

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

Wolmar, metteur en scène

Au moment où l'article 'Genève' paraît dans l'*Encyclopédie*, Jean-Jacques Rousseau travaille depuis deux ans déjà sur le roman qui sera le plus grand succès littéraire du siècle: *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*; peu après la rédaction de la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Rousseau achèvera celle de *La Nouvelle Héloïse*. Le philosophe sonde le côté dangereux du spectacle bien avant sa diatribe contre l'article de d'Alembert: *La Nouvelle Héloïse* révèle que Rousseau réfléchit depuis longtemps déjà sur la nature problématique du spectacle. *La Lettre à d'Alembert* est, à mon avis, une présentation condensée de certaines préoccupations qui s'agitent en Rousseau pendant toute la rédaction du roman. Le philosophe a du mal à s'affranchir de l'obsession du spectacle; à cet égard *La Nouvelle Héloïse* et la *Lettre à d'Alembert* se glosent et s'éclaircissent.

Or qu'est-ce que Rousseau entend par le mot 'spectacle'? Comme le souligne David Marshall, 'spectacle' n'est pas l'équivalent de 'théâtre,'¹ bien que les deux termes privilègient le regard. Les critiques du théâtre ne manquent pas dans *La Nouvelle Héloïse*: St-Preux, exilé à Paris, n'hésite pas à dénoncer l'inutilité de la plupart des représentations théâtrales aussi bien que leurs conséquences néfastes sur une société déjà affligée par une préférence pour le paraître. L'attitude de St-Preux envers le spectacle est semblable à la position de Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert*: elle se caractérise par une méfiance foncière à l'égard des illusions créées sur la scène.

Néanmoins même une lecture sommaire de la *Lettre à d'Alembert* révèle qu'en analysant les dangers associés avec l'établissement d'un théâtre à Genève, Rousseau ne propose pas la condamnation de tout spectacle; au contraire, le philosophe insiste sur la nécessité des spectacles dans une république, non pas 'ces spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur' (V: 114), mais des fêtes publiques où tout le monde se réunit dans une égalité

¹ David Marshall, *The Surprising Effects of Sympathy*, (Chicago: U. of Chicago Press, 1988), 135.

parfaite, en plein air, où 'chacun est à la fois acteur et spectateur,'² regardé et regardant, et où chacun perd son identité unique pour se fondre avec la foule dans une fête spontanée. Dans ce monde de la transparence, nous dit Jean Starobinski, 'Chacun est 'aliéné' dans le regard des autres, et chacun est rendu à lui-même par une 'reconnaissance universelle.'³

Starobinski, et après lui Paule-Monique Vernes, ont étudié de près divers exemples de cette sorte de fête salutaire dans les écrits de Rousseau: la danse spontanée des soldats décrite en note à la fin de la *Lettre à d'Alembert*, les bals financiers détaillés dans le même texte, et leur analogue, les vendanges racontées par St-Preux dans *La Nouvelle Héloïse*. Limitons notre étude au dernier exemple: les vendanges.

Époque de travail intense, époque joyeuse pourtant, les vendanges de Clarens sont présentées selon la vision naïve de St-Preux qui prétend y découvrir une égalité parfaite entre maîtres et serviteurs. Comme différents critiques l'ont souligné, cependant, cette égalité n'est qu'illusoire: en fait, le spectacle des vendanges est finement orchestré par les maîtres. Il ne s'agit pas dans cette scène d'une fête transparente et spontanée: au contraire, tout est réglé selon un certain ordre, et cet ordre est celui de Wolmar, le mari de l'ancienne amante de St-Preux et le propriétaire de Clarens.⁴

Selon l'aveu de Wolmar lui-même, nous savons bien que cet homme aime avant tout à observer: 'Mon seul principe actif est le goût naturel de l'ordre; et le concours bien combiné du jeu de la fortune et des actions des hommes me plaît exactement comme une belle symétrie dans un tableau, ou comme une pièce bien conduite au théâtre. Si j'ai quelque passion dominante, c'est celle de l'observation. J'aime à lire dans les cœurs des autres.... Je n'aime point à faire un rôle, mais seulement à voir jouer les autres. Si je pouvais changer la nature de mon être et devenir un œil vivant, je ferais volontiers cet échange'. (II: 490-491)

Wolmar prétend donc n'être que spectateur devant cette scène

²Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*, (Paris: Gallimard, 1971) 116.

³Starobinski, 121.

⁴Je voudrais reconnaître ici une grande dette à l'étude critique de Lester Crocker, *Jean-Jacques Rousseau: The Prophetic Voice*, (NY: Macmillan Co., 1973). Bien qu'il n'aborde pas la question de l'importance du spectacle dans *La Nouvelle Héloïse*, mes idées s'accordent pour la plupart avec les siennes.

champêtre;⁵ il se reconnaît comme un être à part, comme un homme dont le métier essentiel consiste en l'observation. Mais participe-t-il autrement qu'en observateur à la fête des vendanges? Cela reste à voir.

D'abord il faudrait dire deux mots sur cette utopie transparente appelée Clarens, où l'intérêt personnel arrive à s'identifier avec la vertu, ou du moins avec l'intérêt collectif. Julie et Wolmar insistent sur la franchise et sur la sincérité à Clarens; ils se félicitent de l'harmonie qui en résulte. L'entreprise collective est valorisée avant tout et cette entreprise est surveillée par le maître Wolmar. En effet celui-ci réussit à faire croire aux laboureurs qu'ils font tout ce qu'ils veulent, tandis qu'en réalité ils agissent selon un plan bien coordonné, c'est-à-dire selon le plan de Wolmar. C'est lui qui contrôle les ficelles des marionnettes, c'est lui qui pense pour eux, qui règle chaque aspect de leur vie.

Or je note en passant que lorsque St-Preux est à Paris, un des reproches qu'il fait aux 'honnêtes hommes' (et honnêtes femmes) parisiens, c'est qu'ils ne font rien pour eux-mêmes: 'Il y a ainsi un petit nombre d'hommes et de femmes qui pensent pour tous les autres, et pour lesquels tous les autres parlent et agissent' (II: 234). La communauté de Wolmar est-elle tellement différente? Oui, dans la mesure où, à Paris, du moins, il n'y a point de mystification: tout le monde reconnaît ces données sociales, tout le monde les accepte. Chez les Wolmar, en revanche, les ficelles sont cachées. On peut se demander si Wolmar lui-même n'ignore pas les ficelles. Est-ce que le maître est bien conscient de ses propres manipulations? Ne s'agit-il pas d'une hypocrisie dont tous sont dupes, y compris les maîtres? C'est une question que pose Starobinski, sans y répondre.⁶

Bien entendu il n'est pas question d'un projet mal intentionné de la part de Wolmar. En bon législateur Wolmar agit tout simplement selon son idée du plus grand bien collectif—ce qui n'empêche pas la mise en question par le lecteur de la transparence et l'égalité parfaites du monde qu'il a créé, de même que le résultat ultime de ses manœuvres. Mais revenons à la fête des vendanges. Ce que je propose, c'est d'examiner le personnage de Wolmar sous l'optique du metteur en scène, car dans le monde moral de *La Nouvelle Héloïse*, Wolmar est selon moi celui qui

5 Mais ne peut-on pas voir chez Wolmar certaines caractéristiques de l'acteur froid et calculé du Paradoxe de Diderot? Malgré son refus de tout 'rôle,' il me semble que Wolmar ne peut pas échapper entièrement à la représentation qu'il crée lui-même. Philip Knee souligne le côté engagé du rôle de Wolmar dans un article récent: 'Wolmar comme médiateur politique,' *Lectures de la Nouvelle Héloïse/ Reading La Nouvelle Héloïse Today*, ed. Ourida Mostefai, (Ottawa: Pensée libre no. 4, 1993), 117-127.

⁶Starobinski, 122.

assure la représentation sur scène, pour ainsi dire, d'un spectacle de la vertu, le 'spectacle d'une âme sublime et pure, triomphant de ses passions' (II: 524), spectacle qui va finir par faire faillite. Or nous pouvons mieux repérer le caractère de Wolmar dans la description des vendanges. Hormis quelques références générales aux maîtres, il y a trois mentions précises de Wolmar dans cette scène, dont deux soulignent son rôle pratique ou préparatoire, la troisième mettant l'accent sur sa qualité d'œil vivant qui règle la conduite des autres de par sa seule présence.

Selon St-Preux: 'Monsieur de Wolmar, dont ici le meilleur terrain consiste en vignobles, a fait d'avance tous les préparatifs nécessaires. Les cuves, le pressoir, le cellier, les futailles, n'attendaient que la douce liqueur pour laquelle ils sont destinés' (II: 604). Wolmar agit donc dans les coulisses. La deuxième référence fait écho à la première: 'Le lieu d'assemblée est une salle à l'antique avec une grande cheminée où l'on fait un bon feu. La pièce est éclairée de trois lampes, auxquelles M. de Wolmar a seulement fait ajouter des capuchons de fer-blanc pour intercepter la fumée et réfléchir la lumière' (II: 608). Nous retrouvons dans cette citation comme dans la précédente un appel au passé immédiat (tandis que le reste de la description est fait au temps présent). Bien avant l'ouverture des vendanges, c'est Wolmar qui s'occupe des détails scéniques aussi bien que de l'éclairage.

La troisième référence directe à Wolmar est la plus révélatrice: St-Preux note combien l'aspect scrutateur de Wolmar influe sur lui, St-Preux, acteur-spectateur dans cette fête 'transparente.' A la fin d'une journée laborieuse, St-Preux se permet de boire du vin pur. Il se fie aux deux amies, Julie et Claire: ce sont elles qui lui versent une quantité de vin ajustée à sa capacité de rester maître de lui-même, de ne pas 's'oublier,' pour ainsi dire, acte tellement dangereux d'après l'étude de l'acteur faite par Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert*.⁷ Or St-Preux n'a plus peur d'oublier sa place: 'Si le travail de la journée, la durée et la gaieté du repas, donnent plus de force au vin versé de ces mains chéries, je laisse exhaler mes transports sans contrainte; ils n'ont plus rien que je doive taire, rien que gêne la présence du sage Wolmar. Je ne crains point que son œil éclairé lise au fond de mon cœur, et quand un tendre souvenir y veut renaître, un regard de Claire lui donne le change, un regard de Julie m'en fait rougir'. (II: 609)

St-Preux n'a donc plus rien à taire ... et pourtant, à la fin de ce

⁷Qu'est-ce que le talent du comédien? L'art de se contrefaire, de revêtir un autre caractère que le sien, de paraître différent de ce qu'on est, de se passionner de sang-froid, de dire autre chose que ce qu'on pense aussi naturellement que si l'on le pensait réellement, et d'oublier enfin sa propre place, afin de prendre celle d'autrui' (V: 72-73).

passage, il avoue avoir parfois des pensées, des souvenirs, qui peuvent le faire rougir. Et bien que ce soient les regards de Claire et de Julie qui semblent contrôler le maître d'école, on sait que le projet de réunir les deux amants a ses origines chez Wolmar, dont la seule présence suffit pour manifester sa qualité d'œil vivant, de metteur en scène qui réalise tout le drame de la réunion. Nous reviendrons sur ce projet primaire de Wolmar.

Il faut tout d'abord reconnaître que ce que Wolmar empêche St-Preux de faire, c'est de s'oublier—et on peut noter en passant que, selon Rousseau, c'est le talent propre du comédien, l'art d'oublier sa propre place et de s'oublier lui-même (V: 72-73).⁸ Or les participants de la fête à Clarens se mettent tous en garde contre cet acte dangereux, car, comme St-Preux l'annonce, '[S]'il arrive à quelqu'un de s'oublier, on ne trouble point la fête par des réprimandes; mais il est congédié sans rémission le lendemain' (II: 609). Il faut noter cependant que, dans le cas de St-Preux, s'oublier voudrait dire retrouver sa propre personnalité, son vrai rôle dans le monde, selon lequel il est toujours amoureux de Julie, rôle primordial duquel Wolmar, par ses manipulations, essaie de le tirer. S'oublier, pour St-Preux, serait en effet se retrouver lui-même—c'est la subversion complète du paradigme du comédien tel que Rousseau le présente dans la *Lettre à d'Alembert*.

Les manipulations de Wolmar ne se limitent donc pas à la réglementation du travail de ses ouvriers; elles influent également sur la vie de ses proches. De plus, l'influence de Wolmar se fait sentir sur sa femme qui l'imité, et l'Elysée, le verger de Julie, ou les déjeuners qui ont lieu dans son salon d'Apollon, ne représentent rien de moins que les efforts de cette femme de contrefaire le metteur en scène. Mais c'est Wolmar le metteur en scène par excellence à Clarens, c'est lui qui réussit à créer une illusion dont tous (y compris, peut-être, Wolmar lui-même) semblent être dupes. L'illusion est, pour la plupart, heureuse; elle ne nuit à personne, du moins semble-t-il; tout le monde a l'air content de la vie idyllique à Clarens. Mais le dénouement de *La Nouvelle Héloïse* va être tragique, et l'illusion va s'évanouir. C'est en mourant que la femme de l'œil vivant va reconnaître que la guérison tentée par son mari ne pouvait aboutir qu'à l'échec: l'illusion qui se voulait réelle et naturelle s'effondre. Elle s'achève en même temps que la vie de Julie elle-même. Il est essentiel de reconnaître que cette mort est inévitable. Que sa chute soit un accident ou non, il n'y a pas d'autre solution possible. Il faut que Julie meure—soit en se suicidant avec St-Preux pendant leur promenade

⁸Patrick Coleman souligne au contraire la nécessité de l'oubli au fonctionnement de la collectivité. Patrick Coleman, *Rousseau's Political Imagination: Rule and Representation in the Lettre à d'Alembert*. (Genève: Droz, 1984), 35.

sur le lac de Genève (le dénouement original de Rousseau⁹), soit en essayant de sauver son fils. Julie elle-même reconnaît qu'il est temps de mourir: 'Nous songions à nous réunir, dit-elle: cette réunion n'était pas bonne. C'est un bienfait du ciel de l'avoir prévenue; sans doute il prévient des malheurs' (II: 740).

Pourquoi Julie doit-elle périr? Cette mort est intimement liée aux dangers de la mise en scène du spectacle. Wolmar, me semble-t-il, tient à réaliser un 'spectacle plus rare et digne de l'œil du sage, le spectacle d'une âme sublime et pure, triomphant de ses passions et régnant sur elle-même' (II: 524). Pour ce faire, Wolmar réunit exprès les deux amants, il les fait monter sur scène, il leur dicte leurs rôles. Même la scène où Wolmar annonce son projet transformateur est soigneusement orchestrée pour avoir le plus grand effet sur les participants: Wolmar fait entrer Julie et St-Preux dans le bosquet sacré, 'lieu fatal,' selon St-Preux, 'où commencèrent tous les malheurs de ma vie' (II: 489). Le metteur en scène ordonne tout, jusqu'au placement des acteurs; c'est dans ce bosquet qu'il explique longuement son projet de guérir Julie et St-Preux des tourments de l'amour illégitime. Wolmar racontera en plus grand détail les mécanismes de cette guérison dans une lettre à Claire qui date de la même époque: parlant de St-Preux, Wolmar précise, 'Il est ardent, mais faible et facile à subjuguier. Je profite de cet avantage en donnant le change à son imagination. A la place de sa maîtresse, je le force de voir toujours l'épouse d'un honnête homme et la mère de mes enfants: j'efface un tableau par un autre, et couvre le passé du présent' (II: 510-511). Mieux vaut dire qu'il remplace un 'spectacle' par un autre: c'est la Julie qui joue activement ses rôles de mère et d'épouse que Wolmar compte mettre incessamment sous les yeux de St-Preux.

Soulignons encore une fois que le mécanisme principal dont Wolmar se sert pour faire opérer la transformation des deux amants, c'est l'oubli: il faut que Julie et St-Preux oublient leurs rôles passés afin de vivre pleinement les rôles que Wolmar a créés pour eux. Mais qu'est-ce qu'il y a de plus dangereux selon Rousseau que l'oubli de soi, que l'anéantissement délibéré de l'identité individuelle au profit d'un rôle artificiel? Une telle mise en scène ne peut aboutir qu'à l'échec.

Donc Julie meurt. Tout comme sa vie, la mort de Julie devient un véritable spectacle. On s'occupe de la scène, des costumes, de tout, jusqu'au dernier détail. Wolmar décrit cette merveille à St-Preux: 'Ayant été forcé de m'absenter pour quelques temps, je remarquai en entrant que l'appartement avait été ménagé avec soin; il y régnait de l'ordre et de l'élégance; elle avait fait mettre des pots de fleurs sur sa cheminée, ses

⁹Crocker, 55.

rideaux étaient entrouverts et rattachés; l'air avait été changé; on y sentait une odeur agréable; on n'eût jamais cru être dans la chambre d'une malade. Elle avait fait sa toilette avec le même soin: la grâce et le goût se montraient encore dans sa parure négligée'. (II: 710)

Ce n'est pas Wolmar qui s'occupe des détails cette fois, mais on voit que son disciple a bien appris ses leçons. Or c'est ici que Rousseau, rédacteur de ce recueil de lettres, critique l'étonnante mise-en-scène de la fin de cette vie vertueuse: 'quelque rôle qu'on ait pu faire durant sa vie, on ne doit pas jouer la comédie à sa mort' (II: 711n). Il n'y a que le célèbre voile qui mettra fin au spectacle émouvant de la mort de Julie; comme le rideau tiré à la conclusion d'une pièce de théâtre, ce voile des Indes signale l'achèvement définitif du spectacle de Julie.

Mais l'obsession de Wolmar qui le pousse à créer des spectacles ne meurt pas encore. En fait, ce n'est qu'après la mort de Julie que Rousseau met à nu tout le pouvoir dangereux de cette manie de Wolmar qui joue avec la vie réelle comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre. Au cours de l'avant-dernière scène du roman, Wolmar fait habiller Henriette (fille de Claire mais qui ressemble beaucoup à sa tante défunte) 'le plus à l'imitation de Julie que possible' (II: 739); le but de ce spectacle, c'est de secouer Claire—affolée à cause de la mort de sa cousine—de son dérèglement d'esprit qui croît de jour en jour. Or il faut avouer que Wolmar a recours à des moyens vraiment extrêmes pour accomplir ce but, surtout si on songe à ses propres idées sur l'éducation des enfants. En effet, juste avant de proposer ce travestissement, Wolmar commente le grand pouvoir des spectacles sur les enfants. La première fois que Claire vient le rejoindre à table, Wolmar fait dîner les enfants dans leur chambre, ne voulant pas courir le hasard de cet essai devant eux; car le spectacle des passions violentes de toute espèce est un des plus dangereux qu'on puisse offrir aux enfants. Ces passions ont toujours dans leurs excès quelque chose de puéril qui les amuse, qui les séduit, et leur fait aimer ce qu'ils devraient craindre (II: 738). Et Rousseau ajoute en note, 'Voilà pourquoi nous aimons tous le théâtre, et plusieurs d'entre nous les romans' (II: 738n). Il ne pourrait pas y avoir de lien plus clair entre le spectacle créé par Wolmar et l'illusion théâtrale dénoncée par Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert*.

En outre, ce n'est pas seulement à Henriette que Wolmar risque de faire du mal: il y va de la vie même de Claire. Henriette joue parfaitement son rôle, sa représentation est un grand succès jusque dans les intonations de la voix de Julie. Une question particulièrement bien débitée—'Claire, veux-tu de cela?' (II: 739)—fait tressaillir sa mère. Et ensuite, nous raconte Wolmar, Claire se mit à manger avec une avidité qui me surprit. En la considérant avec attention, je vis de l'égarément dans ses yeux et dans son geste un mouvement plus brusque et plus décidé qu'à l'or-

dinaire. Je l'empêchai de manger d'avantage, et je fis bien, car une heure après elle eut une violente indigestion qui l'eût infailliblement étouffée, si elle eût continué de manger. (II: 739)

Sans s'en être rendu compte, Wolmar détient dans cette scène théâtrale un véritable pouvoir de vie et de mort. S'il ne reconnaît pas en effet le danger de sa mise-en-scène avant de la réaliser, du moins sait-il l'arrêter à temps: 'Dès ce moment je résolu de supprimer tous ces jeux, qui pouvaient allumer son imagination au point où on n'en serait plus maître' (II: 739-740). Le pouvoir de Wolmar le dépasse, il renonce aux 'guérisons,' et finalement il laisse faire à la nature.

Comment Wolmar a-t-il pu méconnaître jusqu'à ce point le pouvoir dangereux de la mise en scène théâtrale? On exagérerait à peine en disant que c'est l'athéisme du metteur en scène qui lui fait négliger le naturel au profit de l'artifice. Julie lamente l'incrédulité de son mari dans un soupir révélateur: 'Hélas, dit-elle avec attendrissement, le spectacle de la nature, si vivant, si animé pour nous, est mort aux yeux de l'infortuné Wolmar, et, dans une grande harmonie des êtres où tout parle de Dieu d'une voix si douce, il n'aperçoit qu'un silence éternel' (II: 591-592). Wolmar lui-même avoue à plusieurs reprises s'intéresser plus aux hommes qu'aux spectacles naturels de la création divine: 'Le vrai livre de la nature est pour moi le cœur des hommes' (II: 657). Or ce refus du spectacle de la nature se heurte à la conviction de Rousseau selon laquelle il n'y a rien de plus fondamental pour l'homme qu'une appréciation instinctive de l'univers: 'En un mot, la véritable magnificence n'est que l'ordre rendu sensible dans le grand; ce qui fait que, de tous les spectacles imaginables, le plus magnifique est celui de la nature' (II: 546n).

Comment faut-il lire cet échec de la mise-en-scène du 'spectacle d'une âme sublime et pure, triomphant de ses passions'? Faut-il le lire comme une condamnation implicite de l'utopie apparente de Clarens, utopie fondée sur l'illusion théâtrale? Faut-il le lire comme encore un autre anathème des spectacles en général, ou, à un niveau plus profond, de la société elle-même? Faut-il le lire comme une mise en question inconsciente du rôle du législateur proposé par Rousseau dans d'autres textes? *La Nouvelle Héloïse* se prête à des interprétations contradictoires. Cependant je ne peux m'empêcher de voir dans le personnage de Wolmar une volonté redoutable, un homme qui s'oublie dans son rôle tout-puissant jusqu'à ce qu'il abuse du pouvoir qu'il détient. Cet oubli de soi, mis en cause par Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert* aussi bien que dans *La Nouvelle Héloïse*, revêt quelque chose d'ambigu, de profondément bouleversant. Dans la note finale du texte, Rousseau se compare favorablement aux 'auteurs de tant de tragédies pleines d'horreurs, lesquels passent leur vie à faire agir et parler des gens qu'on

ne peut écouter ni voir sans souffrir' (II: 745n); pour ma part, j'ai bien du mal à ne pas voir en Monsieur de Wolmar le portrait d'un metteur en scène effréné et, par conséquent, effrayant.

*Suzanne Toczyski
University of Washington/
Pacific Lutheran University*