

Irina Lukianets

Universidade de São Petersburgo

4irluk@mail.ru

Un épisode de *Guerre Et Paix.* L'enigme de l'autofiction et son interpretation chez L.N. Tolstoï et J.-J. Rousseau

Résumé : Dans cet article, il s'agit des questions de la représentation psychologique du monde intérieur des personnages dans le romanesque de Tolstoï et de Rousseau. La question de la possibilité de pénétration dans les pensées et le for intérieur d'autrui était toujours au centre des vives discussions. Dans la philosophie française des XVII-XVIII^{es}, cette question est directement liée à la notion de l'infini touchant non seulement la métaphysique, mais l'anthropologie. Les conceptions scientifiques et philosophiques ne se reproduisaient pas littéralement en littérature de fiction, mais elles palpitaient et vibraient en formant des fluctuations émergentes. C'est le cas de Rousseau et de Tolstoï.

Mots clefs : Tolstoï, Rousseau, "La guerre et la paix", l'autofiction romanesque, l'interprétation.

Abstract: This article deals with issues regarding the psychological representation of the inner worlds of the characters in Tolstoy's and Rousseau's novels. The possibility of entering another person's thoughts and interior space has long been the subject of intense discussion. In 16th and 17th century French philosophy this issue is linked directly to the notion of the infinite, touching not only on metaphysics but also on anthropology. Scientific and philosophic concepts were not literally reproduced in literary fiction, but echoed and reverberated, causing ripples to emerge. This is the case with Rousseau and Tolstoy.

Keywords: Tolstoy, Rousseau, *War and Peace*, literary autofiction, interpretation.

Les recherches comparatistes sur les relations génétiques et typologiques des œuvres de J-J Rousseau et de Léon Tolstoï datent de XIX siècle. La phrase suivante de Tolstoï, « Je dois tout à l'Evangile et à Rousseau », a donné lieu à plusieurs études¹; cependant ces dernières traitant la thématique des positions philosophiques et idéologiques

de deux penseurs négligeaient profondément leur parenté esthétiquo-artistique fondée souvent sur les mêmes concepts philosophiques et anthropologiques. Dans cet article, nous essayerons de traiter les questions de la représentation psychologique du monde intérieur des personnages dans le romanesque de Tolstoï et de Rousseau.

La question de la possibilité de pénétration dans les pensées et le for intérieur d'autrui avec le but de sentir et comprendre ce dernier a toujours été au centre des vives discussions. Les représentants de la première école étaient persuadés que l'homme est pénétrable et compréhensible, car le monde moral ne fait qu'"un", à la différence du deuxième groupe qui réclamait qu'il était impossible de lire dans le cœur d'autrui, car même les révélations de son propre moi sont vouées à l'échec. Il est même possible de tracer, de l'époque de Saint Augustin jusqu'à la littérature de XX siècle, l'idée de l'impossibilité de tout genre d'interpénétration des mondes psychologiques contredite par la théorie de clairvoyance intérieure. Dans la philosophie française des XVII-XVIII^{es}, cette question est directement liée à la notion de l'infini touchant non seulement la métaphysique, mais l'anthropologie. Les découvertes phénoménales de Giordano Bruno et Galilée en changeant les regards préconçus, ont ranimé la question de la place de l'homme dans l'univers permettant de revoir cette question de l'infini, notamment à la fin du XIX siècle. Au XVIII siècle comme au XIX siècle, l'influence des sciences ainsi que de la philosophie était assez forte sur la conscience humaine. Les grands débats de l'époque concernant la place de l'homme dans l'univers, son unité et pluralité, la nature des relations sociales donnaient une possibilité de représenter les limites psychologiques de l'homme. Ces grands problèmes surgissaient au moment où les concepts philosophiques devenaient ou se voyaient en tant qu'invariances voire même modèles se répétant dans chaque cellule, dans chaque atome de l'univers y compris les modifications illimitées de l'univers littéraire. Les conceptions scientifiques et philosophiques ne se reproduisaient pas littéralement en littérature de fiction, mais elles palpitaient et vibraient en formant des fluctuations émergentes. C'est le cas de Rousseau et de Tolstoï.

Les discussions philosophiques et scientifiques nourrissaient souvent métaphoriquement le dictionnaire littéraire, comme exemple nous pouvons retenir la notion du terme *extension* qui ne s'utilisait d'après le "Dictionnaire encyclopédique" de Diderot et de D'Alembert qu'au sens physique et chimique.² Du point de vue psychologique, *l'extension* pour Rousseau et pour Tolstoï n'est rien d'autre qu'une forme de sensibilité. C'est essentiellement cette sensibilité qui permet de se plon-

ger dans les rivières souterraines de son propre moi. La découverte du caractère unique de son for intérieur a permis à Rousseau de créer une limite nette entre « moi » et « les autres ». Cependant, comme ça arrive souvent chez Rousseau, sa position prend des formes ambivalentes. Faisant recours au lecteur, dans sa trilogie autobiographique, Rousseau, avec toute sa sincérité, compte sur une compréhension³ (d'où son projet héroïque et naïf de lecture publique des *Confessions*⁴) Parallèlement, priant une attention et compréhension, Rousseau, avec agression, rejette cette compréhension créant des relations inégales. Et ce n'est pas par hasard que les lecteurs de Rousseau remarquent la même particularité de son monde littéraire : très doué en ce qui concerne la révélation et décodage des moindres vibrations de son propre âme, comprenant entièrement son propre moi et découvrant ainsi les lois fondamentales de l'âme humaine, Rousseau reste souvent aveugle et sourd envers le monde intérieur d'autrui⁵. Il devient possible à Rousseau de révéler le lien entre l'action et la pensée de l'autre uniquement s'il possède la même clef qui ouvre les portes secrètes de son propre cœur et ceux des autres. Dans le cas contraire, il se révèle impuissant, selon ses propres mots, dans la révélation des motifs et des vibrations internes du monde d'autrui. Dans le préface de *Dialogues*, Rousseau écrit que pour démêler en quelques sorte « le complot », trouver l'explication de la haine de « ces Messieurs », il tentera de se réincarner dans l'âme de ces derniers pour trouver enfin une quelconque explication à cette haine. Cependant, il avoue rapidement que ça sert à rien, car il ne cesse d'être lui-même⁶. Pour Rousseau, ces autres sont un obstacle incompréhensible et inexplicable, présentable uniquement sous forme romanesque. Dans son roman *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, il empreinte le chemin le plus simple : dans ce roman, à la différence de *Dialogues*, les « mauvais » personnages n'existent pas, donc tous les motifs de la vie intime des personnages sont transparents. En fin de compte Julie, Saint-Preux, Claire, Bomston sont la représentation romanesque de Rousseau même.

Dans *Dialogues* Rousseau revoit son idée concernant les élus, ceux qui parlent la même langue et se reconnaissent grâce aux signes invisibles. Celui qui n'appartient pas à ce monde des élus ne pourra qu'imiter en vain les signes. Il restera étranger aux élus de ce cercle fermé :

Si cette empreinte échappe à ceux qui n'ont aucune notion de cette manière d'être, elle ne peut échapper à ceux qui la connaissent et qui en sont affectés eux-mêmes. C'est un signe caractéristique auquel les initiés se reconnaissent entre eux, et ce qui donne un grand prix à ce signe si peu connu et encore

emoins employé, est qu'il ne peut se contrefaire/que jamais il n'agit qu'au niveau de sa source, et que quand il ne part pas du Coeur de ceux qui l'imitent il n'arrive pas non plus aux coeurs faits pour le distinguer; mais sitôt qu'il y parvient, on ne saurait s'y méprendre; il est vrai dès qu'il est senti⁷

Dans le monde des personnages de Tolstoï, les imitateurs sont nombreux : Bergues, Julie Karagina, Boris Drubetskoy, Mlle Bourienne etc. La nature de leur imitation est diverse (instinct de survie, l'intérêt, la flatterie...), mais ce qui les rassemble, c'est leur incapacité à l'extension, c'est-à-dire l'incapacité de devenir plus grand qu'eux-mêmes laissant pénétrer l'autre dans son propre Moi. Plusieurs études ont démontré la capacité des certains personnages, tant aimés de Tolstoï, à l'extension ; tels des systèmes ouverts qui donnent et reçoivent (l'épisode de chaîne avec prince André ou encore celui de Natacha chez son oncle)⁸. Quand les mondes des élus et des imitateurs se heurtent chez Tolstoï, des phénomènes étranges apparaissent : une non reconnaissance, des fautes, parfois même des effets psychologiques surprenants. Afin d'illustrer cette dernière idée, prenons comme exemple l'un des épisodes du troisième tome de *Guerre et Paix*, plus exactement, examinons de près la rencontre de Pierre Bezukov avec Ramballe, officier français. Si on consulte les manuscrits du roman, on se rend compte que la rédaction finale de cette épisode a demandé beaucoup d'efforts à son auteur, de même que la création du personnage de Ramballe, privé de tout genre de superflus. A deux reprises, Pierre rencontre, sur le décor de Moscou brûlant, des *apparitions* inattendues de l'humanité. La première rencontre, c'est celle avec un certain Ponchini, un italien, dont le lien d'amitié avec Pierre est esquisisé («*c'était l'ami secret de Pierre*»), mais faiblement développé lors de son introduction. Il est l'un des personnages de Tolstoï dont la vie littéraire est limité par les brouillons. Ponchini – est un être “lunaire”, d'ailleurs, la seule confirmation de sa présence littéraire est sa perfection vraisemblable qui fait penser à une certaine forme non d'ironie, mais d'une possibilité d'ironie. Je suppose même que Ponchini est l'uns des plusieurs incarnations du prince André (petite taille, beauté extérieure, fonction d'ami de Pierre). Dans le premier épisode des brouillons du roman, Ponchini est simple, bon, gentil ; il est la vraie incarnation de la bonté et de la compassion⁹. La deuxième version de l'apparition de l'italien dans les brouillons est légèrement autre. Ponchini et Pierre n'ont pas de passé commun, ils se reconnaissent grâce à un certain code culturel invisible. Les noms de Dante et de Michel-Ange prononcés par Pierre, pieds-nus et travesti en paysan, permettent à Ponchini de reconnaître en lui l'un des ceux qui

appartient au monde des élus. C'est lui qui écoute les confessions de Pierre en lui prédisant une vie heureuse : "Vous serez heureux". D'ailleurs, ce n'est pas par hasard, que Ponchini n'est pas français, mais italien. L'exploitation imagologique du thème d'italien a une histoire très riche dans la littérature russe. La conception traditionnelle de l'Italie comme de la Patrie universelle reflète très bien l'idéalité de Ponchini, présenté hors des définitions historiques et sociales. Dans les deux cas, on a un regard différent sur Pierre, l'intérêt qu'on lui porte est totalement différent. Là, il n'est guère question de simplicité, car même dans le premier épisode, nous remarquons le jeux des regards, dressant, malgré l'amour et la délicatesse, un obstacle à la compréhension. Par exemple, Ponchini regarde les pieds nus et abîmés de Pierre en pensant : "*Mais il faut finir avec ça, c'est terrible... - Ponchini a regardé ses pieds nus. Pierre a souri*"¹⁰.

Tolstoï souligne trois fois que Pierre pense à ses pieds nus avec joie et fierté, pour lui c'est un symbole de succès de son projet entrepris et de son courage. Pourtant, Ponchini ne peut pas partager cette joie, car sa sensibilité et tendresse ne peuvent pas supporter le spectacle des souffrances physiques de son ami.

C'est bien logique que dans les brouillons de Tolstoï, Ponchini entre dans le monde poétique de la famille Rostov, tant aimée par Tolstoï. Il devient à son tour, le prisonnier français de l'armée russe se transformant rapidement en hôte et ami intime des Rostovs. Il leur parle de Pierre, les larmes aux yeux, qui témoigne le "degré irrésistible de l'éloquence italienne"¹¹ - écrit Tolstoï un peu ironiquement.

Il est difficile de dire pourquoi Tolstoï refuse d'intégrer le personnage aussi motivé et quasi parfait de Ponchini dans la rédaction finale du texte de roman. Il est remplacé, dans la version définitive par l'officier français, Ramballe. Il est possible de trouver le nom de Ramballe dans l'un des épisodes des brouillons. C'est un personnage à peine marqué, un simple soldat qui, en donnant du raison sec à Pierre pour la petite fille qu'il a sauvé, dit : "il faut être humain". "C'est bon pour les enfants" - rajoute Ramballe. Ce soldat français, est l'un des personnages "de courte durée" décrit avec une telle précision et maîtrise qu'il fait concurrence aux personnages principaux de l'univers de *Guerre et paix*. L'humanisme de Ramballe n'est pas héroïque et éloquent, il n'y a rien de recherché dans sa bonté, elle est très loin de la compassion sélective (notons que Ponchini n'envoie du pain aux prisonniers qu'après la prière de Pierre). Pour Ponchini Pierre est l'unique, pour Ramballe - n'importe qui.

Dans la rédaction finale du roman Ramballe représente les traits

de caractère de Ponchini et de Ramballe des brouillons. C'est lui qui écoute Pierre raconter l'histoire de sa vie. Tolstoï fait de Ramballe un officier, ce qui l'approche de Pierre socialement, mais il n'est plus question de parenté intellectuelle et spirituelle. La conversation de Pierre et de Ramballe qui dînent ensemble dans l'une des maisons intactes de Moscou, est un événement décisif dans la vie intellectuelle de Pierre. Pierre, le corps et le cœur réchauffés par la chaleur, par le bon repas et la bonne compagnie n'a pas besoin de la compréhension, même s'il raconte à Ramballe l'histoire de sa vie. C'est que cette histoire ne révèle que de la fiction ou plutôt de l'autofiction. Sa vie, raconté à Ramballe, porte le sujet et l'intrigue, l'ordre et le sens qui lui manquent dans sa vie réelle¹².

Le phénomène de l'autofiction dans la vie psychologique des personnages du roman a plusieurs modifications chez Tolstoï qui établie en quelque sorte une typologie psychologique. Le scénario, l'autofiction peut être verbalisés par une seule formule qui organise tout le système ou par une image compliquée, à peine fixée. Pour Mlle Bourienne c'est « ma pauvre mère » qui doit apparaître à la fin de son roman imaginé, pour Bergue c'est « comme chez la comtesse Jousopova », pour Natacha c'est « *comme elle est charmante, cette Natacha* ». Pour la princesse Maria et Sonya – ce sont plutôt des images: « *странница* ¹³» (Mariya), la victime (Sonia). Cette formule peut être figée (Bergue, Sonya, Bourienne), devenir mouvante et créative (Natacha, la princesse Mariya, Pierre). Selon Paul Ricoeur qui décrit ce phénomène de self-sabcribable dans un roman à la troisième personne enrichie les possibilités de l'écrivain-chercheur¹⁴. Au sens moral, dans la philosophie de Tolstoï, l'autofiction, “le rêve de soi” n'est rien d'autre qu'une unité retrouvée dont la destruction est toujours douloureuse. Quand la princesse Maria, qui se voit comme “strannitsa”, comprend que ce n'est qu'un rêve, et qu'elle ne quittera jamais son père et son neveu, elle pleure. Pierre qui s'imagine assassin de Napoléon, en parlant à Ramballe découvre qu'il “ne tuera jamais personne” et se sent fatigué et triste. Cette conversation donne naissance à un autre “rêve de soi”, Pierre se voit amoureux d'une femme qui ne sera jamais la sienne. Cette formule romanesque reflète très approximativement ses sentiments vifs, cachés et inconscients pour Natacha. L'autofiction de Pierre est flottante et inconstante, tandis que la vision de soi de Ramballe est figée. Cette vision est formée par un seul dominant qui naît de sa position du vainqueur, par la suffisance formulée comme: “*Terrible en bataille...galants avec les belles, voilà les français, monsieur Pierre, n'est- ce pas ?*¹⁵”.

L'autofiction, le rêve de soi, est une sorte de mythe individuel qui

s'accorde presque toujours aux mythes collectifs, aux mythes littéraires. Les histoires imaginées de Pierre et de Ramballe appartiennent au monde romanesque. J.-J. Rousseau décrit ce phénomène dans ses "Confessions", il raconte qu'il se sentait Aristide ou Brutus¹⁶. Tout en s'étonnant des caprices de sa conscience, il raconte un épisode de *mystification* : lors l'un de ses voyages, il se présente à deux dames qui lui plaisent comme un anglais.¹⁷ Cette mystification n'a pour but de combler l'étrange plaisir de se sentir un personnage d'une histoire imaginée. Pour Rousseau cette nécessite de l'autofiction est un symptôme inquiétant de la faiblesse de l'âme, pour Tolstoï c'est une forme importante, très normale du développement intérieur, qui n'est définit que par l'individualité de l'homme. Les deux histoires n'étant pas comprises, les limites de la compréhension se fixent par un mot de Ramballe - « *Tiens, les nuages* »¹⁸.

Notons que Pierre éprouve envers Ramballe des sentiments inconsequents, interprétés et expliqués par Tolstoï. Le jeu des regards est au fond de cette interprétation, chez Tolstoï comme chez Rousseau. Citons un exemple des "Confessions" de Rousseau. Dans le livre IX Rousseau nous donne une interprétation¹⁹ volontaire et assez compliquée du souper dans la chambre de Mme d'Epinay:

un soir Mme d'Epinay se trouvant un peu incommodé dit qu'on porta un morceau dans sa chambre et monta pour souper au coin de son feu. Elle me proposa de monter avec elle; je le fit. Grimm vint aussi. La petite table était déjà mise; il n'y avait que deux couverts. On sert: Mme d'Epinay prend sa place à l'un des coins de feu. M. Grimm prend un fauteuil, s'établit à l'autre coin, tire la petite table entre eux deux, déplie sa serviette et se met en devoir de manger sans me dire un seul mot.²⁰

Ces événements conditionnent l'éénigme. Le résumé de Rousseau est fait en deux pas. Premièrement l'explication de ce qui s'est passé « il me laissa souper au bout de table, loin de feu sans me faire la moindre honnêteté <...> son aîné, son ancien dans la maison », et ensuite seulement l'interprétation décisive : « Il ne me traitait précisément comme son inférieur, il me *regardait comme nul* ». Notons que Rousseau se souvenait du temps quand Grimm se tenait honoré de mes *regards*²¹.

Les moyens d'interprétation de Tolstoï ne sont pas moins subjectifs, bien que la position de l'auteur dans un roman présenté à la troisième personne donne à la narration, presque toujours, l'air de l'objectivité. La scène de Ramballe nous présente les conditions de l'éénigme psychologique. Le portrait exacte et impitoyable de Pierre

(« D'une bouche pâteuse, les yeux noyés, perdus au loin ») fait l'effet d'un objectivité extrême, et comme Pierre est l'un des personnages les plus chers à Tolstoï, sa dégradation visuelle à ce moment précis est bien significative et ambivalente : il ne faut pas oublier qu'il est ivre et cette ivresse explique *le côté mal* de ses confessions. Nous voyons le visage *beau* et même *noble* de Ramballe. A qui appartient ici l'utilisation du terme *noble*? Evidemment à Tolstoï. Mais Tolstoï, lecteur attentif de Pascal, de La Rochefoucauld, Tolstoï, qui connaissait très bien toute la richesse sémantique et morale du terme *noble* dans la langue et la littérature française, emploie ici ce mot comme un péjoratif imagologique. C'est le premier signe de malveillance latente de Pierre pour Ramballe -ennemi. Pierre est rassuré, cajolé et irrité à la fois par tous les gestes et les mots clichés français de Ramballe. Tous les stéréotypes imagologique (la politesse, la suffisance, même le sujet de son autofiction, etc.) du caractère français fonctionnent dans la représentation de Tolstoï-auteur. Le mouvement de la sympathie et de l'antipathie de Pierre dépend littéralement du regard. Quand Ramballe lui regarde dans les yeux et prononce la formule de politesse « On est triste? », Pierre s'attendrit, mais quand son interlocuteur tourne la tête pour parler à son adjoint, Pierre ressent brusquement une certaine haine naturelle pour son ennemi. Toute cette masse palpitante des sentiments n'aide pas à établir une interprétation objective, bien au contraire, elle fait une fixation sur des mouvements difficiles à expliquer. Nous n'entendons la voix objective de Tolstoï que dans une phrase qui fonctionne comme une conclusion : « *Sans dire adieu à son nouvel ami, Pierre est revenue chez lui* » ou le mot *ami* contraste sans équivoque avec *sans dire adieu*. Quant à l'interprétation de l'éénigme d'autofiction, chez Tolstoï, elle n'est jamais linéaire et monologique, ce qui permet à l'écrivain de conserver dans la narration à la troisième personne le charme de la réaction immédiate de la narration à la première personne.

Ani Costanyan, L'Université de Lyon-III (la traduction)

Notes

1. P.ex. Gustafson, R. F. *Leo Tolstoy: Resident and Stranger. A study in Fiction and Theology*. Princeton: Princeton University Press, 1986. Melzer , Arthur M. *The Natural Goodness of Men: on the system of Rousseau's thought*. Chicago: the university of Chicago Press, 1990. Silpajoris, R. *Tolstoi's Aesthetics and His Art*. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1990,1991. Tussing Orwin, D. *Tolstoi's Art and Thought (1847-1880)*. Princeton, New Jersey, 1993: Princeton University Press .

2. On traduit le mot extension en russe par "raschirenije" qui a le sens plus neutre et universel et qu'on peut traduire à son tour en français simplement comme "élargissement". On emploie le mot russe "rasshirenije" dans la vie quotidienne et dans la langue scientifique .
3. " Qui que vous soyez, que ma destiné ou ma confiance ont fait l'arbitre du sort de ce cahier, je vous conjure par mes malheurs. Par vos entraillles et au nom de tout l'espèce humaine de ne pas aneantir un ouvrage unique et utile<...>" Rousseau, J.-J *Confessions*. Paris: Gallimard, 2003, p.31; "Si j'osait faire quelque prière à ceux entre les main de qui tombera cet écrit, ce serait bien de vouloir le lire tout entier avant que de s'en disposait et avant que d'en parler à person; mais très sur d'avance que cette grace ne me sera pas accordée, je me tais,<...>" - Rousseau, J.-J. *Dialogues. Rousseau juge de Jean-Jacques*,1999. Paris: Flammarion, p . 55 .
4. Ce projet n'était pas réalisé car le lieutenant de police Sartine, inspiré par Mme d'Epinay a interdit officiellement la lecture publique .
5. P.e. les vers d "Eugeni Onegin" d' Alexandre Pouchkine: "Rousseau ne comprenait pas comment bon Grimme pouvait faire le manicure en son présence": Sartre J.P. *Quest-ce que la littérature*. Paris: Gallimard, 1975 .
6. Rousseau, J.-J. op. cit., 1999, p. 60 .
7. Ibid. p. 71 .
8. On peut se rapeller des épisodes célèbres du roman de Tolstoï: Natacha dans le village de son oncle après la chasse, -" Ou, quand et comment cette petite comtesse élevée par une émigrée française avait elle pu extraire de l'air qu'elle respirait l'esprit même de la Russie?<...> ce qu'il y avait en Anissia, dans le père d'Anissia, dans sa mère, dans sa tante, et ce qui vivait dans chaque russe." - Tolstoï, L. *La Guerre et la Paix*. Paris: Gallimard, 1995, T.I. P.653-654; le prince Andrej et le chene: "Il ne suffit pas que je sache ce qu'il y a en moi, il faut que tout le monde le sache <...> que mon existence ne s'ecoule pas pour moi seul, qu'il ne vivent pas en dehors de ma vie, mais qu'elle se reflète dans la leur et que nous vivions tous dans la meme vie." - Tolstoï, L. *La guerre et la paix*, 1995, T.I. p. 543 .
9. Tolstoï, L.N. *Oeuvres completes*. Moscou et Leningrad: Khudojestvennaja literature, 1935, T.13. (en russe)
10. Ibid. p.146 .
11. Ibid. p.154 .
12. Tolstoï, L. *La guerre et la paix*, 1995, T.II. p. 499-500.
13. Stranniki - un phenomène de la vie spirituelle et réligieuse russe . Stranniki n'avait pas aucune propriété et menaient leur vie en passant d'une sainteté à l'autre.
14. Ricoeur, P. *Temps et récit*. Paris: Seuil, 1984, pp. 170-177.
15. Tolstoï, L. *La guerre et la paix*. Paris: Gallimard, 1995, p. 498.
16. Rousseau,J.-J., op. cit., 2004, p. 55.
17. Ibid.
18. " Le capitaine fit un geste qui signifiait que, même s'il ne comprenait pas, Pierre devait néanmoins poursuivre." - Tolstoï, L. op. cit., 1995, T.II, p. 500 .
19. Sur les voies de l'interprétation chez Rousseau voir le chapitre " Le progrès de l'interprète dans Starobinski, J. *La relation critique*. Paris: Gallimard. 1970, pp. 83 - 173.
20. Rousseau J.-J. *Confessions*. Paris: Flammarion, 2003, p. 560.
21. Ibid, p. 561.

