


Pour une relecture esthétique et non téléologique de *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) de Jean-Jacques Rousseau

Eduardo San Martín Fermín

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea  

<https://dx.doi.org/10.5209/thel.106647>

Recibido: 19/12/2025 • Aceptado: 27/04/2026

FR Résumé : Cet article analyse *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) de Jean-Jacques Rousseau à partir de l'esthétique rococo, envisagée comme une catégorie critique opératoire en littérature. Il se donne pour objectif de remettre en question l'interprétation téléologique qui fait du roman une œuvre « préromantique ». L'hypothèse défendue est que *Julie* s'inscrit pleinement dans la sensibilité rococo du XVIII^e siècle, caractérisée par la grâce, l'intimité, la théâtralisation mesurée de l'affectivité et l'intégration morale du sentiment. La méthode adoptée repose sur une approche esthétique et historiographique, croisant analyse textuelle et contextualisation culturelle. Cette relecture vise à restituer la cohérence esthétique du roman et à affirmer l'existence d'un véritable rococo littéraire, doté d'une autonomie esthétique propre, revalorisé comme cadre interprétatif autonome.

Mots clés : historiographie littéraire ; sensibilité dix-huitièmiste ; catégories esthétiques ; analyse contextuelle ; littérature du XVIII^e siècle.

ES Para una lectura estética y no teleológica de *Julia o la nueva Eloísa* (1761) de Jean-Jacques Rousseau

Resumen: Este artículo analiza la obra *Julia o la nueva Eloísa* (1761) de Jean-Jacques Rousseau desde la perspectiva de la estética rococó, entendida como una categoría crítica operativa en literatura. Su objetivo es cuestionar la interpretación teleológica que presenta la novela como un texto "prerromántico". La hipótesis defendida sostiene que *Julia* se inscribe plenamente en la sensibilidad rococó del siglo XVIII, caracterizada por la gracia, la intimidad, la teatralización regulada de la afectividad y la integración moral del sentimiento. La metodología combina el análisis estético del texto con su contextualización cultural e historiográfica. Esta relectura pretende restituir la coherencia estética de la obra y demostrar la existencia de un rococó literario con entidad propia, contribuyendo así a su reconocimiento como marco interpretativo autónomo.

Palabras clave: historiografía literaria; sensibilidad dieciochesca; categorías estéticas; análisis contextual; literatura del siglo XVIII.

ENG For an Aesthetic and Non-teleological Reinterpretation of Jean-Jacques Rousseau's *Julie, or The New Heloise* (1761)

Abstract: This article examines Jean-Jacques Rousseau's *Julie, or The New Heloise* (1761) through the framework of rococo aesthetics, considered here as an operative critical category within literary studies. It aims to challenge teleological interpretations that label the novel as "pre-Romantic". The central hypothesis is that *Julie* fully belongs to eighteenth-century rococo sensibility, marked by grace, intimacy, the regulated theatricality of affection, and the moral integration of feeling. Methodologically, the study combines an aesthetic analysis of the text with its cultural and historiographical contextualization. This rereading aims to restore the novel's aesthetic coherence and to assert the existence of a genuinely literary rococo, thereby contributing to its recognition as an autonomous interpretive framework.

Key words: literary historiography; eighteenth-century sensibility; aesthetic categories; contextual analysis; eighteenth-century literature.

Sommaire : 1. Introduction. 2. Le rococo dans la littérature : état des lieux critique. 3. *Julie ou La Nouvelle Héloïse* dans l'horizon esthétique du rococo. 4. Contre le « préromantisme » : le rococo comme catégorie esthétique autonome. 5. Conclusion.

Cómo citar: San Martín Fermin, Eduardo. (2026). « Pour une relecture esthétique et non téléologique de *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) de Jean-Jacques Rousseau ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 41(1), 173-180. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.106647>

1. Introduction

Depuis sa publication en 1761, *Julie ou La Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau est considérée comme l'une des œuvres les plus influentes de la littérature européenne du XVIII^e siècle. Traditionnellement classé comme roman sentimental et souvent interprété comme un texte annonciateur du romantisme, le roman a été principalement lu sous un angle moral, philosophique ou idéologique, reléguant au second rang sa dimension esthétique proprement dite. Cette classification, héritée en grande partie d'une historiographie littéraire marquée par des catégories rétrospectives, a contribué à fixer l'image de l'œuvre comme un texte de transition, plus apprécié pour ce qu'il anticipe que pour son inscription pleine et entière dans le panorama culturel et artistique de son temps, le rococo¹.

Cependant, cette lecture « préromantique » de *La Nouvelle Héloïse* pose un problème si on la confronte au contexte esthétique dominant au moment de sa composition et de sa réception. Publié sous le règne de Louis xv, dans une Europe profondément marquée par la sensibilité rococo, le roman de Rousseau s'inscrit dans un climat artistique caractérisé par la grâce, l'intimité, l'exaltation de la sensibilité et le goût pour les espaces domestiques et pastoraux. Comme le rappelle Patrick Brady, le rococo ne doit pas être compris comme un simple style décoratif, mais comme une sensibilité culturelle qui traverse les arts et la littérature du XVIII^e siècle, née du désir de voir « de l'enfance répandue partout »² en réaction à la rigidité classique (Brady, 1984 : 40).

Il convient de préciser que la notion de « sensibilité » qui articule *Julie ou La Nouvelle Héloïse* ne peut être comprise comme une catégorie abstraite, mais comme un concept profondément ancré dans le régime esthétique du siècle des Lumières. Comme l'a souligné Michel Delon, la sensibilité du XVIII^e siècle se définit par un nouveau rapport à l'intime et à l'affectif dans lequel « l'émotion devient un mode privilégié d'accès au monde et aux autres » (Delon, 2011 : 9). Dans ce contexte, l'émotion ne s'oppose pas à la forme ni à la réflexion morale, mais constitue l'un de ses principaux vecteurs d'expression.

Dans cette perspective, il est méthodologiquement problématique d'interpréter la centralité de l'émotion chez Rousseau comme un signe avant-coureur du romantisme. Comme l'a fait remarquer Brady, la critique a eu tendance à confondre l'intensité affective avec une prétendue rupture esthétique, alors qu'en réalité « le sentiment est au cœur même du style rococo, bien avant d'être revendiqué par le romantisme » (Brady, 1984 : 37). La lecture dite « préromantique » de *La Nouvelle Héloïse* répond ainsi à une projection rétrospective qui ignore la cohérence esthétique du XVIII^e siècle et réinterprète ses œuvres à la lumière de catégories postérieures.

C'est précisément dans cette articulation entre émotion et norme que la notion de grâce acquiert toute sa pertinence esthétique. Si la théâtralisation de l'affectivité et la mise en scène de l'intimité structurent la dynamique expressive de l'œuvre, la grâce en constitue le principe modulateur. Dans le contexte esthétique du rococo, la grâce ne saurait être réduite à une simple élégance ornementale : elle renvoie à une qualité de légèreté moralement articulée, à une médiation subtile entre l'émotion et la norme, entre la spontanéité affective et sa mise en forme.

À la différence de la sublimité baroque ou de la rigueur classique, la grâce rococo introduit une éthique de douceur, une régulation intériorisée de l'affect. L'émotion n'y est ni réprimée ni dramatisée jusqu'à la rupture tragique : elle est stylisée. Cette stylisation (perceptible dans la cadence de la prose, dans la modulation du discours épistolaire et dans la composition des scènes intimes) transforme le sentiment en forme communicable, et donc socialement intelligible. Ainsi, la grâce n'apparaît pas comme un simple attribut esthétique ajouté à l'affectivité, mais comme le dispositif même qui rend possible son intégration morale. Elle permet à l'intensité émotionnelle de s'inscrire dans un horizon communautaire sans perdre sa force expressive, assurant la cohérence entre sensibilité et éthique qui caractérise profondément la culture rococo.

L'absence relative du terme « rococo » dans les études rousseauistes n'est pas tant due à un manque d'affinités esthétiques qu'à une résistance historiographique à appliquer des catégories issues de l'histoire de l'art à l'analyse littéraire. Pendant une grande partie du XX^e siècle, la critique a eu tendance à concevoir le XVIII^e siècle littéraire comme un bloc dominé par le néoclassicisme ou, dans le meilleur des cas, comme une étape préparatoire du romantisme. Dans ce cadre, le rococo a été réduit à un style superficiel et frivole, incompatible avec la densité morale de l'œuvre de Rousseau. Comme le remarque José Caso González, le concept de rococo a été considéré pendant des décennies comme propre à l'histoire de l'art, mais peu pertinent pour l'historiographie littéraire, ce qui a conduit à une lecture appauvrissante de la production du XVIII^e siècle (Caso González, 1970 : 7).

La difficulté d'intégrer le rococo dans l'historiographie littéraire s'explique également par une conception restrictive des catégories esthétiques, longtemps considérées comme des compartiments étanches.

¹ Le terme rococo provient probablement de « rocaïlle », motif décoratif imitant rochers et coquillages, et fut initialement employé de manière péjorative au XIX^e siècle pour désigner le style du XVIII^e siècle jugé surchargé d'ornements contournés. À l'époque, on parlait plutôt de « goût moderne » ou « rocaïlle » ; le terme « rococo » fut acquis plus tard.

² Cette formule est traditionnellement attribuée à Louis XIV qui, à la fin de son règne, discutant avec son architecte Mansart à propos de la Ménagerie de Versailles, aurait exprimé le souhait de voir « de l'enfance répandue partout ».

Cependant, comme l'a montré Helmut Hatzfeld, le rococo ne constitue pas un simple style décoratif, mais une véritable poétique, caractérisée par la grâce, la légèreté, la mobilité de la forme et la primauté du sensible (Hatzfeld, 1972). Cette poétique traverse les arts et se manifeste également dans la littérature, où elle adopte des formes spécifiques adaptées à la narration, à la poésie lyrique et à l'écriture intime.

Pourtant, à partir de la seconde moitié du xx^e siècle, diverses études ont commencé à remettre en question cette vision restrictive et à revendiquer l'existence d'une sensibilité rococo pleinement opérationnelle dans la littérature européenne du xviii^e siècle. Des auteurs tels que Patrick Brady, Jean Weisgerber, Michel Delon, Lydia Vázquez, Christophe Martin ou Juan Manuel Ibeas-Altamira, ont mis en évidence la cohérence formelle et thématique d'une poétique caractérisée par la centralité de l'intimité, le goût pour la grâce, la théâtralisation de la vie sociale et la primauté d'une sensibilité intensément émotionnelle. En ce sens, Delon souligne que le xviii^e siècle découvre « une esthétique de l'intime, où la légèreté mondaine et la mélancolie s'entremêlent, où la conversation devient un art et la vie privée une valeur » (Delon, 2011 : 5). Cette réévaluation critique a permis de reconsidérer de nombreuses œuvres traditionnellement classées sous des étiquettes génériques et a ouvert la voie à une lecture plus nuancée de la littérature de cette période.

Jean Weisgerber a insisté sur le caractère profondément théâtral de cette sensibilité, en soulignant que la littérature rococo conçoit l'existence comme un espace de représentation, où les individus oscillent entre sincérité et simulacre : « du jeu au théâtre, il n'y a qu'un pas » (Weisgerber, 1992 : 80). Cette théâtralisation de la vie sociale et affective n'implique pas de fausseté ou de superficialité, mais une conscience esthétique du geste, de la scène et du regard – traits qui structurent de manière décisive l'écriture de *La Nouvelle Héloïse*. Dans ce contexte, l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau occupe une place particulièrement importante. Bien que l'auteur se soit souvent montré critique à l'égard du luxe, de l'artifice et des mœurs mondaines associés à la culture courtoise, *Julie ou La Nouvelle Héloïse* révèle une profonde imbrication avec l'imaginaire esthétique de son époque. Le soin extrême apporté à la construction émotionnelle, la musicalité de la prose, l'idéalisation du paysage et la mise en scène de la vie domestique situent le roman dans un espace esthétique qui coïncide largement avec les valeurs du rococo.

De même, Patrick Brady a défendu la nécessité de distinguer le « style rococo » du « roman des Lumières », en montrant que certaines œuvres de Rousseau s'inscrivent pleinement dans cet espace esthétique intermédiaire, où la grâce, l'émotion et l'ornement ne s'opposent pas à la réflexion morale, mais la véhiculent (Brady, 1984 : 35). Cette convergence entre éthique et esthétique permet de comprendre *La Nouvelle Héloïse* non pas comme une œuvre marginale ou contradictoire, mais comme une cristallisation cohérente de la sensibilité dominante dans les décennies centrales du xviii^e siècle.

Cette convergence critique permet d'affirmer que le rococo ne constitue pas une catégorie marginale ni une simple étiquette importée de l'histoire de l'art, mais qu'il offre un cadre interprétatif opérationnel pour l'analyse littéraire. Caso González affirme déjà que le principal obstacle à son application ne réside pas dans le manque de textes appropriés, mais dans la résistance de la critique à abandonner des schémas évolutifs rigides qui réduisent le xviii^e à une période de transition (Caso González, 1970 : 28). Reconnaître l'existence d'un rococo littéraire implique donc d'adopter une conception plus dynamique et moins téléologique de l'histoire littéraire.

Partant de ces prémisses, le présent article propose une relecture de *Julie ou La Nouvelle Héloïse* dans la perspective de l'esthétique rococo, comprise non pas comme un style décoratif ou accessoire, mais comme une catégorie critique opérationnelle pour l'analyse littéraire. Il convient d'affirmer que le roman de Rousseau constitue une véritable matérialisation littéraire du rococo, et non un simple maillon de transition vers le romantisme. En ce sens, *Julie ou La Nouvelle Héloïse* doit être lu comme un texte pleinement inscrit dans une sensibilité partagée par une grande partie de la culture européenne de son époque, dans laquelle la grâce, l'intimité et l'émotion constituent des principes esthétiques structurants. Cette perspective permet non seulement de restituer la cohérence interne du roman, mais aussi de reconsidérer sa place dans le panorama littéraire du siècle des Lumières.

L'objectif est donc double : d'une part, contribuer au débat sur la légitimité du concept de « rococo littéraire », en montrant sa capacité explicative dans l'analyse d'un texte canonique; d'autre part, proposer une lecture de *La Nouvelle Héloïse* qui lui redonne toute sa place dans le xviii^e siècle.

2. Le rococo dans la littérature : état des lieux critique

L'application du concept de « rococo » au domaine littéraire a fait l'objet d'importantes réticences de la part de la critique. Pendant une grande partie du xx^e siècle, l'historiographie littéraire a eu tendance à attribuer le terme « rococo » presque exclusivement aux arts plastiques et décoratifs, le considérant comme inapproprié, voire illégitime, pour l'analyse de textes littéraires. En conséquence, la production narrative et poétique de la première moitié du xviii^e siècle a été intégrée, de manière plus ou moins indiscriminée, dans des catégories larges telles que le néoclassicisme ou, dans un sens rétrospectif, le préromantisme.

L'inscription du roman dans cet horizon esthétique se manifeste tout d'abord dans la manière dont Rousseau conçoit l'expérience sensible. La sensibilité n'apparaît pas comme un état intérieur abstrait, mais comme une force qui affecte le corps, la perception et le langage. Les lettres sont traversées par un lexique de l'émotion qui insiste sur les larmes, les soupirs, les tremblements et l'exaltation physique du sentiment. Julie avoue, par exemple, à Saint-Preux : « Ô Dieu! Suis-je assez humiliée! Je t'écris à genoux, je baigne mon papier de mes pleurs [...] » (Rousseau, 1964 : 39), rendant visible une écriture qui se présente comme le prolongement direct du corps sensible. Cette matérialisation de l'émotion constitue l'un des traits

caractéristiques de l'esthétique rococo, qui privilégie l'expérience immédiate et incarnée par rapport à l'abstraction conceptuelle.

Cette résistance s'explique en partie par la connotation péjorative qui a longtemps accompagné le terme « rococo ». Associé à la frivolité, à l'excès ornemental et à une prétendue décadence morale de l'Ancien Régime, le rococo était considéré comme un style mineur, incompatible avec la gravité éthique et philosophique que la critique attribuait à certains auteurs du xviii^e. José Caso González a clairement formulé cette objection en soulignant que le rococo était perçu comme un concept très propre à l'histoire de l'art, mais peu opérationnel pour l'étude de la littérature, ce qui a conduit à son exclusion systématique du discours historiographique littéraire (Caso González, 1970 : 7). Cependant, cette vision restrictive a commencé à être remise en question à partir de la seconde moitié du xx^e siècle, lorsque divers chercheurs ont souligné la nécessité de reconsidérer la spécificité esthétique des décennies centrales du xviii^e siècle. Face à l'idée d'une continuité homogène entre le classicisme tardif et le néoclassicisme, ces études ont défendu l'existence d'une sensibilité intermédiaire, dotée d'une cohérence formelle et thématique propre. Dans ce contexte, Helmut Hatzfeld a été l'un des premiers à évoquer la possibilité de parler d'un rococo littéraire, compris comme une poésie caractérisée par la grâce, la sensibilité, la musicalité du style et la prédominance du sensible sur le rationnel (Hatzfeld, 1972).

Cette ligne de recherche a ensuite été développée par des auteurs tels que Patrick Brady, qui a insisté sur la nécessité de distinguer le « style rococo » du « roman des Lumières ». Selon Brady, certaines œuvres du xviii^e ne peuvent être pleinement comprises si elles sont réduites à leur dimension philosophique ou morale, car elles s'inscrivent dans un horizon esthétique spécifique qui privilégie l'émotion, l'intimité et l'ornementation expressive. En ce sens, le rococo littéraire ne constitue pas une déviation marginale, mais l'une des formes dominantes de la sensibilité artistique de l'époque, née du désir d'un art plus léger, plus intime et plus attentif à l'expérience émotionnelle (Brady, 1984 : 35-40).

Jean Weisgerber a apporté à ce débat une perspective complémentaire en soulignant le caractère ludique, mobile et théâtral de la littérature rococo. Dans *Les masques fragiles*, l'auteur définit cette esthétique à partir du concept de « simulacre », en comprenant que la littérature rococo se complaît dans le jeu des apparences, dans la théâtralisation de la vie sociale et dans l'ambiguïté entre sincérité et représentation. Michel Delon contribue de manière décisive à la revalorisation du rococo littéraire en déplaçant le centre d'attention vers la notion d'intimité. Dans ces études sur la culture du xviii^e siècle, Delon a montré comment le rococo s'articule autour d'une transformation profonde des pratiques sociales et des espaces privés, favorisant une esthétique de la délicatesse, de la confiance et de la vie domestique. Dans ce cadre, la littérature participe activement à la construction de l'intime, faisant de la sensibilité et de l'émotion non seulement des thèmes récurrents, mais aussi de véritables principes structurels du discours narratif. Le xviii^e siècle découvre « une esthétique de l'intime, où la légèreté mondaine et la mélancolie s'entrelacent » (Delon, 2011 : 5).

Grâce à ces contributions, le rococo littéraire a cessé d'être conçu comme une catégorie artificielle ou simplement importée de l'histoire de l'art, pour devenir un outil critique capable de rendre compte d'un ensemble cohérent de pratiques esthétiques. Loin de s'opposer frontalement à la réflexion morale ou philosophique, cette sensibilité intègre émotion et éthique, plaisir esthétique et réflexion sur les mœurs, configurant un espace intermédiaire entre la sévérité classique et les exaltations romantiques ultérieures. Or, la mise en scène de l'intimité, la sensibilité discursive et l'articulation entre émotion et norme morale ne constituent pas des traits exclusivement liés à l'esthétique rococo : ils appartiennent également au fonctionnement propre du roman épistolaire de la seconde moitié du xviii^e siècle. Le dispositif de la correspondance autorise, par définition, une dramatisation du moi et une théâtralisation du sentiment qui font de l'écriture un espace performatif. Le jeu des correspondants, loin de se limiter à une multiplication des perspectives narratives, produit un effet de circulation affective qui peut être rapproché de la logique spatiale du rococo architectural : absence de centre hiérarchique rigide, primat des transitions, valorisation des zones intermédiaires et des déplacements subtils.

C'est précisément dans cette articulation entre conventions génériques et configuration esthétique que s'inscrit *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, dont la singularité tient à l'intégration de ces dispositifs dans un horizon pleinement rococo. À cette revalorisation critique se sont ajoutées, plus récemment, les contributions de Juan Manuel Ibeas-Altamira³ (2009), qui ont permis d'élargir et de consolider ce cadre interprétatif en soulignant la cohérence esthétique et culturelle du rococo dans le champ littéraire des Lumières.

L'œuvre de Jean-Jacques Rousseau, et en particulier *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, occupa une place centrale dans ce débat. Traditionnellement lu à partir de catégories étrangères à son contexte esthétique immédiat, le roman a rarement été analysé à la lumière du rococo, bien qu'il partage de nombreux traits avec cette sensibilité esthétique : primauté de l'émotion, goût pour l'intime, idéalisation du paysage, théâtralisation de la vie affective et soin extrême apporté à la forme expressive. On peut conclure que l'application du concept de rococo à *La Nouvelle Héloïse* est non seulement légitime, mais nécessaire pour restituer la cohérence esthétique de l'œuvre et la situer pleinement dans l'horizon culturel de son époque.

La parenté avec la picturalité rococo apparaît avec une particulière netteté si l'on considère l'œuvre d'Antoine Watteau, François Boucher et Jean-Honoré Fragonard. Chez ces artistes, l'intimité n'est jamais pure

³ Il faut rappeler la thèse de doctorat de Juan Manuel Ibeas Altamira, *Sensaciones y sentimientos en la cultura rococó* (Université du Pays Basque, 2009), où l'auteur met en évidence l'émergence au xviii^e siècle d'un nouveau régime thématique et formel caractérisé par le passage de la monumentalité et de la solennité vers la délicatesse et l'intimité, transformant profondément la sensibilité artistique et littéraire de l'époque.

intériorité psychologique, mais scène composée et offerte au regard : gestes mesurés, regards obliques, nature apprivoisée et organisation spatiale fondée sur la suggestion plutôt que sur la monumentalité.

La suspension temporelle caractéristique des fêtes galantes de Watteau trouve ainsi un écho particulièrement pertinent dans la temporalité épistolaire du roman. L'affect ne se résout pas dans l'action immédiate, mais se prolonge dans la contemplation et la réflexion intérieure, selon une logique qui rapproche la prose de Rousseau d'une dramaturgie de la sensibilité plutôt que d'une narration événementielle. De même, la peinture de Boucher inscrit la vie affective dans un espace naturel domestiqué, où la nature cesse d'être lieu d'altérité radicale pour devenir un cadre harmonisé à la présence humaine. Quant à Fragonard, la gestualité contenue et la mise en scène de l'instant intime illustrent la théâtralisation douce de l'expérience émotionnelle, caractéristique d'une esthétique de la grâce entendue comme principe d'équilibre entre sensibilité et forme.

Ainsi, littérature et peinture participent d'une même logique de présentation modérée du sentiment, dans laquelle l'intensité affective n'est pas supprimée mais organisée selon une économie expressive qui permet son intégration dans un horizon moral et social cohérent. Dans cette logique, la sensibilité déployée dans *Julie ou La Nouvelle Héloïse* se distingue non par l'invention de formes radicalement nouvelles, mais par l'assimilation et la réélaboration des procédés figuratifs et narratifs propres à l'esthétique rococo, où la grâce fonctionne comme principe régulateur de la relation entre émotion, forme et signification.

3. *Julie ou La Nouvelle Héloïse* dans l'horizon esthétique du rococo

Lire *Julie ou La Nouvelle Héloïse* dans une perspective rococo implique de déplacer le centre d'interprétation d'une lecture téléologique – qui voit dans l'œuvre une annonce du romantisme – vers une lecture contextuelle, attentive aux formes, aux sensibilités et aux valeurs esthétiques dominantes au moment de sa production. Publié en 1761, le roman s'inscrit pleinement dans une culture marquée par le goût de la grâce, de l'intimité et de l'exaltation du sensible – traits qui constituent le cœur de la sensibilité rococo telle qu'elle a été définie par la critique contemporaine. L'un des éléments les plus évidents de cette inscription est la primauté accordée à la sensibilité comme principe structurant du récit. Loin de se limiter à un simple contenu thématique, l'émotion imprègne la forme même du texte : l'abondance d'exclamations, d'interrogations rhétoriques, d'hyperboles affectives et de pauses contemplatives configure une écriture de l'excès contrôlé qui répond à une logique esthétique précise. Dans *La Nouvelle Héloïse*, les larmes, les soupirs et les gestes ne constituent pas de simples effets sentimentaux, mais de véritables signes esthétiques qui organisent la progression narrative.

La primauté du sentiment a été analysée avec précision par Christophe Martin, qui souligne que la poétique rousseauiste ne repose pas sur une description des sensations, mais sur une élaboration affective plus profonde (Martin, 2019). Cette orientation confirme l'inscription de *Julie ou La Nouvelle Héloïse* dans une esthétique où l'émotion est pensée comme une valeur structurante et non comme une simple effusion subjective. Cette rhétorique de l'émotion se traduit également par une syntaxe ondulante, marquée par des interruptions, des exclamations et des modulations du rythme. Loin de répondre à un désordre expressif, cette écriture de l'excès s'inscrit dans une poétique de la grâce, comprise comme un équilibre instable entre retenue et débordement. Comme l'a remarqué Jean Starobinski, la prose de Rousseau se caractérise par une « rhétorique de la transparence affective » dans laquelle ce style cherche à donner l'illusion d'une expression immédiate du sentiment (Starobinski, 1971 : 102). Cette illusion de spontanéité, soigneusement construite, coïncide avec l'un des principes fondamentaux du rococo : l'art de cacher l'art.

La centralité de la sensibilité s'articule de manière privilégiée à travers la forme épistolaire. La lettre, comprise comme un espace de confiance et d'intimité, répond pleinement à l'esthétique rococo, qui privilégie le privé face au monumental et le domestique face au public. Le choix de la lettre comme forme narrative ne répond pas seulement à une exigence de vraisemblance, mais aussi à une logique esthétique profondément liée au rococo. La lettre permet une écriture fragmentaire, mobile et subjective, qui s'adapte parfaitement à l'expression de la sensibilité. Comme le souligne Michel Delon, la correspondance du XVIII^e siècle constitue un espace privilégié de construction de l'intime où « l'écriture devient le lieu d'une mise en scène de soi, à mi-chemin entre sincérité et représentation » (Delon, 1999 : 27). Dans l'œuvre, chaque lettre fonctionne comme une petite scène affective, soigneusement cadrée, dans laquelle le moi s'expose à un destinataire privilégié. Dans *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, l'épistolarité n'est pas un simple artifice narratif, mais un dispositif esthétique qui permet l'exposition progressive et modulée de l'émotion, renforçant l'impression de proximité affective entre le texte et le lecteur. Cette mise en scène de l'intimité renforce la dimension rococo du texte, dans la mesure où l'émotion est toujours présentée comme médiatisée par un dispositif esthétique. Même dans les moments où l'intensité sentimentale est à son comble, l'écriture conserve un équilibre formel qui évite la rupture ou la négativité radicale propres au romantisme ultérieur.

De même, le roman construit un univers esthétique clos, souvent décrit comme un petit monde, qui fonctionne de manière analogue aux espaces rococo de la peinture et des arts décoratifs. Clarens, noyau symbolique du récit, se présente comme un microcosme harmonieux où la nature apparaît domestiquée, ordonnée et chargée de valeur émotionnelle. Cet espace ne répond pas au modèle sublime ou menaçant qui domine dans l'esthétique romantique ultérieure, mais à une nature paisible, sensible et hospitalière, proche de celle des jardins d'agrément et des paysages pastoraux du rococo pictural. La description répétée de promenades, de jardins, de lacs et de scènes domestiques configure un imaginaire visuel qui renvoie directement aux fêtes galantes de Watteau ou aux scènes intimes de Boucher et de Fragonard.

À cet égard, la dimension visuelle du texte est particulièrement significative. Rousseau a conçu *La Nouvelle Héloïse* comme une œuvre profondément imagée, au point de projeter dès le début une série d'illustrations pour accompagner la lecture. Dans les *Sujets d'estampes*, rédigés par l'auteur lui-même, le roman est explicitement présenté comme un « spectacle », un monde autonome destiné à être contemplé. Cette volonté de fusion entre la littérature et les arts visuels coïncide avec l'un des principes fondamentaux du rococo : la dissolution des frontières entre les arts et la création d'une expérience esthétique totale. Nous pouvons affirmer que le roman de Rousseau ne se contente pas de dialoguer avec la peinture de son époque, mais adopte également des procédés de composition analogues, basés sur la scène, le cadrage et la gradation émotionnelle.

Une autre caractéristique de l'esthétique rococo présente dans *La Nouvelle Héloïse* est la théâtralisation de la vie affective. Les relations entre les personnages se développent dans un cadre soigneusement mis en scène, où les gestes, les regards et les silences acquièrent une valeur symbolique fondamentale. Jean Weisgerber a souligné que la littérature rococo se complaît dans le jeu de la simulation, dans la représentation de rôles sociaux et sentimentaux qui transforment l'existence en une forme de spectacle (Weisgerber, 1992 : 80). Dans *Julie*, cette théâtralité se manifeste tant dans la mise en scène de l'intimité que dans l'organisation morale de la communauté de Clarens, conçue comme un espace où chaque individu joue un rôle précis dans une chorégraphie affective et sociale. La gestualité émotionnelle s'inscrit toutefois dans un horizon moral précis. Comme l'a montré Christophe Martin (2016), l'expressivité corporelle et gestuelle chez Rousseau ne relève pas d'un pur pathos, mais s'inscrit dans une économie morale du sentiment, étroitement liée à la vertu et à la régulation des affects. Loin de l'exhibition romantique de la souffrance, l'émotion rousseauiste demeure ainsi régulée, signifiante et intégrée à un système de valeurs proprement rococo.

Cette dimension esthétique n'exclut pas la réflexion morale, mais l'intègre dans un même horizon sensible. Face à l'opposition traditionnelle entre ornement et éthique, *La Nouvelle Héloïse* démontre que la grâce, l'émotion et la délicatesse peuvent constituer des vecteurs efficaces d'un discours normatif. L'idéal de vertu défendu par Rousseau se construit à travers la sensibilité et non contre elle, ce qui place le roman dans une position singulière au sein de la culture du XVIII^e siècle. Cette articulation entre éthique et esthétique, loin d'annoncer une rupture romantique, répond à une logique pleinement rococo, dans laquelle le plaisir esthétique et la formation morale sont conçus comme des dimensions complémentaires.

Dans cette perspective, *Julie ou La Nouvelle Héloïse* apparaît non pas comme une œuvre de transition ou d'exception, mais comme l'une des expressions les plus cohérentes et les plus élaborées de la sensibilité rococo dans la littérature. Son apparent caractère paradoxal – un roman moral écrit avec les ressources d'une esthétique associée à l'ornement et à la grâce – se résout lorsque l'on reconnaît que le rococo n'était pas seulement un style décoratif, mais une véritable manière de penser et de ressentir le monde. Situer le roman de Rousseau dans ce sens permet de restituer la cohérence historique et esthétique, et de mieux comprendre son extraordinaire impact sur la culture européenne de son temps.

L'analyse de la sensibilité, de la forme épistolaire, du paysage et de la théâtralisation de la vie affective permet d'affirmer que *Julie ou La Nouvelle Héloïse* ne partage pas seulement des traits avec l'esthétique rococo, mais en constitue l'une de ses réalisations littéraires les plus complexes. Le roman articule de manière cohérente émotion et forme, intimité et sociabilité, plaisir esthétique et normativité morale, configurant un univers pleinement inscrit dans la culture du XVIII^e siècle. Cette cohérence interne renforce la nécessité d'abandonner les lectures anachroniques et de situer l'œuvre de Rousseau dans le cadre esthétique qui lui correspond historiquement. Cette cohérence esthétique se manifeste également dans le rapport étroit que Rousseau entretient avec l'iconographie de son œuvre. L'auteur ne se contente pas de superviser les images, il en définit en détail le contenu, la composition et les émotions exprimées. L'illustration participe ainsi pleinement au projet sensible de *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, confirmant la volonté de créer une expérience esthétique globale, caractéristique du rococo.

4. Contre le « préromantisme » : le rococo comme catégorie esthétique autonome

La persistance de la catégorie « préromantique » dans l'historiographie littéraire du XVIII^e siècle révèle une conception téléologique de l'histoire de la littérature qui a été largement remise en question au cours des dernières décennies. Cette notion, construite rétrospectivement à partir du romantisme du XIX^e siècle, tend à interpréter certaines œuvres non pas en fonction de leur cohérence esthétique propre, mais comme de simples annonces d'une sensibilité future. Dans le cas de *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, cette lecture a conduit, comme évoqué plus haut, à une interprétation systématique du texte comme une transition, occultant son insertion pleine et entière dans l'horizon culturel et artistique de son époque.

D'un point de vue méthodologique, le concept de « préromantisme » présente de sérieuses limites. Comme l'a souligné Weisgerber, ces catégories de transition « ne décrivent pas une esthétique, mais une absence d'esthétique définie » (Weisgerber, 1992 :15), fonctionnant davantage comme des étiquettes de commodité que comme des instruments critiques rigoureux. Dans cette logique, Patrick Brady a souligné que la lecture préromantique répond à une logique finaliste qui réduit la diversité du XVIII^e siècle à une simple antichambre du romantisme, lui refusant ainsi son autonomie esthétique (Brady, 1984 : 12-15).

La fragilité du concept de « préromantisme » devient encore plus évidente lorsqu'on compare précisément l'esthétique rococo aux principes fondamentaux du romantisme historique. Au-delà de certaines similitudes superficielles, telle que la place centrale accordée au sentiment ou l'attention portée à la vie intérieure, ces deux sensibilités répondent à des conceptions radicalement différentes du sujet, de la nature et de l'art. Alors que le rococo privilégie l'harmonie sensible, la sociabilité et la grâce, le romantisme s'articule autour de

la rupture, de la négativité et de l'affirmation d'un « moi » déchiré. Comme l'a souligné Madame de Staël dans *De l'Allemagne* (1813), le romantisme se définit par une conception de l'art liée à l'inquiétude métaphysique et à l'intériorité tragique, où le sujet est confronté à un monde perçu comme problématique ou insuffisant. Cet horizon est profondément étranger à l'univers de *La Nouvelle Héloïse*, où la sensibilité, loin de conduire à la dissolution de l'ordre, fonctionne comme un principe de cohésion morale et sociale.

De même, chez des auteurs tels que Chateaubriand, l'expérience de la nature se transforme radicalement : le paysage cesse d'être un espace de méditation affective pour devenir le théâtre de la solitude, de la mélancolie et de la sublimité. Dans *René* (1802), du même auteur, la nature reflète le vide intérieur du sujet et amplifie son déracinement, dans un mouvement complètement différent de celui qui structure les paysages de Clarens conçus comme des espaces d'équilibre et d'harmonie sensible. Cette différence fondamentale met en évidence le caractère anachronique des lecteurs qui interprètent la nature rousseauiste comme une annonce du sublime romantique.

La confusion entre rococo et romantisme s'explique, dans une large mesure, par une lecture rétrospective qui identifie toute manifestation intense de la sensibilité à une rupture esthétique. Cependant, comme l'a montré Delon, le XVIII^e siècle développe une « culture du sentiment » qui n'implique pas nécessairement une crise du sujet, mais une réorganisation de l'expérience affective dans le cadre de la sociabilité et de la morale éclairée (Delon, 2011 : 12). Dans ce contexte, l'émotion ne joue pas un rôle de désagrégation ; elle assure au contraire une fonction intégratrice. Dans cette perspective, la sensibilité de *Julie ou La Nouvelle Héloïse* n'annonce pas le romantisme, mais s'inscrit pleinement dans une logique rococo où l'émotion est mesurée, stylisée et socialisée. Delon insiste sur le fait que le développement d'une sensibilité spécifique centré sur la sociabilité, la délicatesse et la vie privée, ne peut être comprise comme une phase immature d'une esthétique postérieure, mais comme un système pleinement fonctionnel (Delon, 2011 : 5-7). L'erreur de la lecture préromantique consiste à confondre intensité et rupture, en projetant sur le XVIII^e siècle des catégories qui ne deviendront opérationnelles qu'au siècle suivant.

Patrick Brady, d'autre part, montre qu'une partie significative de la production narrative du XVIII^e siècle ne répond pas aux présupposés rationalistes ou didactiques traditionnellement associés aux Lumières. Selon Brady, le rococo littéraire se définit par une intensification de l'expérience émotionnelle, par le goût de l'intimité et par une esthétique de la grâce qui traverse tant la forme que le contenu des textes (Brady, 1984 : 35-40). En ce sens, la présence de la sensibilité ne constitue pas un symptôme de rupture romantique, mais l'un des piliers fondamentaux du système rococo. Delon a montré comment cette sensibilité s'articule autour de nouvelles pratiques sociales – le boudoir, la correspondance, la conversation – qui influencent directement les formes littéraires du XVIII^e siècle (Delon, 1999 : 21).

Sous cet angle, le rococo ne peut être réduit à une phase éphémère ni à un simple style décoratif. Il s'agit plutôt de la sensibilité hégémonique d'une grande partie du XVIII^e siècle européen, de la Régence à la Révolution française, coexistant pendant des décennies avec d'autres formes esthétiques, y compris le néoclassicisme émergent. Comme le mentionnait Caso González, même dans les contextes littéraires considérés néoclassiques, il est possible d'identifier un noyau d'auteurs et d'œuvres pleinement inscrits dans l'esthétique rococo (Caso González, 1970 : 28).

Appliquée à *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, cette perspective permet de démanteler de manière solide l'interprétation préromantique. L'exaltation des sentiments, la place centrale accordée à la nature et l'attention portée à la vie intérieure ne constituent pas, dans le roman de Rousseau, des signes annonciateurs du romantisme, mais des manifestations cohérentes de la sensibilité rococo. L'émotion rousseauiste s'inscrit dans un cadre communautaire et moralisé, où la sensibilité fonctionne comme instrument d'intégration éthique et sociale, comme on le voit dans l'organisation symbolique de Clarens. Cette conception relationnelle du sujet a été soulignée par Michel Delon, qui insista sur le fait que la sensibilité du XVIII^e ne produit pas un « moi » isolé, mais un sujet inscrit dans des pratiques de sociabilité et de régulation morale partagées (Delon, 2011). En ce sens, la subjectivité qui se construit dans l'œuvre de Rousseau répond à une logique rococo, incompatible avec l'affirmation solitaire et conflictuelle du « moi » romantique.

Reconnaître l'existence d'un rococo littéraire implique donc d'abandonner définitivement la catégorie du « préromantique », dont l'utilité interprétative est pour le moins limitée. Plus qu'une étape intermédiaire, le rococo constitue un moment esthétique à part entière, doté d'une cohérence interne et d'une remarquable capacité de rayonnement culturel. Dans ce cadre, *La Nouvelle Héloïse* n'occupe pas une position ambiguë ou marginale, mais centrale : celle d'une œuvre qui constitue l'aboutissement d'une sensibilité partagée par une grande partie de l'Europe éclairée. La critique de cette lecture téléologique a été clairement formulée par Brady, qui met en garde contre la tendance à interpréter le XVIII^e siècle comme un simple prélude au romantisme, plutôt que de le considérer comme un moment esthétique autonome (Brady, 1984 : 13). Cette mise en garde est particulièrement pertinente dans le cas de *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, dont la cohérence esthétique est systématiquement érodée par des lectures qui privilégient l'anticipation plutôt que la contextualisation. Jean Weisgerber a également insisté sur le caractère anachronique de ces catégories de transition, en soulignant que le rococo constitue une esthétique autonome et non un simple moment d'attente (Weisgerber, 1992 : 18). Reconnaître cette autonomie implique donc de revoir les schémas historiographiques dominants et d'abandonner une conception linéaire de l'histoire littéraire.

5. Conclusion

L'analyse développée dans cet article permet de réévaluer de manière décisive la place de *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761) dans l'histoire littéraire du XVIII^e siècle. En proposant une lecture esthétique et non téléologique

du roman, nous avons montré que l'œuvre de Rousseau ne saurait être comprise comme un simple texte de transition annonçant le romantisme, mais qu'elle s'inscrit pleinement dans l'horizon sensible, formel et culturel du rococo littéraire. Loin de constituer une anticipation inachevée d'une esthétique ultérieure, la centralité de la sensibilité dans *Julie* répond à une logique propre au XVIII^e siècle, fondée sur la grâce, la théâtralisation mesurée de l'affectivité, l'intimité et l'intégration morale du sentiment. L'émotion rousseauiste ne conduit ni à la rupture avec l'ordre social ni à l'affirmation d'un « moi » tragique et solitaire, mais s'inscrit dans un cadre communautaire et normatif où la sensibilité fonctionne comme principe de cohésion éthique et sociale. Cette configuration, que l'on observe tant dans la forme épistolaire que dans la construction des espaces, du paysage et de la gestualité, correspond aux traits constitutifs de l'esthétique rococo.

Sur le plan méthodologique, cette étude a également mis en évidence les limites heuristiques du « pré-romantisme », catégorie dont l'usage repose sur une conception téléologique de l'histoire littéraire désormais largement contestée. En substituant à cette lecture finaliste une approche conceptuelle et historiographique, il devient possible de restituer la cohérence esthétique du XVIII^e siècle et de reconnaître l'autonomie de ses formes de sensibilité, sans les subordonner à des paradigmes postérieurs.

Ainsi, l'abandon de la catégorie « préromantique » ne constitue pas seulement une rectification terminologique, mais un repositionnement historiographique de grande portée, qui permet de comprendre autrement la dynamique esthétique du siècle et la place centrale occupée par la sensibilité rococo dans la configuration culturelle européenne. La revalorisation du rococo littéraire comme catégorie critique opératoire permet ainsi non seulement de renouveler l'interprétation de *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, mais aussi de repenser plus largement la cartographie esthétique du siècle des Lumières. En ce sens, le roman de Rousseau apparaît comme l'une des cristallisations les plus abouties d'une sensibilité partagée par une grande partie de la culture européenne de son temps, et non comme une œuvre marginale ou ambiguë dans l'évolution des formes littéraires.

Enfin, cette approche ouvre des perspectives de recherche fécondes, tant du point de vue comparatiste qu'interdisciplinaire. En réinscrivant la littérature dans un dialogue étroit avec les arts visuels, les pratiques sociales et les régimes de sensibilité du XVIII^e siècle, elle invite à poursuivre l'exploration du rococo littéraire comme cadre interprétatif pertinent pour l'analyse d'autres œuvres et d'autres corpus, contribuant ainsi à une compréhension plus nuancée et plus fidèle de la modernité esthétique en gestation.

Références bibliographiques

- Brady, Patrick, (1984) *Rococo style versus enlightenment novel*. Genève, Slatkine.
- Caso González, José, (1970) *Los conceptos de rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*. Madrid, Gredos.
- Chateaubriand, François René de, (1989 [1802]) *René*. Madrid, Cátedra.
- Delon, Michel, (1999) *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Delon, Michel, (2011) *Le principe de délicatesse*. Paris, Albin Michel.
- Hatzfeld, Helmut, (1972) *The rococoétique: Eroticism, Wit and Elegance in European Literature*. New York, Pegasus.
- Ibeas-Altamira, Juan Manuel, (2009) *Sensaciones y sentimientos en la cultura rococó*. Thèse de doctorat inédite. Université du Pays Basque.
- Martin, Christophe, (2016) « Logiques du secret : *Julie ou La Nouvelle Héloïse* » in Gevrey, Françoise, Lévrier, Alexis & Bernard Teyssandier (dir.), *Éthique, poétique et esthétique du secret de l'Ancien Régime à l'époque contemporaine*. Louvain, Peeters, pp. 407-424. Disponible sur : <https://hal.science/hal-03151867> [Dernier accès le 9 avril 2026].
- Martin, Christophe, (2019) « Des pouvoirs de la couleur dans *La Nouvelle Héloïse* », *Dix-huitième*. Vol. 51, n°1, pp. 321-333. <https://doi.org/10.3917/dhs.051.0321>
- Rousseau, Jean-Jacques, (1983 [1761]) *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Paris, Gallimard.
- Staël, Germaine de, (1991 [1813]) *De l'Allemagne*. Paris, Gallimard.
- Starobinski, Jean, (1971) *Jean-Jacques Rousseau : la transparence et l'obstacle*. Paris, Gallimard.
- Weisgerber, Jean, (1992) *Les masques fragiles. Esthétique et formes de la littérature rococo*. Lausanne, Let-tera.