



HAL
open science

Chateaubriand, juge de François-René

Philippe Jousset

► **To cite this version:**

Philippe Jousset. Chateaubriand, juge de François-René. Le Discours et la Langue Revue de linguistique française et d'analyse du discours, 2019. hal-02480505

HAL Id: hal-02480505

<https://hal.science/hal-02480505>

Submitted on 20 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Chateaubriand juge de François-René Modalités et enjeux d'un autocommentaire

Philippe JOUSSET (CIELAM – AIX-MARSEILLE UNIVERSITE)

Chateaubriand s'est éloigné de la France en 1791. De retour d'Amérique, il gagne Londres où, en 1797, il rédige son premier ouvrage ; il a à peine trente ans : c'est l'*Essai sur les révolutions anciennes et modernes*, réflexion sur celle qu'il vient de vivre replacée dans la longue durée. On le retrouve trente ans plus tard ; nous sommes en 1826, date à laquelle il s'occupe à Paris de l'édition de ses œuvres complètes. À cette occasion, il décide de republier le texte de sa première œuvre sans rien y changer sinon quelques détails insignifiants¹ mais, en revanche, il ajoute des notes en grand nombre. Le texte définitif présente ainsi un dispositif, relativement classique au regard des nouvelles technologies² mais beaucoup plus original à l'ère Gutenberg : cet appareil de notes forme un autocommentaire différé de son propre livre, ce que G. Genette spécifie comme note auctoriale tardive, ou ultérieure (par opposition à celle qui est contemporaine de la rédaction), à laquelle il prête la fonction principale de « retour, mi-critique, mi-attendri, sur soi³. »

Nous nous proposons d'étudier, à travers un choix représentatif de ces notes, la fonction de cet autocommentaire, ponctuel, discontinu, qui tend toutefois à se développer de manière autonome ; à l'évidence, cette fonction n'est ni ancillaire ni marginale. À preuve : le travail accompli, Chateaubriand se montre parfaitement conscient de l'intérêt de son procédé puisqu'il déclare : « J'ignore si mon nom parviendra à l'avenir (...) mais si *l'Essai* échappait à l'oubli, tel qu'il est en lui-même cet *Essai* et tel qu'il est surtout avec les *Notes critiques*, ce serait un des plus singuliers monuments de ma vie » (224⁴).

Genette fournissait à l'instant une première indication importante : le commentaire favorise distance et narcissisme, deux ingrédients aussi contradictoires que largement partagés. Une stratégie d'innocemment se met bien en place dès la toute première note en même temps qu'une critique :

« Ce ton solennel, la morgue de ce début, dans un auteur dont le nom était inconnu et qui écrivait pour la première fois, ce ton et cette morgue seraient comiques s'ils n'étaient l'imitation d'un jeune homme nourri de la lecture de J.-J. Rousseau, et reproduisant les défauts de son modèle. Le *moi* que l'on retrouve partout dans *l'Essai*, m'est d'autant plus odieux aujourd'hui que rien n'est plus antipathique à mon esprit ; que ma disposition habituelle sur mes ouvrages n'est pas de l'orgueil, mais une indifférence que je pousse peut-être trop loin » (42).

Ce commentaire mériterait lui-même commentaire tant il peut passer pour représentatif de l'allure générale des notes. Le défaut qu'il pointe (la morgue) est doublement mis en rapport, avec l'imitation (qui l'explique) et avec l'indifférence, terme polaire (qui s'y contrapose) ; ce sont deux façons d'annuler le reproche. Mais on remarque également que l'aveu et les excuses se trouvent syntaxiquement corrélés, « compromis » l'un à l'autre. L'effet d'un terme se trouve subordonné à la mise en avant d'un autre, les deux dès lors mis en tension : d'abord par un système hypothétique, puis par un système corrélatif gradué, double, complétés par une dernière proposition formant une sorte d'hyperbate, modalisée et intensive. L'aveu de la faute se trouve ainsi pris dans un jeu dynamique (et marqué par le contrefactuel, qui tend à irréaliser la faute). Cette manière de dire dispose une intrication où l'accusation se perd – dans une mise en œuvre typiquement rousseauiste (dont on sait l'importance qu'il a jouée pour Chateaubriand et qui lui sert ici de coupable de substitution). La réprobation se trouve, en outre, écartée deux fois : en alléguant son être véritable, son *esprit* (contre la lettre), argument de fond contre les apparences d'orgueil, et en alléguant l'*indifférence*, exact antipode de ce qui pourrait lui être reproché, et dont il a des preuves : il y a un vrai *moi*, témoin de moralité de ce faux *moi* de papier, dissemblable à lui-même, mais superficiel. Cette première note de *l'Essai* est stylistiquement éloquente : elle entend prouver d'emblée qu'il faut départager la surface de ce qui est pérenne et essentiel⁵ et que les scolies se feront un devoir de démêler, mais,

¹ « [...] puisque je ne puis l'anéantir ; puisque'on en extrait tous les jours un peu de poison, sans donner le contrepoison qui se trouve à grande doses dans le même ouvrage (...) je vais le faire réimprimer tout entier. » (Préface, p.14) Cette affirmation n'est qu'à demi exacte, comme l'a montré Mourot (1962 : 48 et stes).

² La contribution d'Ertzscheid (2004) se propose d'étudier les rapports entre la note de bas de page et le lien hypertexte ; elle contient un essai de typologie commune à ces notes et hyperliens.

³ *L'Essai sur les révolutions* serait, selon Genette (1987 : 330-332), le modèle du genre. La relation de continuité avec la préface (de même date) est généralement très marquée, précise-t-il, et « de par cette fonction de commentaire, elles [les notes ultérieures] ressortissent clairement au paratexte. » On trouve dans l'article de Baudry (2008) une proposition de typologie de la note infrapaginale plus élaborée que la taxinomie genettienne ; voir également la proposition de typologie dans Lefebvre (2004 : 41-44).

⁴ La mention des pages de *l'Essai sur les révolutions* renvoie à l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade.

⁵ L'écrivain « devient son propre auxiliaire et hiérarchise son propre texte en déterminant ce qui sera lu comme principal et

exemplaire en cela également, elle orchestre de manière rhétorique un aveu pour mieux le désamorcer.

1. L'allure de la note commentative

Il faut dire deux mots de son schéma type, pour autant que la syntaxe de la note chateaubrianesque est révélatrice de l'attitude de son auteur, de sa stratégie de défense et d'illustration de soi. Rien de follement original, au demeurant, sous des déguisements divers : la note cherche à préciser, corriger, expliquer, recontextualiser, etc., bref à contrôler l'interprétation que le lecteur donnera de ce qui a été écrit. Elle peut se contenter, mais rarement, de prendre acte de ce qui est désormais vu comme une erreur (sous toutes ses formes : illusion, fourvoiement, sophisme, inadvertance, etc.). Lorsque l'auteur fait amende honorable, le commentaire est sec, mat (dénué de jeu énonciatif) : il s'en tient au pur constat, sans chercher de justification :

« Cette phrase est obscure. » (63)

« Vulgairement écrit et injuste. » (412)

Il arrive alors au commentateur de se poser en simple lecteur, coupé d'avec l'écrivain d'alors, n'ayant pas de connaissance privilégiée, confidentielle, sur ses intentions. La stratégie consiste alors à construire une connivence de l'auteur *hic et nunc* avec le lecteur d'aujourd'hui, sur le dos de l'auteur *in illo tempore*. Pragmatiquement, il s'adresse plus ou moins fictivement au lecteur, lequel, même anonyme, se trouve discrètement associé à l'entreprise :

« Lisez *vivacité*, à moins que je n'aie voulu dire que... » (244)

« comment les ouvrages d'Aristote ont-ils comblé les maux commencés par ut, ré, mi fa, sol, la ? Je savais tout cela il y a trente ans » (350)

« Mettez les fleuves au lieu des cataractes, et le tableau sera plus vrai » (206)

Rarement neutre, le commentaire s'effectue la plupart du temps sous modalisation. Chateaubriand s'insurge (contre lui-même), joue l'étonnement, proteste, etc. La modalité, principalement interrogative ou exclamative, tient lieu d'aveu :

« Ne croirait-on pas lire une de ces apostrophes grotesques que Diderot introduisit dans l'*Histoire des deux Indes* (...) ? » (112)

« Et à propos de quoi toutes ces citations de poètes élégiaques, ce cours de littérature anacréontique ? A propos de la révolution française ! » (107)

« Les Sages de la Grèce et les Encyclopédistes ! Ah ! bon Dieu » (120)

« Comme j'arrangeais la langue ! Quel barbare ! » (358)

Des artifices comme l'italique peuvent suppléer à ces modalisations :

« Me voilà mêlant *très philosophiquement* les Juifs aux autres peuples... » (203)

L'accumulation (qui rend saillant l'hétéroclite) peut donner un tour plaisant aux griefs ; à l'opposé, la réticence est une façon de minimiser... en hyperbolisant, etc. Chateaubriand ne manque pas de ressources, mais faute de pouvoir faire mieux qu'esquisser une typologie express, nous nous arrêterons à un autre caractère, fréquent et aussi fondamental que la modalisation : l'allure bipartie de la notation, selon un schéma adversatif ou concessif (en général, la critique se situe dans la protase, l'apodose tend à la contrebalancer) :

« Expression hardie, mais peut-être juste » (64)

« Cela est hasardé, mais il y a quelque vérité dans la remarque » (205)

« Quoique dur, le jugement est impartial. » (410)

« L'image est peut-être trop prolongée ; mais elle renferme une grande vérité... » (349)

C'est ainsi qu'il existe très peu de critiques sèches, inexpiables, sans appel, sans attendus, sans examen, sans récupération possible en deuxième instance et sur une autre scène (telle que l'ironie). L'allure bipartie constitue une balance, transformant le commentaire en une critique qui se résout en une apologétique bien tempérée, et même au moment où il prétend assumer la position la plus sévère, les arrêts les plus impitoyables, ceux-ci lui

secondaire ». Cette position secondaire, subalterne, n'empêche pas en effet que « dans [certaines] situations pragmatiques données, c'est en fait la note infrapaginale qui porte le message principal et qui a le plus de chances d'être lue. » (Derrida, 2004 : 9)

sont une occasion d'exercer l'art de retourner une inculpation à son avantage⁶, et de donner par avance raison à Pierre Bourdieu lorsqu'il considère l'autocritique comme forme suprême de l'autocélébration, « permettant habilement d'allier les profits de la mise en évidence de soi-même aux avantages de la posture de modestie. » (Stiénon, 2013 : 111) :

« Jamais coupable ne s'est imposé pénitence plus rude (...). Je défie la critique la plus malveillante d'aller au-delà de la mienne » (224)

Traditionnellement, l'hyperbole est un allié, pour ne pas dire un matériau, de la figure appelée chleuasma, qui consiste à se dénigrer pour mieux se vanter : d'être son propre et rigoureux procureur – prétend-il – plaide en faveur de son impartialité. La palinodie est une sorte de fiction, qu'on pourrait dire anti-prétéritive ou réticente, en ce qu'elle s'annonce, mais se neutralise aussitôt. En prenant les devants de la critique, il s'en attribue le mérite, et s'offre ainsi, tout en se flagellant avec des verges de théâtre, une prime narcissique. Tout le dispositif de ce genre de commentaire tient, en vérité, du miroir.

Une autre caractérisation assez bien représentée, et plus originale, tient dans l'introduction du commentaire par un présentatif :

« Voici maintenant de Lavater et des promenades romanesques. » (95)

« Voilà mon siècle bien arrangé. » (271)

« M'y voilà ! faisons-nous Sauvages ! » (441)

Ces présentatifs (éventuellement secondés d'autres déictiques) illustrent à la fois la spontanéité de la notation, qui paraît directement en prise avec la *lecture* d'un passage⁷, et son ostension, sa « spectacularisation » immédiate. Ceci induit un rythme double : celui, distant, de l'après-coup, réflexif, de longue portée (les trente années de recul), mais aussi immédiat ; cette réflexion est, en effet, comme précipitée, assénée avec la nervosité d'un geste instantané, réflexe, qui, plus qu'il ne prolonge le passage qu'il prend en considération, en développe la contradiction, *s'insère* à l'intérieur de celui-ci, alors comme *ressaisi*. On pourrait parler, à propos de ce deuxième effet, qui serait le point où la pratique chateaubrianesque se rapproche le plus – même de loin – de celle des internautes, d'une temporalité « intercalée », qui combine contrepoids et contrepoint : la note fait contrepoids (compensation) sur le mode du contrepoint⁸. Elle est située au bas de la page, mais elle est en réalité reçue comme en marge du texte plutôt, appelée, à la façon des corrections portées sur un manuscrit, insérées par un becquet, et donne à voir, *produit*, sur la scène même de l'énonciation, le corps du délit en le reliant à l'*hic et nunc* d'une relecture, à laquelle elle emprunte ainsi la vivacité, le caractère spontané, quasi improvisé⁹. D'autres formules ont un effet semblable : « Qu'est-ce que ces Sylvains ?... » (315), s'interroge-t-il par exemple, restituant de même le temps vécu de sa relecture ; il réagit brièvement, sans s'arrêter, dans le mouvement, sur le motif (resserré autour d'un point du texte). Il s'invente un espace où trouver un nouveau, et meilleur, rapport à ce qu'il a écrit. Plutôt que de réélaborer, il reprend autonymiquement un terme, s'en empare :

« Il [Rousseau] ne jeta point parmi ses contemporains un homme *vierge*, mais un homme factice qui n'était en rapport avec rien de ce qui existait » (369 – ainsi, la palinodie se résout en une épanorthose à retardement, autrement dit : une correction à distance qui tend à annuler cette distance)

2. Angoisse de l'influence, abus analogique et esprit de système

Sur fond de plaidoirie et pour en comprendre la nature, il faut exposer, même brièvement, la teneur des torts que Chateaubriand se reconnaît, les fautes qu'il confesse. Je ne retiendrai que trois chefs d'accusation, et très succinctement. Le premier concerne justement Rousseau, qui résume presque à lui seul cette *angoisse de l'influence* : on vient de le croiser, on l'avait rencontré dès la première note où Chateaubriand mettait sa suffisance, cet éthos altier, voire arrogant, sur le compte de son aîné¹⁰. C'est lui qui corrompt la jeunesse, celle de

⁶ Dans la Préface, il présente ce jeu de contrepoids à l'envers : « la brutalité de ma censure expiera la modération de ma louange. » (p.29)

⁷ La reprise autonymique produit le même genre d'effet de présence.

⁸ Voir l'étude par Gilles Bonnet de la relecture-annotation, en 2010, par François Bon, sur son site Web, de l'ouvrage *Limite* (publié en 1985). On y constate que les enjeux de la réouverture du texte original par l'ajout de « paperoles numériques » ne sont pas si éloignées de ceux envisagés ici, dans un cadre qui, certes, en accroît les possibilités d'arborescence à l'infini. On retrouve en particulier, porosité péritexte-épitéxte et une régression par la relecture jusqu'au geste d'écriture plus qu'au texte lui-même, qui n'est pas l'apanage d'une poétique réservée au texte numérique. (« L'hypéritexte », *Poétique*, Seuil, n° 175, 2014-1, p.21-34)

⁹ Sur un exemple particulier d'« écriture de l'immédiateté », voir Dürrenmatt, 2004.

¹⁰ Dans les termes de Bloom (2013 : 204 et stes), cette angoisse de l'influence est, s'agissant de Rousseau, avant tout une

l'auteur. On retrouve là ce partage entre le Chateaubriand véritable, fondamentalement modeste, débonnaire, et le vicomte imbu de lui-même, poseur, par contamination. Plus largement, tant qu'il puise en lui, il ne trouve que du bon ; le mauvais n'est que le produit de fréquentations malignes, au premier rang desquelles, celle du siècle, auquel Rousseau sert d'emblème et dont il adopte la tonalité ; il détourne ainsi l'accusation vers le climat de l'époque dans laquelle l'*Essai* a été écrit :

« l'écrivain était imbu des doctrines de son siècle » (223)

« Qui avait pu me donner une idée aussi abominable de la nature humaine ! » (288)

« Mauvais jargon du temps » (361)

La deuxième imputation, sans doute la plus récurrente, est celle de l'*abus analogique*, qu'il fustige sous des noms divers : « rapprochements outrés » (71), « impertinence » de sempiternels rapprochements (123), « incohérence dans les images » (312),... Il fait lui-même on ne peut plus clairement le diagnostic de ce prurit de « comparaison perpétuelle » (69) : « c'est une singulière débauche d'imagination, une merveilleuse faculté de voir tout ce qu'on veut. » (226) Il raille cette faculté d'apercevoir partout des ressemblances, cet étalage éclectique qui conduisent à l'incongruité :

« Je suis saisi d'une espèce d'épouvante à la vue de mon énorme fécondité. Il faut que dans ma jeunesse les jours aient eu pour moi plus de vingt-quatre heures : quelque démon allongeait sans doute le temps que j'employais à ma diabolique besogne. » (434)

On voit que c'est encore une façon de couvrir un défaut par ce qui peut être considéré comme une qualité, au contraire, la *fécondité*, et de la dédouaner au nom la jeunesse, qui est un don. Il moque souvent ce travers de la proluxité brouillonne en mimant celle-ci par le procédé d'accumulation pour en mieux montrer l'absurde. L'exagération fonctionne ici encore à front renversé. Sous couvert de critique, allant jusqu'à une indignation théâtrale, elle vaut en fait comme une forme de désamorçage de cette critique. Le paradoxe tient ainsi à ce que, pour dénoncer ces excès, au lieu d'user d'un style sobre, l'apostilleur redouble de figures, donne dans l'asianisme, et recourt à cette figure de l'adynaton en particulier, comble de l'artifice. Ce mouvement très oratoire, qui cherche à capter la connivence du lecteur par le soupçon d'humour que recèle cette hyperbole forcée, passant le sens commun, irréaliste, pense atténuer le blâme, jusqu'à l'éluder.

On ne peut manquer de faire réflexion ici sur les grandeurs et misères du comparatisme. Celui-ci a toujours été l'une des principales ressources de Chateaubriand comme penseur et littérateur, le caractère de son génie qui donne à ses écrits leur profondeur de plans et confère à ses conceptions en même temps qu'à sa prose une allure de survol aquilin des époques : il forge sa mythologie personnelle en embrassant et orchestrant les domaines et les registres les plus divers en une vaste synthèse. Y compris et particulièrement dans ce premier ouvrage, tout entier organisé, comme l'indique son sous-titre, selon un parallèle historique entre la Révolution française et les révolutions passées. Ce comparatisme, cette propension à découvrir incessamment des affinités entre les temps, les lieux, les personnes, les situations, etc., qui donne à ses vues leur puissance et relie dans une perspective majestueuse les réalités ou les idées les plus étrangères les unes aux autres, comme en une immense chambre d'échos, est donc aussi, dans le détail – dans sa fractalité, pour ainsi dire – une faiblesse : ce qui le rend le plus vulnérable aux attaques, et affaiblit sa démonstration. Il s'en montre conscient. La belle symphonie risque de n'être qu'un « fatras¹¹ ». La prodigieuse érudition de Chateaubriand – et son inspiration fondamentalement analogique et métaphorique – aboutit à ce que tout soit dans tout, que chaque événement en suscite un autre, ou éveille une allusion¹² ; ce sera précisément l'une des principales fonctions du commentaire « après coup » (au sens lacanien, si l'on veut) que de permettre de filtrer, de décanter ce foisonnement, fruit de l'immaturité, de démêler dans ce qu'il écrivait ce qui a triomphé de l'épreuve du temps.

Si Chateaubriand n'a cessé de montrer la continuité de son inspiration, et d'expliquer à plusieurs reprises que l'*Essai historique* est la « mine » d'où il a tiré « la plupart des matériaux » employés dans ses autres écrits (208), c'est pour confesser que ce qui était encore brut, pris dans la gangue d'un « véritable chaos » (où « chaque mot y contredit le mot qui le suit¹³ ») se verra filtré, épuré, dans les œuvres suivantes. Ce premier

« angoisse du style ». Cette influence est si forte qu'on n'est pas étonné de trouver une parenté caractéristique entre les modalités de la note chateaubrianesque et celle de l'auteur de l'*Émile*, notamment son utilisation comme « lieu paradoxal d'une intense subjectivation du discours. » (Martin, 2008 : 88)

¹¹ Sainte-Beuve (1862 : 78) résume à sa façon l'ouvrage : « il y avait versé [dans l'*Essai*] toute son érudition historique juvénile, tous ses rapprochements d'imagination, toutes ses audaces de pensée, ses misanthropies ardentes et ses douleurs rêveuses ; livre rare et fécond, plein de germes, d'incohérences et de beautés, où est déjà recélé tout le Chateaubriand futur, avant l'art, mais non avant le talent. »

¹² Il se moque lui-même de ce comparatisme forcené « tout à fait digne du *Chef-d'œuvre d'un inconnu* ! » (308), allusion à une célèbre satire de la pédanterie écrite par Sainte-Hyacinthe (1714).

¹³ Préface, p. 20.

Essai est un *alliage*, comme il le dit ; le commentaire en sera la pierre de touche. La fonction de celui-ci est moins de « protéger son dire » (Authier-Revuz, 1994 : 92) ou de le renforcer, que de le remettre en circulation pour dégager ce qui paraît à son auteur essentiel, ce en quoi il accepte de se reconnaître, au milieu et malgré le disparate, et d'exposer avec plus de relief le sens de sa parole, objet susceptible de méprises¹⁴. La stéréophonie créée par la source double doit produire une harmonie, fût-elle complexe. Il se justifie dans la Préface : « j'écrivais sur un vaisseau pendant une tempête, et je prétendais peindre comme des objets fixes, les rives fugitives qui passaient et s'abîmaient le long du bord ! » (15) Le commentaire marquera, contre ce tohu-bohu, une sorte de ligne de flottaison, une fois le port atteint.

À ce qu'on peut considérer comme l'opposé de cet abus analogique, se trouve le troisième grief de taille : l'esprit de système¹⁵. Il se reproche lui-même ce « système de convergence qui ne pouvait produire que des rapprochements historiques quelquefois curieux, mais presque toujours forcés » (47) et relève cette monomanie, cette absence de discernement, à mainte occasion :

« Lorsqu'une fois on s'est laissé dominer par une idée, et qu'on veut tout plier à cette idée, on avance naïvement les imaginations les plus creuses comme des faits indubitables » (71)

Or la note doit représenter un correctif à ce vice. En tant qu'elle fonctionne, constitutivement, comme une modalité antisystématique : elle intervient à tout moment, brise la continuité du texte premier ; elle est locale, ponctuelle. Nous l'avons déjà observé : Chateaubriand lecteur-de-lui-même réagit *topiquement* : il entretient, grâce au commentaire, un dialogue avec un soi révolu, qu'il réanime¹⁶. Contrairement à ce qui n'eût pas manqué d'avoir lieu dans une refonte de son texte original, l'intervention séparée, discontinue, préserve l'intégrité de cette voix décalée, de cette deuxième voix, qui réplique à la première. Au lieu de les amalgamer, il ménage une distance entre ces deux points de vue, en exhibe la distance, ne la suture pas, mais l'élabore de manière semi-autonome. Il s'écarte ainsi de lui-même. Ne pas toucher au texte ancien, ou si peu, n'est donc pas seulement un sacrifice à son amour-propre, comme il le prétend, c'est aussi, positivement, réintroduire de la distinction, du discernement, faire de la clarté, préciser ses intentions, les récrire au besoin contre, tout contre, ce fond confus. La forme de la note, détachée du texte, *staccato*, participe de cette deuxième chance de clarification¹⁷, en ce que la spécificité du dispositif commentatif permet de maintenir *deux* discours, évite de les conjointre, aménage l'espace d'un regard éloigné et met en évidence le travail du temps, séparateur.

3. Négociation entre l'ancien et le nouveau

Dans la manière de régler, ou de *réguler*, l'intradiscursivité, *i.e.* la manière dont le discours construit son réseau de renvois internes¹⁸, plusieurs attitudes sont possibles : le simple désaveu (« le ton en [de la note] est peu convenable : c'est de la philosophie impie [148]), parfois abrégé par un dédain d'argumenter. La ligne de défense la plus courante reste toutefois de plaider les circonstances atténuantes, que le mot et le motif de *jeunesse* résument presque à eux seuls¹⁹ (« Je rétracte, dans toute la maturité de mon âge, ce que j'ai dit de cet homme [Chamfort] dans ma jeunesse. » [123]). Mais c'est avant tout sa constance que Chateaubriand met en exergue et, plus subjectivement, il persiste et signe et soutient qu'il n'a pas varié, à la réserve de quelques

¹⁴ Durão (2012), qui retrace rapidement l'histoire de l'auto-annotation, conclut sur l'hypothèse que « le marginal (...) pourrait être une condition d'existence du texte lui-même », et que le déploiement d'une pluralité de relations possibles entre le corps du texte et ses marges – ancêtre artisanal, et encore sous contrôle auctorial, du Réseau contemporain – répond à un « principe formel de potentialité ». L'idée que la note constituerait un « anti-discours », moins susceptible de clarifier et de développer un texte que de l'« opacifier » se trouve défendue de manière récurrente dans la littérature sur le sujet, par ex., dans Dürrenmatt (2004 : 58). Chez Rousseau, de même, Martin (2008 : 82-83) montre que, « au lieu de dissiper toute ambiguïté, (...) l'annotation dans l'*Émile* apparaît souvent comme un « intensificateur d'ambiguïté » [Jean-Marie Gleize], un instrument paradoxal d'opacification et de fictionnalisation du texte. »

¹⁵ Chateaubriand se dit moins insatisfait, sous ce rapport, de la deuxième partie de l'*Essai* (318).

¹⁶ La distinction que Dagron (2008 : 204) établit entre *note* et *commentaire* concerne uniquement l'éditeur savant d'un texte : la note d'érudition ; il reconnaît, de plus, qu'elle est largement arbitraire. On retiendra néanmoins le « caractère ponctuel » qu'il confère à la note et qui se vérifie souvent, lequel suppose « une mise au point spécifique, une attention particulière au détail ou au fragment » ; la note vise « un simple moment de l'énonciation (...) qu'elle ne rapporte à l'unité plus large du discours qu'au titre d'élément constituant ».

¹⁷ C'est la principale différence avec le *legato* de la *glose* selon Grimaldi (2003). Les stratégies du commentaire se révèlent plus riches et obliques que ce que, dans cet article, la typologie triple expose du rapport de la glose au glosé : équivalence, développement, réduction. Sur la différence entre *glose* et *commentaire* (et les parasyonymes *note*, *remarque*, *observation*, *réflexion*), voir Pfersmann (2013).

¹⁸ Voir Maingueneau (1984 : 103).

¹⁹ Évoquant dans la Préface « ces opinions sans autorité, nées du malheur et de l'inexpérience » : « La jeunesse est tranchante et présomptueuse ; ses arrêts sont presque toujours sévères. » (23) ; en contrepartie, cette verdeur confère au style « la verve de la jeunesse » (29).

détails ; il sauve même certains défauts au bénéfice de la singularité (dans son système de compensation, l'originalité – le génie, autrement dit – peut équilibrer ou excuser d'autres vices, même quand ils enfantent des incongruïtés) :

« Je ne sais pas trop pourquoi le Périple d'Hannon et les voyages de Cook se trouvent compromis dans la révolution française, mais enfin ils sont amusants ; il faut les prendre pour ce qu'ils sont » (157)

C'est ainsi au nom d'un intérêt de curiosité que réchappent certains morceaux dont la principale vertu est de témoigner de la jeunesse de l'homme, confondue avec la genèse du livre :

« je ne changerais pas un mot à ces pages, si je pouvais retrouver, pour les écrire, la chaleur qui n'appartient qu'à la jeunesse. » (150)

« Je serais moins naïf aujourd'hui, et peut-être aurais-je tort. » (165)

On sent bien que cet ancien écrit *dans son intégrité* à son prix, et que son auteur ne se résout pas à annuler son ouvrage ou à le refaire au goût du jour, ce qui serait le trahir et le défigurer. Il y a quelque chose de lui-même qu'il ne peut tout à fait avouer, mais encore moins renier, et que la note préserve par son statut périphérique. L'appareil qu'il dépose à l'aide du discours commentatif ressemble à une rampe, aux feux de laquelle il rallume une ancienne chaleur. L'œuvre est échue, il ne peut faire qu'elle soit encore en devenir, il pourrait l'infléchir, la remodeler, mais il aura moins souhaité cette réfection que de la mettre, par le commentaire, en perspective, en gardant la césure, le jeu entre le jadis et l'actuel, qui permet à l'un et l'autre de vivre sa vie propre. On ne saurait empêcher ce qui a eu lieu d'avoir lieu, mais une rédemption est possible, que le commentaire apprête : faute avouée...

Chateaubriand n'hésite pas même à jouer une œuvre contre une autre pour mieux affirmer leur cohérence, façon de gager que la contradiction est interne, et de surface : quand il prétend être athée, par exemple, c'est par fanfaronnade, ou parce qu'il se méconnaît lui-même, mais – comme la suite le prouvera – il est *profondément* chrétien, en vérité²⁰ :

« Voilà un singulier athée ! Trouve-t-on dans le *Génie du christianisme* une page où l'accent religieux soit plus sincère et plus tendre ? » (67)

Aussi, Chateaubriand revient-il sur ses idées, ses jugements ou son style d'alors, mais c'est principalement pour plaider qu'il a moins varié qu'il n'a mûri et s'est perfectionné : il est le même en mieux, en quelque sorte. Foucault (1971 : 26-27) considère que le décalage entre texte premier et texte second joue deux rôles solidaires et assez paradoxaux : il « fonde une possibilité ouverte de parler » mais, d'autre part, il « n'a pour rôle (...) que de dire *enfin* ce qui était articulé silencieusement *là-bas*²¹. » Cependant, entre ces deux possibilités extrêmes se déploient toutes sortes d'attitudes plus retorses, spécialement lorsque auteur et commentateur sont une même personne²². Dans la multiplicité des commentaires, on a l'habitude de voir des ressources infinies ; Foucault n'en insiste pas moins, à l'opposé, sur les principes de contrainte auxquels cette multiplicité se trouve soumise. Se commenter, cependant, ce n'est pas se renier non plus que se confirmer purement et simplement, mais, plus souvent, de saisir une occasion de « se reprendre », pour mieux se forger une unité, malgré et au gré des contradictions, de montrer une consistance sur la base d'insistances. Le Chateaubriand second ne biffe pas le premier, il prétend révéler ce que celui-ci était véritablement sous le travestissement des postures ou des malentendus. Il cherche ainsi à comprendre ce qui fait entrer « cet amas de contradictions » (329) dans une sorte de plan supérieur, qui en rend *raison*, le différentiel (la « dénivellation » comme dit Foucault) relevant de ce que, dans une opposition simpliste à cette raison, on peut appeler la *passion*, qu'il n'abjure pas. Il s'agit de faire la part de ces deux ingrédients qu'il nomme la *vérité*, laquelle il s'efforce de rassembler autour de ce que Foucault encore appelle des « nœuds de cohérence », et l'*humeur*, qui s'en écarte volontiers. Celle-ci superficielle, celle-là obstinée. Le montage du texte et des notes, tel que Chateaubriand en a explicitement souhaité la disposition (et,

²⁰ Textuellement : « En lisant attentivement l'*Essai*, on sent partout que la nature religieuse est au fond, et que l'incrédulité n'est qu'à la surface. » (Préface, p. 20)

²¹ Derrida (2004 : 11) affirme de même la « nature théorico-constative » – disons informative, de la note, comme si le discours secondaire n'avait pas dessein d'enrichir ou de transformer le discours principal, mais seulement « de manifester ou de révéler la vérité de son être ou de sa signification. » Sauf que ces deux desseins peuvent aisément se voir associés : revenant sur le discours premier pour en dégager la vérité profonde, dissimulée aux yeux mêmes de l'auteur ou déformée par des contingences, le discours second, en réaffirmant la substance du premier, le fait fructifier, l'« amende » (au sens agricole).

²² Foucault (1971 : 31) qui, lorsqu'il parle de commentaire, n'a guère à l'esprit celui de type auctorial, note d'ailleurs un peu plus loin : « Le commentaire limitait le hasard du discours par le jeu d'une *identité* qui aurait la forme de la *répétition* et du *même*. Le principe de l'auteur limite ce même hasard par le jeu d'une *identité* qui a la forme de l'*individualité* et du *moi*. »

parfois, d'un deuxième réseau de notes se greffant sur la strate des notes de la première version), fait de ce texte un objet plus singulier encore qu'il n'était avant commentaire : un texte qui cherche son centre de gravité entre l'humeur du rédacteur originel, esprit fort, frais émoulu du salon de Malesherbes, et le point de vue de l'homme mûr qu'il est devenu, qui a roulé sa bosse et qui ne se reconnaît qu'à demi dans ce fougueux jeune homme :

« Le fait est que je n'étais qu'un blanc-bec de sophiste, dont les idées et les sentiments en opposition, produisaient ces misérables incohérences. » (382)

Il évoque (dans la Préface) ce « style sauvage et boursofflé » d'« un jeune homme exalté » (15), un « enthousiasme » que le « tribunal de [s]a raison mûrie et de [s]on goût formé » (126) est désormais en état de discipliner, « tête grise » comme il parle désormais de lui, dont il prévoit que la postérité ratifiera le jugement (Préface, 24). C'est cet homme mûr dont il fait l'apologie, tout en montrant qu'il n'est pas infidèle à l'ancien : tâche délicate qui revient à montrer qu'il a changé et qu'il n'a pas tant changé. Témoin cette note :

« L'amour de raisonner que j'avais dans ma jeunesse, cette manière de faire thèse de tout, ces argumentations en forme sur le malheur, ces aphorismes à l'usage des infortunés, s'éloignent tout à fait de la manière que j'emploierais aujourd'hui dans un pareil sujet : les traits pourraient être semblables, mais la chaîne des idées ne serait pas la même. » (314)

Le texte et son commentaire dialoguent pour mieux affirmer une position toute d'équilibre : le vieux Chateaubriand censure son disciple un peu écervelé mais celui-ci anticipe aussi son vieil avatar²³, ils tendent à empiéter l'un sur l'autre sans se recouvrir complètement, et c'est ce jeu que le dialogue du commentaire entretient. Il se dédouble mais sans se dissocier. À tout prendre, ces deux hypostases de lui-même seraient comme la chrysalide et le papillon – un papillon de nuit, de *son* crépuscule. Cette première œuvre n'était pas mauvaise, elle était prématurée, perfectible ; il a été son propre méliorateur, mais il entend faire constater que les prémices de son avenir étaient présentes dans ce coup d'essai. Cette cohérence, en effet, n'entraîne pas que le commentaire soit fatalement redondant ; plus subtilement, Chateaubriand se livre à « une reproduction récurrente de son propre texte, comme explique P. Macherey, à travers laquelle celui-ci, comme s'il revenait et se repliait sur soi, devient quelque chose d'autre en restant ce qu'il est, donnant ainsi à soupçonner que, dès le départ, il était peut-être autre qu'il n'était²⁴ ». La version définitive qu'il donne de ses écrits préserve ses contradictions, ses hésitations, ses doutes ; elle y met un sceau mais qui ne forclôt pas ce que la première rédaction développait. Le commentaire contribue à défiger le texte originel, à lui rendre du mouvement, mais c'est pour mieux en fixer le battement, ce qui ne signifie pas tout à fait l'immobiliser, mais en mesurer l'amplitude. Chateaubriand ne se renie pas ; il s'efforce au contraire de préserver cette vertu, cette énergie, de la contradiction qui s'appelle la passion ; il n'entend pas sacrifier cette valeur « romantique ». Le vieil homme est plus sage, certes, plus rassis, mais il doit préserver cette part du feu telle quelle, et pas seulement en trier les cendres ; il feint de déplorer qu'« il y restera [dans *l'Essai*] (...) quelque chose de fougueux et de déclamatoire » (272), mais il l'y laisse ; il se reproche certains chapitres, mais c'est aussitôt, selon ce principe de balancier éprouvé, pour les absoudre. Une note paraît particulièrement significative à cet égard :

« Si l'on me demandait ce que j'ai voulu dire par cette phrase, je ne saurais trop que répondre ; mais telle qu'elle est, cette phrase, elle ne me déplaît pas, et je crois, sinon la comprendre, du moins la sentir » (230).

Il n'est plus du tout question de juger ici, ni même d'évaluer. Cette nuance entre *comprendre* et *sentir* est remarquable, et explique la nécessité de laisser intact le texte originel, auquel Chateaubriand reste affectionné comme en deçà de sa vertu démonstrative : il fait appel à des qualités auxquelles l'expérience, la méditation, la réflexion ne sauraient se substituer, savoir : l'instinct, le premier mouvement, une sorte d'évidence de la forme. Aveu de l'organicité du style quand il relève du *sublime*²⁵, confiance dans son « génie ». On en aurait une confirmation dans une autre note d'importance :

²³ Ce que Genette (1987 : 333) appelle ses « compétences précoces ».

²⁴ À propos de cette « impossibilité de penser en se situant complètement hors du temps », Pierre Macherey (1993) ajoute subtilement : « la pensée elle-même est « du » temps : c'est du temps, réfléchi et élaboré par des moyens qui sont ceux du raisonnement ou de l'écriture, donc du style, du temps devenu lettre, et comme tel à nouveau exposé au temps ».

²⁵ Que le fond soit compromis avec la forme, *par* la forme, explique qu'il se juge aussi en tant qu'artiste, qu'il s'agisse de fautes vénielles (« on ne doit point dire en bon français, *l'empereur germanique* ; c'était là du *style de réfugié* » [228]) ou que ses torts soient plus graves : « Ce récit de mauvais ton, et qui sent son sous-lieutenant d'infanterie, était un très méchant argument de mon système » (427). Comme on le voit dans cette citation, la notion de *ton* est justement une notion amphibie, qui touche à la fois au fond et à la forme.

« Voilà, certes, un des plus étranges chapitres de tout l'ouvrage [le dernier de la 1^{ère} Partie], et peut-être un des morceaux les plus extraordinaires qui soit jamais échappé à la plume d'un écrivain : c'est une sorte d'orgie noire d'un cœur blessé, d'un esprit malade, d'une imagination qui reproduit les fantômes dont elle est obsédée ; c'est du Rousseau, c'est du René, c'est du dégoût de tout, de l'ennui de tout. L'auteur s'y montre royaliste par désespoir de ne pouvoir être républicain, jugeant la république impossible (...) J'avais entrepris de réfuter phrase à phrase ce chapitre, mais la plume m'est bientôt tombée des mains. (...) cette exécution achevée, je dois dire aussi, avec la même impartialité, qu'il y a dans ce chapitre insensé, une inspiration, de quelque nature qu'elle soit, qu'on ne retrouve dans aucune autre partie de mes ouvrages » (269-270)

4. Un personnage

On peut voir le commentaire comme un hypergenre, autant dire un régime énonciatif aux contours relativement indéfinis. Le format de la note le calibre plus étroitement, mais reste encore largement sous-déterminé²⁶. En tant que « mode d'organisation textuelle aux contraintes pauvres » (Maingueneau, 2004 : 185), le commentaire peut donner lieu à des mises en scène très variées de la parole. Ce qui est le plus frappant dans cette main courante de commentaire dont Chateaubriand accompagne la réédition de son livre, c'est bien la manière dont il met en scène sa relecture. Le juge qui figure dans le titre de notre papier (par allusion évidemment au fameux « Rousseau juge de Jean-Jacques ») se révèle ici un personnage. À l'intérieur de ce pseudo-genre qu'est le commentaire, la scène d'énonciation apparaît, chez lui, particulièrement personnalisée et, lâchons le mot, théâtralisée. Maingueneau (2004 : 199), qui a développé cette panoplie descriptive des modes de généricité, oppose, dans un premier dégrossissement, les textes ascétiques à ceux qui construisent ostentatoirement leur scénographie ; nul doute que Chateaubriand se range parmi les écrivains de cette deuxième famille.

On a vu que la relative autonomie du texte au second degré lui permet, en dépit de sa place subalterne, un surplomb. Sur cette tribune, ou sur ces planches, l'auteur joue à la fois son procureur et son avocat. Il recourt volontiers à la 3^{ème} personne pour parler de l'auteur de l'écrit qu'il commente, et le périphrase :

« Le jeune auteur se plaît évidemment au détail de ces combinaisons politiques, qui rentrent dans son système favori. » (140)

« Il faut pardonner à un exilé, à un malheureux, à un jeune homme qui se croit prêt à mourir, cette boutade contre la société : elle est sans conséquence, et les sentiments exprimés ici par ce jeune homme ne sont cependant ni sans élévation, ni sans générosité. » (441)

Il « s'extériorise » littéralement, en un tiers personnage, dont il est le spectateur. Cette distance, toujours plus ou moins jouée et complaisante, peut aller jusqu'à l'identifier à l'homme générique, voire exemplaire (« C'est toujours l'homme qui croit et qui veut douter. », écrit-il en parlant de lui [259]). Il faudrait présenter beaucoup d'échantillons ; qu'il nous suffise de dire que les jeux de rôle dans lesquels il entre sont assez variés : il se chapitrait, se tympanise, s'attendrit, se toise..., bref, il invente, en éloignement de la neutralité, d'une simple mise au point (projet initial de cet autocommentaire), une animation qui tient de la nature de la comédie :

« Quelle assurance ! l'excuse ici est la jeunesse. *De nouvelles vues des hommes !* mais il aurait fallu commencer par savoir ce que j'étais moi-même. » (51)

Il se cite²⁷, s'interpelle, se réplique à lui-même :

« Qu'est-ce que cette confusion d'observations sur l'histoire des hommes et sur l'histoire naturelle veut dire ? (...) Y a-t-il rien de plus puénil que ces générations de chênes que j'ai vues, de mes yeux vues, sur des montagnes de l'Amérique ! » (57)

L'une des figures privilégiées de ce petit théâtre, favorisée par la distance de l'âge : celle du maître d'école, qui gourmande l'écolier, lui fait la leçon. Perce une auto-ironie, indulgente, perceptible dans plus d'une occurrence,

²⁶ Derrida (2004 : 10-17) note que le commentaire relève de la même « secondarité théorico-descriptive » que l'annotation ; « la note est commentaire » dit-il en raccourci. Et, plus loin, il définit la note infrapaginale comme une sous-espèce de ces discours secondaires qui comprennent commentaire, interprétation, exégèse, etc.

²⁷ Edgar Poe explique que les *marginalia* « peuvent être le lieu d'un discours de soi à soi très particulier » (Pfersmann, 2013 : 34).

et qu'on peut considérer comme l'une des dominantes de l'ethos commentatif chateaubrianesque. Quelques exemples :

« Ce jugement n'est pas trop partial pour un petit philosophe en jaquette. » (416)

(sur le thème, récurrent, de l'impiété) : « Tyr et Harlem ! Le lecteur ne remarquerait peut-être pas que je daigne à peine citer les livres saints en parlant de Tyr, mais que je fais un grand cas de Sanchoniathon. Quel esprit fort ! » (200)

« On a fait grand bruit de cette phrase qui, si elle signifie quelque chose [...] » (59)

Franche moquerie, à l'égard de sa désinvolture en particulier, et de sa prétention :

« L'Ionie et le Brabant ! je parle de tout cela couramment » (227)

« Je traite le public comme mon camarade ; je le prends par le bras ; je lui raconte familièrement ce que *quelqu'un* m'a dit ou ne m'a pas dit. Il est impossible d'être plus à l'aise » (295)

« Qu'est-ce que j'ai voulu dire ? En vérité, je n'en sais rien ; je me croyais sans doute profond... » (128)

Parfois, il ne se contente pas de se censurer mais développe le ridicule et, de ses défauts, il compose un portrait haut en couleurs point dépourvu de coquetterie, qui rédime ses défauts et brille aux dépens de son double, bienveillant souffre-douleur :

« J'ai déjà fait une note sur ce ton suffisant, sur cette bouffissure de l'auteur de l'*Essai*. À peine aujourd'hui aurais-je assez d'autorité pour parler de moi avec tant d'importance. (...) cela fait pitié, quand c'est un écolier (...) qui, dans son premier barbouillage, affecte ces airs de docteur » (69)

Comme toujours, le procès qu'instruit cette rhétorique figurée tend à se retourner en apologie, la franchise affichée et le non-ménagement de soi devant équivaloir à une vertueuse profession d'impartialité²⁸. Même si la cocasserie n'est pas la note dominante, elle est trop rare cependant pour qu'on ne la mette pas en vedette au moment de prendre congé :

« Des oiseaux ? En vérité je l'ignore. Jeannot Lapin pourrait bien être là-dedans. Qui sait ? » (315)

L'humour n'est pas ce que l'on rencontre le plus fréquemment dans les pages de l'*Essai*. Les fonctions régaliennes du commentaire, chez Chateaubriand comme chez la plupart des autocommentateurs, restent d'éclaircissement et de justification. Le personnage qu'il crée – sorte d'homoncule commentant – ranime la matière première d'un écrit de jeunesse, lui donne une deuxième existence, la lui « réinsuffle » en tirant, comme le verrier, de la pâte – « paraison », selon le terme technique – une voix plus claire, cristalline, une voix « de tête », même si elle est située au bas de la page, voix qui cherche à dégager le fil de tout ce qui a été écrit autrefois et qu'il a chargé d'« harmoniques » trop riches. En décantant, en dé-nivelant, en mettant en relief, il pense faire entendre la mélodie essentielle en laquelle il prétend désormais avouer pour la postérité – Chateaubriand dirait sans doute : pour l'éternité. Cette nouvelle voix, qui contient une part critique sincère, testamentaire, n'en crée pas moins, par son mouvement, sa mise en scène, ses tours oratoires, sa personnalité, un rapport forcément plus complexe que celui qu'elle cherche à fixer comme monodie. Au total, l'autocommentaire opère une sorte de tri, formule un dernier mot *électif*, mais, ne biffant rien, enrichit, complexifie encore, l'œuvre qu'il nous lègue. Reprenant (au deux sens du mot) ses contradictions, cherchant à les résoudre (comme on dit en musique) et les dépasser, il s'enfonce en même temps un peu plus dans ce *clair-obscur* par lequel un philosophe caractérisait naguère la pensée et le style de l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe*²⁹.

²⁸ L'expiation est un thème de l'Avertissement : « je ne saurais trop souffrir pour avoir écrit l'*Essai*. » (p.4)

²⁹ Macherey (1993), plutôt que d'interpréter en termes de défaut et de manque les hésitations qui existent dans la synthèse que tente l'*Essai* (avant même que les notes ne cherchent à les clarifier), préfère regarder cette balance entre des options politiques et idéologiques opposées, qui se garde des excès de l'une et de l'autre, comme l'expression « d'un point de vue strictement littéraire », d'un effet de style : « Les techniques du clair-obscur, qui tiendront ultérieurement un rôle important dans la poétique de Chateaubriand, sont ainsi théorisées dans son premier ouvrage » (*ibid.*) À l'appui de ce point de vue, Macherey cite ces lignes de l'*Essai* (I, chap. 70) : « Il n'y a point d'ailleurs de perception si brusque dont on ne découvre la connexion intermédiaire avec la précédente, en y réfléchissant un peu ; et c'est quelquefois une étude très instructive de rechercher les passages secrets par où on arrive tout à coup d'une idée à une autre totalement opposée. » Et de citer cette confession pyrrhonienne, désabusée, de l'auteur : « Et après tout je ne sais si un homme est jamais parfaitement sûr de ce qu'il pense réellement. » (*Essai*, éd. cit. p. 360) Le commentaire est une manière de tenir, malgré tout, dans les « pincettes » qu'il forme avec le texte, une certaine ligne de fermeté, car ce serait être infidèle à la pensée chateaubrianesque que de transformer ses oscillations en un mouvement perpétuel.

édition utilisée

F.-R. de Chateaubriand, *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.

- Authier-Revuz J. (1994), « L'énonciateur glosateur de ses mots : explication et interprétation », in S. Lecointre et D. Leeman (éds), *Langue française*, n°103, 'Le lexique : construire l'interprétation', Paris, Larousse, septembre.
- Baudry H. (2008), « Contribution à une histoire de la note : le double plan du texte dans *La Nuit des Olympica* de Gérard Hervé », in J.-Claude Arnould & Claudine Poulouin, *Notes. Études sur l'annotation en littérature*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, p. 301-323
- Bloom H. (2013), *L'Angoisse de l'influence* (1973), trad. A. Thiria-Meulemans, M. Shelledy & S. Degachi, Paris, Ed. Aux forges de Vulcain
- Bourdieu P. (2001) *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 'Points essais'
- Dagron T. (2008), « Annotation et commentaire : considérations méthodologiques et pratiques », in J.-C. Arnould & C. Poulouin (dir.), *op. cit.*
- Derrida J. (2004), « Ceci n'est pas une note infrapaginale orale » (1988), in J. Dürrenmatt & A. Pfersmann, *L'espace de la note, La Licorne*, n°67, p.9-17
- Durão F.B. (2012), « L'effet des notes », *Critique*, n°785, Paris, Minuit, octobre, p.831-841
- Dürrenmatt J. (2004), « La note comme lieu d'autoréférence », in *L'espace de la note, op. cit.*, p.51-64
- Ertzscheid O. (2004), « De la note de bas de page au lien hypertexte : philosophie de l'identique et stylistique de l'écart » in J. Dürrenmatt & A. Pfersmann, *L'espace de la note, op. cit.*, p.199-211.
- Foucault M. (1971), *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard
- Genette G. (1987), *Seuils*, Paris, Seuil, 'Points'
- Grimaldi E. (2003), « Glose et effets de glose dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* et autres textes de Chateaubriand », in A. Steuckardt, A. Niklas-Salminen (éds), *Le mot et sa glose*, Aix-en-Provence, PUP
- Lefebvre J. (2004), « « Note » et « note » : proposition de défrichage linguistique », in J. Dürrenmatt & A. Pfersmann, *L'espace de la note, op. cit.*, p. 27-50
- Macherey P. (1993), « L'Essai sur les révolutions de Chateaubriand : le laboratoire d'un style », *Europe*, 71ème année, n° 775-776, nov-déc, p. 29-45 (<http://stl.recherche.univ-lille3.fr/sitespersonnels/macherey/machereybiblio56.html>.)
- Maingueneau D., *Genèses du discours*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga, 1984
- Maingueneau D., *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004
- Martin Christophe (2008), « Les notes auctoriales dans l'*Émile* de Rousseau », in J.-Cl. Arnould & Claudine Poulouin (dir.), *Notes, op. cit.*, p.73-89
- Mourot J. (1962), *Études sur les premières œuvres de Chateaubriand*, Paris, Nizet, 1962
- Pfersmann A. (2013), « Éléments de sémantique historique du champ lexical de l'annotation », *Archiv für Begriffsgeschichte*, Band 55, Hamburg, Felix Meiner Verlag, p. 21-28.
- Sainte-Beuve C.A. (1862), « Chateaubriand, Anniversaire du *Génie du Christianisme* » (1854), *Causeries du lundi*, Paris, Garnier Frères, t. X
- Stiénon V. (2013), « L'auteur de *Physiologie* dans tous ses états. Sur la scénographie déceptive », in P. Delormas, D. Maingueneau & I. Østenstad, *Se dire écrivain*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013

I