

Rousseau on Arts and Politics
Autour de la Lettre à d'Alembert

edited by
sous la direction de

Melissa Butler

Pensée Libre N° 6

Association nord-américaine des études Jean-Jacques Rousseau
North American Association for the Study of Jean-Jacques Rousseau

Ottawa 1997

La théâtralisation généralisée dans *Émile* et la *Lettre à d'Alembert* de Rousseau

Je propose ici une lecture de certains aspects de l'*Émile* à la lumière de leur traitement dans la *Lettre à d'Alembert* afin de mieux cerner ce qui constitue pour Rousseau les valeurs et bénéfiques et maléfiques du spectacle. Je considérerai la situation de l'élève Émile comme une sorte de mixte de celles du Parisien et du Montagnon contrastées dans la *Lettre*: 'sauvage fait pour habiter les villes' (IV:484), il a le cœur pur, la simplicité et la raison pratique du Montagnon, tout en étant mené à vivre à Paris et donc à être partiellement exposé aux mêmes spectacles que les Parisiens. Mais il faudra sans cesse souligner la différence considérable qui caractérise sa position de spectateur: Émile n'est jamais spectateur que sous l'œil d'un spectateur suprême, son tuteur. Quant à Sophie, la compagne d'Émile, elle sera brièvement rapprochée de la comédienne décrite dans la *Lettre* pour entamer une analyse du lien entre le théâtre, la femme et l'amour. A partir de ces deux figures, je voudrais me concentrer sur la problématique du modèle et sur les rapports entre le théâtre—au sens large et restreint—et la vie sociale et affective. On verra que si le théâtre moderne génère à la fois trop et insuffisamment de répercussions sur les comportements, Émile présente deux situations inversées de théâtralisation de la vie qui permettent de mieux saisir la hantise et l'idéal de Rousseau.

Le livre IV d'*Émile* décrit la série d'écueils qui menacent l'élève mené pour la première fois dans le monde. Le topos de la théâtralisation généralisée du monde, où l'ensemble des rapports sociaux apparaît comme une vaste comédie dont le théâtre proprement dit ne paraît plus être qu'un pâle substitut, est exploité si systématiquement dans *Émile* que le parallèle entre les effets du théâtre sur le spectateur et ceux de la vie sociale sur l'individu sont souvent conçus et exprimés en termes similaires:

qu'on se figure mon Émile ... au lever de la toile, jetant pour la première fois les yeux sur la scène du monde, ou plutôt, placé derrière le théâtre, voyant les acteurs prendre et poser leurs habits, et comptant les cordes et les poulies dont le grossier prestige abuse les yeux des spectateurs: ... il s'indignera de voir ainsi tout le genre humain, dupe de lui-même, s'avilir à ces jeux d'enfants. (IV: 314-315)

Cette métaphorisation massive ôte au spectacle professionnel de son acuité, mais confirme aussi la proposition répétée dans la *Lettre*, que le théâtre ne change pas les moeurs mais les suit (V: 17-18): il ne serait que l'exaspération ou la duplication de l'inauthenticité, du jeu de masques déjà présents dans la vie sociale. Paris, quintessence de la société moderne, est entièrement soumis au règne des apparences.

Pourquoi alors Émile irait-il au théâtre parisien, puisqu'il n'a aucun besoin ni aucune envie d'« amusement étranger » (V: 16), et que surtout le monde dans son ensemble fait office de spectacle permanent? Le tuteur consent cependant à l'y mener, « pour étudier, non les moeurs, mais le goût; car c'est là surtout qu'il se montre à ceux qui savent réfléchir » (IV: 677). D'Alembert avait bien suggéré comme argument que « les représentations théâtrales formeraient le goût des citoyens » (V: 4). Mais pour Rousseau cette formation est essentiellement négative, puisque le goût est déterminé par « ce qui plaît à ceux qui nous guident. Ceux qui nous guident sont les artistes, les grands, les riches; et ce qui les guide eux-mêmes est leur intérêt ou leur vanité » (IV: 672-673). La vénalité et l'amour-propre dont sont pétris comédiens et spectateurs dirigent aussi bien les « guides, » les maîtres du spectacle. Si par contre Émile peut être exposé au goût corrompu de la grande ville, c'est qu'il est protégé de toute influence par l'éducation qu'il a reçue d'un tuteur ayant pris soin de lui conserver « un goût pur et sain » (IV: 675). De fait, pour lui comme pour le Genevois, l'affinement de la sensibilité esthétique est sans pertinence, puisqu'elle ne peut s'acheter qu'au prix d'une corruption morale, et ne fait qu'enfoncer le spectateur dans une surenchère de vanité.

Le spectacle du monde présente bien d'autres dangers pour l'élève. Le premier a trait au danger de l'identification, à la tentation de vouloir être autre que ce qu'on est. L'amour du théâtre provient d'un « besoin d'attacher incessamment son coeur sur la scène, comme s'il était mal à son aise au-dedans de nous » (V: 15); aller au spectacle, c'est avoir « la commodité d'aller tous les jours régulièrement au même lieu s'oublier soi-même et s'occuper d'objets étrangers » (V: 53). Mais une preuve de réussite dans l'éducation d'Émile est justement que ce dernier est toujours autonome et satisfait de lui-même. Comme le « vrai génie » que la *Lettre* situe principalement dans les petites villes, Émile « ne se compare à personne; toutes ses ressources sont en lui seul; ... il ne s'assigne point sa place et jouit de lui-même sans s'apprécier » (V: 55). Comme l'habitant d'une petite ville, où on est « moins imitateur, » car « ayant peu de modèles, chacun tire plus de lui-même » (V: 55). Émile est à lui-même son propre modèle, et ne court pas le risque d'en suivre un chimérique. Spectateur impassible, il se refuse au piège des comparaisons infinies.

Pourtant, le gouverneur semble préconiser pour son élève une étude des modèles dans la lecture de livres d'histoire, en favorisant une prise de distance, un éloignement qui sont ceux-là mêmes qui rendent le théâtre si nuisible. Il faut 'lui montrer les hommes au loin, les lui montrer dans d'autres temps ou dans d'autres lieux, et de sorte qu'il pût voir la scène sans jamais y pouvoir agir' (IV: 526). Or dans la *Lettre*, 'Que va ... donc voir (le spectateur) au spectacle? Précisément ce qu'il voudrait trouver partout; des leçons de vertu pour le public dont il s'excepte, et des gens immolant tout à leur devoir, tandis qu'on n'exige rien de lui' (V: 23). Le même problème existe dans les deux textes face à la question du modèle: trop élevés et sans effet sur les spectateurs modernes, ils ne sont pas plus utiles, en fait, dans l'histoire qui ne montre les hommes que dans leurs défauts ou inversement 'dans leurs vêtements de parade' (IV: 530). Et si le modèle agit, c'est pour créer une aliénation de soi par projection dans une image, ce que Rousseau envisage dans une hypothèse négative: 's'il arrive une seule fois ... qu'[Émile] aime mieux être un autre que lui, cet autre fût-il Socrate, fût-il Caton, tout est manqué: celui qui commence à se rendre étranger à lui-même ne tarde pas à s'oublier tout à fait' (IV: 535). Le moment de l'histoire, de la connaissance des hommes tels qu'ils sont sans la corruption de la proximité, est finalement aussi négatif que le serait le théâtre: inactif— inutile car redondant—ou corrupteur.¹

Émile courra-t-il le risque de la distance inactive et passive devant les images de vertu ou de malheur? Le théâtre du monde étouffera-t-il en lui la véritable sociabilité comme le fait la salle de spectacle moderne où 'chacun s'isole'? (V: 16) Sensible et sage, Émile est flatté par l'image du bonheur, mais il sait aussi et peut contribuer à le répandre (IV: 545). Ses sentiments de pitié, éveillés par les 'spectacles de douleur et de misère' (IV: 512) que lui présente le monde, sont suivis d'une bienfaisance active: 'je n'ai pas supposé qu'en voyant des malheureux il n'aurait pour eux que cette pitié stérile et cruelle qui se contente de plaindre les maux qu'elle peut guérir' (IV: 545), en contraste avec le spectateur passif de la *Lettre*, qui éprouve au théâtre 'une pitié stérile qui se repaît de quelques larmes, et n'a jamais produit le moindre

¹Suzanne Gearhart résume ainsi la position liée de Rousseau sur les vertus et vices du théâtre et de l'histoire: 'Rousseau criticizes the theater for presenting its audience with essentially vicious or morally weak characters, and then argues that the theater corrupts even when its heroes and heroines are indeed models of virtue,' ce qui revient à dire que 'the theater does not offer models of virtue, and it corrupts when it offers models of virtue. This same contradictory logic is also apparent when Rousseau considers history in a more critical light; history has faults, but/and is equally defective when those faults are corrected,' dans *The Open Boundary of History and Fiction: A Critical Approach to the French Enlightenment*, (Princeton: Princeton U.P., 1984), 275.

acte d'humanité' (V: 23).

Un danger majeur évoqué dans la *Lettre* concerne l'éveil des sens par l'imagination, et l'activation des passions indistinctes, thème traité en détail dans le livre IV d'*Émile*, où le tuteur est obsédé par l'influence des 'spectacles' ('tableaux,' 'objets') sur la sensibilité orageuse de son élève en plein 'âge des passions'. Les émotions énervantes et affaiblissantes que ressent le spectateur du théâtre moderne ne peuvent qu'altérer les mœurs sans les corriger (V: 52). Face à ce problème, *Émile* propose une solution que la *Lettre* ne pouvait que suggérer utopiquement: une stricte sélection des objets offerts à la vue de l'élève. Le gouverneur croit à la valeur morale et édifiante des spectacles choisis, des tableaux frappants, des scènes émouvantes à condition qu'elles soient étroitement contrôlées. C'est ici que l'on conçoit mieux la dénonciation du théâtre dans la *Lettre*. Sa valeur pédagogique n'y est pas tant contestée en soi que ne l'est l'absence de maîtrise des sujets, et donc des effets. Les spectateurs de Genève, eux, seraient exposés à une variété incontrôlée et incontrôlable de tableaux, or s'il 'n'est pas bon de laisser à des hommes oisifs et corrompus le choix de leurs amusements' (V: 53), il n'est pas meilleur de le faire pour des hommes actifs et sains. Paris est si menaçant pour Émile parce que tous y 'représentent'; il est impossible d'y discerner la réalité de l'apparence, et donc de 'sélectionner' les objets: c'est une vaste pièce sans auteur.

Le spectacle qui ébranle l'imagination, remue le coeur et suscite la pitié est bénéfique lorsqu'il est produit en vue d'un résultat soigneusement délimité. Ceci est possible dans une relation pédagogique privée, particulière, selon le précepte: 'Maître, ... apprenez à choisir les lieux, les temps, les personnes, puis donnez toutes vos leçons en exemples, et soyez sûr de leur effet' (IV: 518). On peut ainsi offrir aux jeunes gens 'des spectacles qui les retiennent, et non des spectacles qui les excitent' (IV: 517), 'des tableaux touchants mais modestes, qui les remuent sans les séduire, et qui nourrissent leur sensibilité sans émouvoir leurs sens' (IV: 517). Le tuteur réalise pour l'élève ce qui est souhaité, rêvé pour tout un peuple: l'exclusivité de spectacles réellement édifiants, d'autant plus efficaces qu'ils sont tirés de la vie même, et que surtout cette vie est filtrée dans les yeux d'un gouverneur, qui pré-voit tout... De la sorte, l'élève est à la fois le spectateur idéal (il peut contempler sans risques tous les spectacles choisis par son gouverneur, et comme le citoyen il réagit en profondeur et avec le coeur aux objets moraux) et l'anti-spectateur (au contraire du Parisien, et de ce que pourrait faire le Genevois, il ne se laisse pas influencer par les suggestions du vice, et ne tombe pas victime de l'identification avec de faux ou d'inaccessibles modèles).

* * *

La *Lettre* pose que 'la scène, en général, est un tableau des passions humaines, dont l'original est dans tous les coeurs' (V: 17), image renvoyant à toutes les images de la corruption au coeur de l'homme moderne. Mais l'aimable étranger' (IV: 670) qu'est Émile a dans le coeur le véritable original—au sens d'unique et de naturel—dont ce que les hommes ordinaires ont dans le coeur n'est qu'une déformation. Homme de la nature, d'une nature cultivée par un tuteur aussi pur et supérieur que le Législateur du Contrat social, il ne saurait se retrouver au théâtre, puisqu'on ne saurait se mettre à la place des gens qui ne nous ressemblent point,' dit la *Lettre* (V: 17). Homme vertueux, vrai et raisonnable, Émile ne pourra jamais trouver sur la scène moderne une représentation positive de lui-même. La vertu y est 'un jeu de théâtre' (V: 24), 'le théâtre n'est pas fait pour la vérité' (IV: 677), et 'il n'y a que la raison qui ne soit bonne à rien sur la scène' (V: 17). Si le Genevois, dit Rousseau dans la *Lettre*, avait les mêmes moeurs et maximes que les Spartiates, 'on pourrait établir à Genève un spectacle sans aucun risque: car jamais citoyen ni bourgeois n'y mettrait le pied' (V: 67). Émile, homme hypothétique, est ce Genevois à la spartiate....

Il lui faut donc un théâtre tout différent: un théâtre à la fois privé et inspiré de celui des Anciens, et, sur leur modèle, fondu à la vie. Émile est en fait politiquement dirigé comme le serait le citoyen. Dès son enfance, les jeux collectifs et les scènes publiques ont été utilisés dans un but pédagogique, comme ils doivent l'être dans une république. On a assez remarqué les nombreuses 'petite(s) scène(s) arrangée(s)' (IV: 1420) que le tuteur organise dans *Émile*, scènes que l'élève doit croire spontanées alors que le tuteur a donné en coulisse des instructions et 'rôles' aux participants. Et comme à Sparte, où 'tout était plaisir et spectacle, (où) ... les plus rudes travaux passaient pour des récréations, et (où) ... les moindres délasséments formaient une instruction publique' (V: 122), l'enfant présente 'un spectacle charmant et doux' lorsqu'il 'fai[t] en se jouant les choses les plus sérieuses' et peut être 'profondément occupé des plus frivoles amusements' (IV: 423). Le théâtre fait intimement partie de la vie d'Émile, radicalement redéfini par et pour le gouverneur.

Ce dernier est tout à la fois acteur et metteur en scène, mais à la façon de l'orateur décrit dans la *Lettre*, qui 'ne représente que lui-même, (qui) ne fait que son propre rôle,' où 'l'homme et le personnage (sont) le même être' (V: 74). Par exemple, pour mieux appuyer l'importance de la mise en scène d'un discours du tuteur, Rousseau insère une digression sur l'importance du langage 'énergique' des signes, et prend les Romains comme exemple de maîtres du spectacle civique: 'tout chez eux ... faisait

impression sur le coeur des citoyens' (IV: 647). A son tour, le tuteur saura agir sur le coeur d'Émile: 'je commencerai par émouvoir son imagination; je choisirai le temps, le lieu, les objets les plus favorables à l'impression que je veux faire; ... je mettrai dans mes yeux, dans mon accent, dans mon geste, l'enthousiasme et l'ardeur que je lui veux inspirer. Alors je lui parlerai et il m'écouterà, je m'attendrirai et il sera ému' (IV: 648). Cet attendrissement à la fois travaillé et ressenti est un jeu théâtral légitime car utile: le tuteur ne met la rhétorique qu'au service de la vérité, n'exalte les apparences que pour mieux faire apparaître la réalité.

Émile est donc le spectateur docile, impressionnable et activement participant des spectacles organisés par son tuteur, tout comme celui que rêve la *Lettre*: répondant dans l'enthousiasme le plus sincère à des représentations organisées. Mais il est aussi, toujours selon l'idéal de la *Lettre*, acteur sans le savoir: constamment offert en spectacle au spectateur suprême qu'est le tuteur, qui contemple et nous fait contempler le progrès de son élève comme un déroulement de divers tableaux (cf. 'Nous voici parvenus au dernier acte de la jeunesse, mais nous ne sommes pas encore au dénouement,' au début du livre V d'*Émile*, IV: 692). Émile, comme un très mauvais acteur, ou comme le plus grand, est entièrement transparent: c'est 'l'homme du monde qui sait le moins se déguiser' (IV: 776). C'est justement parce qu'il est incapable d'être comédien qu'Émile est acteur sans le savoir. Et c'est parce que l'élève ne sait ce qu'est la duplicité que le tuteur peut être le maître absolu des représentations qui l'entourent.² Le spectacle est résorbé dans la vie, mais à l'inverse de la théâtralisation indistincte de la vie sociale, génératrice de masques et d'imitation corruptrice, l'authenticité du jeu des représentations entre Émile et le tuteur est garantie par les objectifs précis parfaitement maîtrisés d'un auteur/acteur/metteur en scène ultime et unique.

Comme dans le théâtre idéal de la *Lettre*, que joue-t-on dans *Émile*? 'Rien, si l'on veut,' parce qu'on y joue tout et que par là tout y est vrai, parce que maître et élève sont toujours l'un pour l'autre acteur et spectateur, sont toujours, au sein de cette relation si privée, sous les yeux l'un de l'autre, réalisant en cela encore, et en petit, le grand idéal de la fin de la *Lettre*.

* * *

²Cf. Gearhart: 'Emile, then, will be naive and literal; his attention will be given to the 'represented' and not to the 'representing' element of his existence,' 279.

Les deux conditions qui dans *Émile* rendent le spectacle, non seulement acceptable mais bénéfique et nécessaire pour l'élève, sont d'une part le transfert de ses valeurs positives dans la vie même, et de l'autre un contrôle absolu des objets offerts à la vue, et donc de leurs effets. Ces deux conditions se retrouvent dans l'analyse du rapport entre le théâtre et les femmes, mais avec les différences, voire les inversions qui caractérisent les impératifs féminins dans *Émile*. La femme est née/éduquée pour être à la fois spectatrice (elle naît avec l'art des 'observations fines et continuelles,' IV: 734) et actrice. Pour elle comme pour l'actrice professionnelle, l'objet principal est de plaire, et elle doit dès l'enfance se poser la question théâtrale par excellence: 'Quel effet cela fera-t-il?' (IV: 719, en italiques dans le texte). Mais ces talents doivent être exercés strictement dans le monde domestique, et l'épouse ne peut, comme l'orateur de la *Lettre*, que faire une avec son rôle, à l'opposé de la comédienne qui sort d'elle-même, se distancie de son masque selon sa volonté, hors du contrôle masculin.

Pourtant, si la femme est essentiellement et consciemment comédienne, comme les Parisiens eux-mêmes féminisés, alors l'amour, ou plutôt ce que Rousseau appelle 'le moral de l'amour,' 'sentiment factice; né de l'usage de la société et célébré par les femmes avec beaucoup d'habileté et de soin pour établir leur empire' (III: 158), l'amour donc ne peut manquer d'être intrinsèquement théâtral. Comment *Émile*, incapable de jouer, peut-il pourtant se laisser prendre au jeu de la passion et y participer? Le gouverneur dit en effet au jeune homme, lorsque ce dernier tombe amoureux de Sophie:

Tu voyais au théâtre les héros, livrés à des douleurs extrêmes, faire retentir la scène de leurs cris insensés, s'affliger comme des femmes, pleurer comme des enfants, et mériter ainsi les applaudissements Publics.... Quoi! disais-tu tout indigné, ce sont là les exemples qu'on nous donne à suivre, les modèles qu'on nous offre à imiter! ... Mon jeune ami, sois plus indulgent désormais pour la scène: te voilà devenu l'un de ses héros. (IV: 816)

On sait qu'un danger majeur du théâtre étudié dans la *Lettre* réside dans la valorisation de l'amour et dans l'efféminement subséquent de ses héros: 'Tout le théâtre français ne respire que la tendresse' (V: 107). L'amour prend la place du devoir civique, étant ce qui reste quand 'l'amour de l'humanité, celui de la patrie' sont éteints (V: 107). Certes, la femme aimable et vertueuse est bien montrée dans les pièces, mais 'n'est-il pas bien cruel de contempler (cet 'objet celeste') avec tant de plaisir au théâtre, pour en trouver de si différents dans la société?' (V: 44) 'C'est ainsi que, sur la foi d'un modèle imaginaire, sur un air

modeste et touchant, sur une douceur contrefaite, ... le jeune (spectateur) insensé court se perdre, en pensant devenir un sage' (V: 44).

Le gouverneur d'Émile avait pourtant fait naître l'amour en lui en procédant exactement comme un dramaturge: en faisant naître dans l'esprit du jeune homme une passion pour une femme imaginaire, peignant à Émile la maîtresse qu'il lui destine pour le rendre 'd'avance passionné sans savoir de qui. Il n'importe que l'objet que je lui peindrai soit imaginaire,' car 'en fournissant l'objet imaginaire, je suis maître des comparaisons, et j'empêche aisément l'illusion des objets réels' (IV: 656). Mais si à la rencontre de Sophie, l'original de l'objet imaginaire,' Émile est transformé en héros de la scène, c'est que l'amour, dominé par les femmes, l'est aussi par la comédie: toutes vertueuses soient-elles, elles attirent les hommes dans un jeu, une distraction, une séduction où ils ne peuvent jamais que jouer le mauvais rôle.³

L'amour seul réussit donc à produire chez l'incorruptible Émile ce que le théâtre produirait chez les Genevois: un affaiblissement moral, une dégradation, une aliénation. Mais à la différence du spectateur de la *Lettre*, il peut être détaché de son rôle d'amoureux par le tuteur qui veille à ce que l'amour, loin de le distraire de sa tâche de citoyen, le mène au contraire à épouser avec plus de force et de passion son futur rôle d'époux et de père: il faut quitter Sophie, exige le gouverneur, car Émile doit étudier ses devoirs de citoyen: 'avant de prendre une place dans l'ordre civil, apprenez à le connaître et à savoir quel rang vous y convient' (IV: 823). Tel le Genevois avant l'installation du théâtre, Émile résiste à l'appel des femmes et préférera mener avec son tuteur de ces 'discours graves et sérieux' où 'on ose parler de patrie et de vertu' (V: 96): comme dans les cercles genevois, ou plutôt enclos dans son 'cercle' pédagogique.

Rousseau essaie de corriger l'étroitesse de son action lorsqu'à la fin d'*Émile* il évoque brièvement l'action régénératrice du couple d'Émile et de Sophie dans un ultime spectacle: 'Je crois voir ... la multitude et l'abondance transformer les travaux en fêtes, les cris de joie et les bénédictions s'élever du milieu des jeux rustiques autour du couple aimable qui les a ranimés' (IV: 859): tentative in extremis pour donner une dimension collective, 'républicaine' à ce qui n'a été possible que par

³Voir l'analyse de Linda G.M. Zerilli: 'So male desire is created in the space of the imagination, which is also the female space of the theater: both require props, masks, veils, obstacles. To be a (certain kind of) woman is to say no so that man can say yes—can say anything—to love. It is to create male desire by hiding that one is a subject of desire; it is to misrepresent oneself. The modest woman is like the actor' *Signifying Woman: Culture and Chaos in Rousseau, Burke, and Mill*, (Ithaca and London: Cornell U.P., 1994), 33.

la restriction et le contrôle absolu d'un individu unique sur un autre: celui du tuteur sur l'élève, du législateur privé.

* * *

N'est-ce pas à dire que, dans *Émile*, Rousseau récrit son propre théâtre, selon le vœu formulé dans la *Lettre*: 'je ne vois qu'un remède à tant d'inconvénients: c'est que, pour nous approprier les drames de notre théâtre, nous les composons nous-mêmes...?' (V: 109) Émile est bien un de ces modèles dont Rousseau dit qu'il 'aime mieux qu'ils soient tracés de (sa) main que d'une autre; ils ... seront du moins mieux appropriés' (IV: 528). Voulant rendre le lecteur amoureux de Sophie comme les spectateurs parisiens le sont de Bérénice, Rousseau est lui aussi pris dans le charme—le détour—de la représentation de la passion, mais maître de son propre spectacle, il en corrige l'inhérente déviance en n'en faisant qu'un détour sur la voie de la citoyenneté.

Émile ne devient-il pas alors un véritable héros antique, désormais inimitable et fictif pour le lecteur corrompu (cf. 'c'est vous qui faites un roman de mon livre'? IV: 777). Et Sophie n'est-elle pas cet 'objet céleste' devenu chimérique? Ne sommes-nous pas, en somme, ramenés au statut de spectateur parisien face à ce couple dont les vertus ne peuvent plus être pour nous que 'de théâtre'? Comme au véritable spectacle républicain, selon le vœu: 'que le soleil éclaire vos innocents spectacles; vous en formerez un vous-mêmes' (V: 115), Émile et Sophie forment bien spectacle, mais romanesque, mais dans l''antre obscur' (V: 114) du livre, reproduisant peut-être en cela le vice de la fiction théâtrale.

Chez Rousseau on ne sort pas du théâtre. Répandu dans la vie sociale moderne au point de se confondre avec elle, il est maléfique car nulle distinction n'est plus possible entre l'être et le paraître: les modèles mêmes sont déguisés, la femme vertueuse joue comme une comédienne et vice versa. Deux extrêmes inverses, présentés comme bénéfiques, nous sont alors proposés: la fête de la *Lettre* ou la vie d'*Émile*, où la vérité du spectacle offert au lecteur est tout entière déterminée par une stricte maîtrise de son auteur et par la transparence de ses acteurs inconscients. C'est bien que nous n'avons accès à la vérité de Rousseau que par la médiation de ses représentations; elle ne peut être que mise en scène, pour empêcher, par l'illusion, 'l'illusion' non maîtrisée 'des objets réels.'

Laurence Mall
University of Illinois, Urbana-Champaign