trousson et de Frédéric Eigeldinger a donné lieu en décembre 2012 à une nouvelle et très importante édition de *Julie*, dans le tome XIV réparti en deux volumes, établie par Christophe Van Staen (http://www.slatkine.com/fr/slatkine-reprints-erudition/26710-book-07102398-9782051023986.html), dans laquelle figure le *Recueil d'estampes* (Duchesne, 1761), avec le texte des « Sujets » et la reproduction pleine page des douze estampes originales (p. 1241-1274). Cette édition est aussi accessible en ligne, sur abonnement (voir le site : http://www.slatkine.com/fr/slatkine-reprints-erudition/26710-book-07102398-9782051023986.html). Philip Stewart est revenu, dans un ouvrage détaillé sur la genèse des éditions de Rousseau, sur les projets d'éditions complètes pour le tricentenaire de sa naissance (*Éditer Rousseau*, ENS éditions, 2012, p. 303-317) ; il analyse également la place de l'édition de René Pomeau (*Ibid*., p. 269 ; http://books.openedition.org/enseditions/1964).

4 Benoît Tane, *Avec figures. Roman et illustration au XVIIIe siècle*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2014, 562 pages et 100 reproductions.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

que l'édition de René Pomeau parut pour la première fois en 1960 (Garnier-Frères, collection « Classiques ») ; cette ancienneté renforce son caractère pionnier, qui célébra à sa façon le bicentenaire de la parution du roman : cette édition, qui fut publiée juste avant celle de la Pléiade[5], a été actualisée par la suite de nombreuses fois et augmentée par un important « Dossier de l'œuvre » établi par Gilbert Fauconnier, reproduit ici (p. xli-lxxxiv).

Comme Daniel Mornet, qui avait démontré dès 1925 que les corrections demandées par Rousseau en 1763 n'avaient pas été respectées et que l'auteur n'avait plus revendiqué que l'édition publiée par Rey en 1761, René Pomeau reproduit le texte de cette dernière, en renvoyant explicitement à l'argumentaire de son prédécesseur (« Note sur la présente édition », p. 773)[6]. Mais il identifie nommément l'exemplaire sur lequel il a travaillé, celui de l'Arsenal (p. 776), et propose pas moins de 40 pages de variantes, reprenant celles de 1763 telles que Mornet les relève et ajoutant une sélection d'emprunts aux manuscrits et à d'autres éditions ; toutes ces variantes figurent en fin de volume.

L'introduction de René Pomeau est particulièrement vivante et fait entrer dans la genèse de l'œuvre, dont on sait à quel point elle fut complexe ; tout en rendant hommage au travail de Daniel Mornet, il développe notamment la thèse capitale d'un rapport paradoxal entre l'expérience et l'écriture : « C'est la vie qui tente de ressembler au roman » (p. xviii)[7]. Il aborde des points essentiels comme le lien avec les romans de Richardson, notamment *Clarissa*[8]. Les notes de bas de page sont nombreuses ; souvent courtes, elles prennent soin d'accompagner le lecteur autant qu'il est possible, comme lorsque la signature « SG » apparaît au bas d'un billet de Saint-Preux[9] : cet *hapax* est proprement énigmatique puisque le seul « nom » du personnage livré au lecteur est un nom « substitué » (I 14 note de Rousseau p. 311), que Claire ne lui aurait donné, « devant ses gens », qu'au moment où il avait rendu une visite impromptue à Julie malade (voir I 14 p. 311 et IV 5 p. 399, note de Rousseau) ; on y trouve aussi plus spécifiquement de nombreuses références à Voltaire, dont René Pomeau était un spécialiste. Le « Dossier de l'œuvre » n'évoque d'ailleurs ensuite plus que de façon allusive « l'affaire des lettres du Marquis de Ximenès », sans trancher sur leur attribution à Voltaire lui-même[10]. Ce dossier

5 *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, introductions et notes de Bernard Guyon, dans Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, vol. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », sous la direction de Raymond Gagnebin et Marcel Raymond, 1961.

6 Ce choix est aussi celui d'Henri Coulet, qui avait établi le texte annoté par Bernard Guyon dans la Pléiade, et qui proposera par la suite son propre commentaire du texte dans la collection « Folio » (1993) ; voir aussi Jean Marie Goulemot dans son édition au Livre de Poche (2002). L'édition de Michel Launay, chez Garnier-Flammarion (1967), ne précise pas sa source.

7 Sur l'amorce de cette idée dans le contexte des projets d'éditions, voir Philip Stewart, *Éditer Rousseau*, éd. cit., p. 263-264.

8 René Pomeau désigne toutefois le roman de Richardson en suivant encore la tradition du XIXe siècle comme *Clarisse Harlowe*. Notons qu'une coquille sur le nom d'Hickman, fiancé de Miss Howe, le rebaptise « Hickmay » (p. XXVII). Il y a dans le roman de Richardson un Mowbray, complice de Lovelace.

9 Le manuscrit Luxembourg donne « CG » (I 11 p. 306, note 1).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

complète cependant l'introduction par un riche exercice sur la réception de l'œuvre, devenu un cas d'école et qui est de surcroît sans doute dans le cas de Rousseau une donnée aussi essentielle que problématique de la création elle-même.

La mise à jour de la bibliographie repose sur un choix drastique parmi la production critique. Elle distingue les monographies, en proposant une « Sélection de trente ouvrages consacrés à *La Nouvelle Héloïse* (1929-2011) », de l'étude de Daniel Mornet à l'ouvrage de Laure Challandes[11], qui témoignent, en français, en anglais et en allemand, de la dimension internationale de la recherche sur la longue durée. La « Sélection de trois cent cinquante études consacrées à *La Nouvelle Héloïse* (1950-2011) » (p. xciv-cxvi) a l'extrême mérite de tenir compte, outre les articles identifiés sur le sujet, des chapitres issus de livres dont les corpus sont plus larges et dans les titres desquels *La Nouvelle Héloïse* n'est pas explicite. À l'inverse, l'intitulé de certains collectifs disparaît devant le titre de la revue dans laquelle ils sont publiés : par exemple le n° 45 des AJJR (2003), dans lequel sont référencées plusieurs contributions de la bibliographie, correspond aux actes du colloque *Rousseau et les arts visuels*, qui s'est tenu à Neuchâtel en 2001 et dont, si l'on comprend aisément qu'il ne traitait pas exclusivement de *Julie*, la problématique pointée par le titre pouvait être essentielle pour la question de l'illustration.

De fait, et c'est peut-être la seule difficulté laissée au lecteur intéressé par la « science des images » appelée de leurs vœux par les éditeurs (p. ii), la présentation de la bibliographie ne permet pas de regroupements thématiques, toujours difficiles à opérer mais qui pourraient souligner la démarche des éditeurs attentifs aux estampes : on retrouve dispersés dans la bibliographie des travaux importants et novateurs, comme ceux de Claude Labrosse, depuis les années 1980 et jusqu'à certaines de ses publications plus récentes, mais coupés des pionniers de l'étude de l'illustration comme Alexis François[12] et de ceux qui ont exploré les articulations qu'elle engage avec la poétique de l'œuvre et sa réception[13].

10 Sur ce sujet, voir par exemple Philip Stewart, « Ximenès, Voltaire et la critique de Julie », dans *Voltaire et ses combats*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997, p. 1007-1014, cité dans la bibliographie (p. CXIII).

11 Laure Challandes, *L'Âme a-t-elle un sexe ? Formes et paradoxes de la distinction sexuelle dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau*, Classiques-Garnier, 2011 ; voir http://www.classiques-garnier.com/editions-tabmats/LcsMS01_tabmat.pdf. Voir aussi le compte-rendu de d'Isabelle Brouard-Arends dans Clio, n° 35, 2012, accessible en ligne : http://clio.revues.org/10650.

12 Alexis François, Le Premier baiser de l'amour ou Jean-Jacques Rousseau inspirateur d'estampes, Sonor, Crès, 1920.

13 Voir dans la bibliographie : Yannick Séité, *Du livre au lire.* La Nouvelle Héloïse *roman des Lumières*, Champion, 2002, Stéphane Lojkine, « Saint-Preux dans la montagne… Le transport rousseauiste », dans *La Scène de roman*, Armand Colin, 2002 et Christophe Martin, « L'exemple de *La Nouvelle Héloïse* », dans *Dangereux suppléments. L'illustration du roman au XVIIIe siècle*, Louvain, Peeters, 2005. Ajoutons à la bibliographie le livre plus large de Philip Stewart, *Engraven Desire*, Durham et Londres, Duke University Press, 1992.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Recomposer/redistribuer. L'œuvre *dossier*

Il y a surtout davantage qu'un « dossier de l'œuvre » ici : on pourrait peut-être même parler d'une œuvre comme dossier, voire d'une « œuvre dossier », dont l'édition de René Pomeau donne une juste idée.

C'est d'ailleurs cette originalité que pointent Jacques Berchtold et Yannick Séité, en parlant du « soin qu'avait pris l'éditeur d'associer au texte même du roman, les *Lettres de deux amants*, l'ensemble de ces éléments que l'usage impose désormais d'appeler para (ou péri) textuels ». Ils ajoutent : « Tout voltairien qu'il ait été, René Pomeau avait compris mieux que bien des spécialistes de Rousseau la structure complexe et dispersée qui est au principe de l'ouvrage » (p. i). L'édition propose de fait la préface de Rousseau, le texte des lettres, avec les notes de Rousseau, dont le statut énonciatif et l'autorité sont particulièrement problématiques puisqu'il annonçait dès sa préface : « Quoique je ne porte ici que le titre d'éditeur, j'ai travaillé moi-même à ce livre, et je ne m'en cache pas » (p. 3)[14]. La première de ces notes, appelées par un astérisque, dès la lettre VIII de la première partie, fait d'ailleurs entrer dans le dispositif, travaillé par le manque : « On sent qu'il y a ici une lacune, et l'on en trouvera souvent dans la suite de cette correspondance. Plusieurs lettres se sont perdues, d'autres ont été supprimées, d'autres ont souffert des retranchements ; mais il ne manque rien d'essentiel qu'on ne puisse aisément suppléer à l'aide de ce qui reste » (p. 21).

Préface et notes sont cependant un paratexte spécifique, inclus dans la section de pages ouverte par le titre ; l'édition y ajoute en « appendice » ce qu'elle ne peut y inclure directement : la « Seconde préface » et « Les Amours de milord Edouard Bomston » (p. 737-771). Tel était déjà le choix de Daniel Mornet (éd. cit., vol. IV, p. 341, p. 385) ; mais il plaçait les « Sujets d'estampes » dans ces textes en annexe, alors qu'ils figurent ici juste avant les lettres.

De surcroît, et c'est véritablement une question de *surplus*, alors que la majorité des éditions modernes procurent ces « Sujet d'estampes[15] »… sans les estampes, elles suivent ici immédiatement ce texte, reproduites pleine page dans un format similaire à l'original. L'histoire éditoriale de cet ensemble est complexe ; rappelons simplement que Rousseau avait rédigé le programme iconographique et suivi la

14 La bibliographie renvoie à deux articles de Yannick Séité sur cette question : « La note infrapaginale est-elle une forme brève ? Le cas de Rousseau 'éditeur' de *Julie* », dans *La Forme brève*, Simone Messina éd., Champion-Cadmo, 1996, p. 179-193 ; « Voltaire, cible des notes infrapaginales de *La Nouvelle Héloïse* », dans *Voltaire et ses combats*, éd. cit., p. 687-694, cité dans la bibliographie (p. CXII). Sur la préface comme « dans » le roman épistolaire, voir Arbi Dhifanoui, *Le Roman épistolaire et son péritexte*, préface de Jan Herman, « Faut-il lire les préfaces de romans ? », Tunis, Centre de publications universitaires, 2008 ; voir aussi le compte-rendu de Laure Depretto, « Le péritexte ou l'esclave rusé », *Acta fabula*, janvier 2010, vol. 11, n° 1 : « http://www.fabula.org/revue/document5438.php.

15 Mornet, vol. 4, p. 367 ; Guyon/Coulet, p. 761 ; Goulemot, p. 839 ; absent de Launay.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

progression du travail de Gravelot et de ses graveurs ; Rey n'avait cependant pas pu publier ces images, qui le seront d'abord comme recueil isolé, avant d'être reliées dans certains exemplaires et d'être publiées avec le texte du roman chez Duchesne en 1764, avec certaines modifications.

D'ailleurs, l'ensemble lui-même ne laisse pas de poser problème : il compte ici douze estampes, qui correspondent à la série prévue par Rousseau ; mais la dernière, comme Yannick Séité l'a montré dans *Du livre au lire*, qui représente Julie sur son lit de mort, a été remplacée dès 1764 par celle de Julie se jetant à l'eau pour sauver son fils[16]. L'unique estampe sans légende et celle qu'on lui substitue, intitulée « L'Amour maternel », sont l'une et l'autre critiquées par Rousseau : si la première était « maussade » — Rousseau l'avait d'abord jugée « ignoble » —, la seconde est « ridicule »[17]. L'édition de 1764 ajoute en outre un frontispice allégorique à la série[18].

Dans les « Sujets d'estampes », une coquille rarement corrigée dans les éditions renvoie la onzième gravure au « Tome VI. Lettre XI »[19] ; il est vrai que l'« inscription » proposée ici par Rousseau « Claire, Claire ! Les enfants chantent la nuit quand ils ont peur » n'existe pas dans le texte… mais la scène de l'échiquier existe évidemment bien quant à elle, mais dans la lettre II de la sixième partie. Cette minuscule substitution d'un « I » par un « X » est anodine mais elle dit aussi que l'on ne cherche pas toujours à explorer la relation d'illustration, notamment en recherchant le texte de la scène illustrée dont la gravure est ici matériellement séparée ; la scène de l'échiquier, rapide et brossée par Claire, est d'ailleurs suivie de celle du duo de Leo, qui donnera lieu à une illustration dans la série de Moreau le jeune en 1774 et dont un tirage de l'édition GF, qui ne donne aucune estampe et ignore même le texte des « Sujets », choisit longtemps de donner en couverture une reproduction du dessin original : une telle couverture était censée renvoyer au roman des « deux amants » alors qu'elle illustre le moment de la permutation possible au sein du trio…

Les critiques émises par Rousseau invitent d'ailleurs à ne pas sacrifier aux restrictions d'une illustration qui serait « auctoriale » et qui ne vaudrait que comme telle. D'une part parce que ces images ne sont partie prenante du projet rousseauiste que d'une façon extrêmement paradoxale ; et d'autre part parce que

16 La qualité des tirages entraîne d'autres interférences et des reconfigurations, jusque dans cette édition : René Pomeau reproduit les estampes d'un exemplaire de l'édition Duchesne de 1764 parce que « la gravure est la plus nette » mais comme la 12e estampe n'est pas la même que celle de 1761, il doit aller chercher celle-ci dans un autre exemplaire… et une autre édition (p. 776). L'édition Slatkine reproduit « L'Amour maternel », avec une curieuse mention, juste sous la légende de l'image : « Est-ce la bonne place ? » (t. XIV, vol. 2, p. 1293).

17 Lettre à Coindet du 15 octobre 1763 (*Correspondance complète*, t. XVIII, Lettre 2971, p. 38). Sur cet exemple, voir mon article « Le livre illustré au XVIIIe siècle. L'œuvre au risque de sa défiguration », dans *L'Esthétique du livre*, Alain Milon et Marc Perelman dir., Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, p. 315-331.

18 Sur le frontispice, voir Benoît Tane, *Avec figures…*, éd. cit., p. 71-75.

19 Voir p. CXXVIII ; voir aussi Mornet, IV p. 381, Pléiade p. 770, Livre de poche p. 848. L'édition Slatkine/Champion donne la bonne référence (éd. cit., tome XIV, vol. 2, p. 1272).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

l'illustration s'inscrit aussi dans la logique de la transposition, par laquelle l'œuvre échappe à son auteur précisément et par laquelle le récepteur trouve toute sa place, particulièrement explorée dans le cas des lecteurs de Rousseau.

La question de l'autorité est de fait mise à mal par l'illustration. René Pomeau note à propos du manuscrit de la maréchale de Luxembourg, qu'il est « orné des estampes originales » (p. xxiii) et plus loin que « dans ce manuscrit sont reliés les originaux des estampes de Gravelot » (p. 774) : il s'agit bien sûr des « estampes d'après Gravelot », dont les dessins originaux seront gravés par différents artistes. Mais au-delà de l'imprécision technique, parler des « estampes de Gravelot », c'est réduire ces figures à une série dans laquelle le dessinateur s'impose comme un garant d'autorité et d'uniformité ; l'on sait que la genèse de ces images (les dessins que l'auteur souhaitait demander à Boucher, les dessins finalement dus à Gravelot et les épreuves des estampes sans cesse retouchées sous la direction de Rousseau, à distance) recouvre des interactions beaucoup plus complexes.

On ne saurait bien entendu tenir rigueur à cette édition de ne pas fournir d'autres estampes, tant la fortune illustrative du roman fut riche au xviii^{e} siècle (Gravelot, Marillier, Moreau le Jeune, Chodowiecki) et au-delà[20]. Mais le portrait gravé d'après le célèbre pastel de Maurice Quentin de La Tour, qui accompagna parfois la belle série de Moreau comme frontispice[21], est celui-là même que l'édition Pomeau ajoute à la série d'estampes d'après Gravelot… en le reproduisant en noir et blanc et en le plaçant aussi en position liminaire. Tout se passe comme si un « classique » se devait d'être placé sous l'égide de son auteur, souriant, regard direct et clair. Dans le dossier de *La Nouvelle Héloïse*, dans *La Nouvelle Héloïse* comme dossier, au contraire, la figure de l'auteur manque, se défausse et ne s'affirme que par la volonté d'échapper à la défiguration.

Recadrer/décadrer. Du blanc autour

À relire *Julie* et ses textes, à entrer dans cette fiction, avec ses images, à travers *ce* volume, se fait jour enfin une expérience nouvelle.

Non seulement *La Nouvelle Héloïse* est définitivement « feuillue », pour reprendre le mot de Diderot, et cette édition plus que tout autre. Mais elle opère surtout un fascinant déplacement du fait du format de ses pages et de leur utilisation.

Cette édition est une réédition mais plus précisément encore un *fac simile* de l'édition de René Pomeau, à l'exception de la préface et de la bibliographie. Le texte,

20 On peut faire une recherche par séries complètes en ligne, voir le site « Utpictura18 » : http://utpictura18.univ-tlse2.fr/rechercheMonoCritere.php

21 Voir dans l'exemplaire de la BnF accessible sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200102h

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

qui n'a pas été recomposé et qui conserve son corps d'origine, assez petit, est recadré : il est reproduit sur des pages au format actuel de la collection, très largement supérieur à l'original de 1960. Le *gris* typographique d'ensemble aurait pu s'en trouver trop éclairci et c'est peut-être ce qui explique le choix d'une encre très noire. Au premier abord, les grandes marges blanches paraissent d'ailleurs trop larges et trop blanches mais c'est ce décalage lui-même qui produit du nouveau.

Sans doute la forme prise par l'œuvre est d'une façon générale aussi importante que minorée dans l'approche de la littérature. Robert Darnton dans un article qui reste cher aux rousseauistes, dans lequel il explore une correspondance entre un marchand de La Rochelle et la STN, éditrice des œuvres de Rousseau, y voyait la « construction de la sensibilité romantique », mais il y insistait d'abord sur l'intérêt pour la matérialité du livre, de la typographie et du papier[22]. Mais on ne cherche pas ici à reconstituer un historique de la réception à travers la forme, souvent changeante, que prend une œuvre au moment de sa parution.

Avec ce blanc des marges, cette édition *fait* quelque chose au texte. D'autres œuvres s'y seraient perdues ; celle de Rousseau s'y déploie. Il ne s'agit pas de faire respirer le texte, bien que ce faisant, les longues lettres sont plus lisibles et les brèves plus visibles, mais bien de faire valoir par le blanc tous les éléments de la fiction.Le mot de « *parergon* » utilisé dans l'édition Slatkine/Champion pour tous les éléments paratextuels du roman, voire différentes éditions[23], pourrait prendre ici tout son sens. On sait l'usage que Jacques Derrida a fait du terme emprunté à Kant et renvoyant aussi bien au cadre d'une toile qu'aux colonnes d'un bâtiment[24]. L'œuvre tout entière est travaillée par ce qui est *para ergon*, ce qui est là-contre et la touche, comme par ce qui est *contre* elle, ce qui la contredit depuis une marge qui n'est pas extérieure mais comme de l'intérieur. Il s'agit de notes de Rousseau dont nous avons parlé mais aussi de ces blancs intervallaires des lettres ; ils sont consubstantiels à tout dispositif épistolaire mais Rousseau les met en avant dès l'abord, comme le montrait sa première note : « Il ne manque rien d'essentiel qu'on ne puisse aisément suppléer à l'aide de ce qui reste » (p. 21). « Ce qui reste », des lettres sauvegardées d'un ensemble plus vaste, tel est ce à quoi le roman ne saurait se réduire : le roman tient au jeu de ce « reste » avec ce qui manque, au point que le lecteur puisse y « suppléer ».

Cette ouverture faite au lecteur, Rousseau la compense et tente comme de la contrôler par des suppléments choisis : les notes, les textes annexes, les images…

22 Robert Darnton, « Le courrier des lecteurs de Rousseau : la construction de la sensibilité romantique », dans *Le Grand massacre des chats*, [*The Great Cat Massacre*, 1984], trad. française de Marie-Alyx Revellat, Robert Laffont, 1985, p. 209. Aussi cité dans la bibliographie p. XCVIII.

23 Ed. cit., tome XIV « Publier *Julie* et ses parerga », p. 61.

24 Jacques Derrida, « Le parergon », dans *La Vérité en peinture*, Flammarion, 1978, p. 67-71.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

On pense non seulement aux efforts dont témoignent sa correspondance mais aussi aux copies manuscrites comme celle qu'il réalisa pour la maréchale de Luxembourg, en y faisant relier les dessins de Gravelot et le texte des « Amours d'Édouard Bomston ». Pour entretenir une illusion de proximité, on pourrait même préférer lire le roman dans cette version unique, dorénavant numérisée et mise en ligne par la Bibliothèque de l'Assemblée nationale[25].

Mais en réalité, pas plus que le manuscrit unique ne saurait plus se substituer au livre en 1761, ces éléments autour du « reste » ne comblent le manque : ils le font exister comme tel ; le *parergon* analysé par Derrida participe pleinement de ce mouvement : « Ce qui les constitue en *parerga*, ce n'est pas simplement leur extériorité de surplus, c'est le lien structurel interne qui les rive au manque à l'intérieur de l'*ergon* » écrit-il à propos des colonnes[26]. Dès lors la lecture « supplétive » n'est pas sans risque. Alors que Rousseau construisait son lecteur idéal comme un lecteur impossible, on a d'ailleurs tendance à partager les lecteurs de *La Nouvelle Héloïse* en deux camps. Ainsi Michel Launay dans son édition :

> L'amateur d'émotions fortes — si l'on entend par « force » la violence du sang ou la brutalité du sexe — peut résumer la Julie en deux phrases, ou en extraire des morceaux choisis très suggestifs, se réduisant, en tout et pour tout, à l'attente de Saint-Preux dans le cabinet de Julie, et au baiser de Clarens. L'ami des plaisirs plus rares prendra tout son temps, et lira ces quelques six-cents pages avec le cœur, avec l'intelligence qui les avaient dictées[27].

Avec l'édition Classiques-Garnier, cette alternative ne tient pas : on a les 600 pages — plus de 800 en réalité — *et* les « morceaux choisis »… Parmi ces derniers, nous avons ceux que Rousseau déjà a choisis pour nous, on ne peut plus « suggestifs », *et* ceux que notre imagination isole, voire supplée, au risque de la déformation : le cabinet et le baiser certes et dans cet ordre-là si l'on veut, mais aussi le rendez-vous manqué du chalet, la course pour le congé de Claude Anet et son retour *in extremis*, les querelles autour du punch, la fausse couche de Julie, le seuil baigné de larmes, la chambre de Sion, l'inoculation, le tour du monde, les amants sous l'œil de Wolmar, la rêverie solitaire de Saint-Preux dans l'Élysée, la jouissance collective de la matinée à l'anglaise, Claire renversant les enfants, l'horrible tentation, la chute de Chillon, le sermon de Julie, le « Elle n'était plus », Claire mordant les pieds des chaises, le visage sous le voile, l'aveu amoureux de Claire et pas de lettre de Saint-Preux… Ces émotions fortes-là méritent bien ce qui n'est pas une relecture du roman mais

25 L'expérience est saisissante, n'était la puérile animation qui feuillette les pages : http://archives.assemblee-nationale.fr/bibliotheque/copie_marechale_luxembourg/MS1433/index.html. On trouvera le premier dessin face à la page 91.

26 Jacques Derrida, *Op. cit*., p. 69.

27 Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, éd. Michel Launay, Garnier-Flammarion, 1967, p. XIX.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

l'entrée dans le dispositif fictionnel et imaginaire rêvé par Rousseau et qui lui échappe.

***

« Dans l'attente » d'éditions à venir » pour reprendre les mots des éditeurs de ce texte (p. ii), ce volume des Classiques tient un rôle essentiel. Qu'il soit dépassé par d'autres éditions et peut-être par des éditions numériques, qui tiendront compte au mieux de l'avancée de la recherche et des strates génétiques de l'œuvre, ne fait pas de doute[28] ; elles pourront davantage aussi rendre compte du dispositif complexe que constitue, en synchronie, le roman. Et elles participeront à leur tour, les unes et les autres, de nos expériences intimes de lecture.

Dans ce perpétuel renouvellement, une réédition comme celle-ci, par ses rappels et ses déplacements, nous permet précisément de ne pas oublier que la fiction nous touche aussi par ce que nous touchons, c'est-à-dire ses supports, que l'on voudrait toujours faire passer pour ce qu'ils ne sont pas, des écrans pour des livres, des images pour des textes et, depuis l'origine, des pages imprimées pour des lettres manuscrites.

28 Sur cette entreprise, voir Nathalie Ferrand, « Dans l'atelier de *La Nouvelle Héloïse*. Rassembler, transcrire, interpréter les manuscrits de J.-J. Rousseau », dans *Sources et postérités de La Nouvelle Héloïse de Rousseau. Le modèle de Julie*, Geneviève Goubier, Stéphane Lojkine dir., Desjonquères, 2012, p. 56-63 (Ce volume, qui constitue les actes du colloque qui s'est tenu à Aix en mai 2011, a été publié après la mise à jour de la bibliographie).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Rééditer René Pomeau
- Recomposer/redistribuer. L'œuvre dossier
- Recadrer/décadrer. Du blanc autour

AUTEUR

Benoît Tane
Voir ses autres contributions

Courriel : tane@univ-tlse2.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.