

LA CROISÉE DES CHEMINS

Rousseau, politique
et esthétique.
Sur la Lettre à d'Alembert

Sous la direction de
Blaise Bachofen et Bruno Bernardi

Avec les contributions de
Blaise Bachofen, Bruno Bernardi,
Jacques Berchtold, Max Blechman,
Florent Guénard, Francine Markovits,
David Munnich, Barbara de Negroni,
Jean-François Perrin, Gabrielle Radica

ENS ÉDITIONS

2011

Ouvrage publié avec le soutien de
l'université de Chicago à Paris, du Centre
de philosophie juridique et politique
de l'université de Cergy-Pontoise
et du Collège international
de philosophie

Éléments de catalogage avant publication

Rousseau, politique et esthétique. Sur la *Lettre à d'Alembert* – Lyon : ENS Éditions, impr. 2011. – 1 vol. (256 p.) : couv. ill. ; 22 cm. – (La croisée des chemins, ISSN 1765-8128)

Bibliogr. : p. 233-237. Notes bibliogr. Index

ISBN 978-2-84788-306-0 (br.) : 25 EUR

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'éditeur, est illicite et constitue une contrefaçon. Les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective sont interdites.

Illustration de couverture : *Le Magasin pittoresque*, vol. XI, 1843, p.357. Fête des vigneronns, à Vevey. Tête de la procession.

© ENS ÉDITIONS 2011
École normale supérieure de Lyon
15 parvis René Descartes
BP 7000
69342 Lyon cedex 07
ISBN 978-2-84788-306-0

La mésestime de soi : la philosophie sociale de Rousseau dans la Lettre à d'Alembert

CHAPITRE II _____

Florent Guénard

La *Lettre à d'Alembert* est un des éléments du débat qui oppose Rousseau et d'Alembert sur la nature et la valeur de la civilisation.¹ Ce débat commence dès le *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* (1751), qui, dans ses dernières pages, répond au *Discours sur les sciences et les arts*.² Il se poursuit avec, pour Rousseau, la préface à *Narcisse* (1752), le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755) et la *Lettre à d'Alembert* (1758), et pour d'Alembert l'article GENÈVE de l'*Encyclopédie* (1757), la *Réponse* de d'Alembert à la *Lettre sur les spectacles* (1759), et, la même année, l'*Essai sur les éléments de philosophie*.

Sans évoquer toutes les étapes de cette controverse, il faut souligner que celle-ci prend un tour particulier dans l'article GENÈVE et dans la *Lettre à d'Alembert* qui lui répond. Les arguments employés de part et d'autre paraissent à la fois précisément ciblés et, en conséquence, particulièrement radicaux. Il faut dire que l'enjeu pour d'Alembert, dans l'article GENÈVE, est de taille : réconcilier Sparte et Athènes. Genève

1 V. Goldschmidt a ressaisi les étapes de ce débat, montrant qu'il portait à la fois sur la valeur de la civilisation et sur les rapports entre civilisation et moralité. Voir « Le problème de la civilisation chez Rousseau (et la réponse de d'Alembert au *Discours sur les sciences et les arts*) », 1980. Voir également F. Guénard, « Rousseau et d'Alembert : le théâtre, les lois, les mœurs », 2001.

2 *Discours préliminaire*, introduit et annoté par M. Malherbe, Paris, Vrin, 2000, p.143.

peut être selon lui la preuve que la civilisation n'est pas incompatible avec la moralité. Il était déjà question de cela dans le *Discours préliminaire* : il s'agissait de réfuter la démonstration de Rousseau dans le premier *Discours*, afin de montrer que la société et la civilisation n'ont pas corrompu les mœurs. Installer un théâtre de comédie à Genève est la preuve empirique que l'on peut promouvoir les lettres et les beaux-arts dans une société sans introduire de germes de dissolution morale, à condition de les prévenir par des mesures appropriées.

Les arguments de d'Alembert poussent Rousseau à reprendre la question de la valeur morale de la civilisation de manière plus approfondie et sur d'autres fondements théoriques. Il marque lui-même la rupture entre la *Lettre* et ses écrits antérieurs dans la préface : « [...] il ne s'agit plus ici d'un vain babil de philosophie, mais d'une vérité de pratique important à tout un peuple » (*LA*, p.6). « Il ne s'agit plus, écrit-il également, de parler au petit nombre mais au public, ni de faire penser les autres mais d'expliquer nettement ma pensée ». La différence de style est très clairement marquée. Dans la forme d'abord : la lettre n'est pas un discours, à la rhétorique précisément réglée. Dans le contenu surtout : Rousseau abandonne la perspective diachronique qu'il a adoptée dans le premier *Discours* et dans la préface à *Narcisse*. Le *Discours sur les sciences et les arts* est en effet fondé en grande partie sur des inductions historiques. Or, d'Alembert a montré dans le *Discours préliminaire* les limites de ces arguments : la concomitance entre deux séries causales (le progrès des sciences et des arts d'une part, l'évolution des mœurs d'autre part) ne dit rien, en toute rigueur, du rapport de causalité qui peut exister entre ces deux séries. Pour le dire autrement, rien ne dit que la civilisation produise la dégradation des mœurs : « [...] nous le priions d'examiner si la plupart des maux qu'il attribue aux sciences et aux arts ne sont point dus à des causes toutes différentes [...] ».³

Pour lever cette objection, il n'est d'autre moyen pour Rousseau que d'organiser un raisonnement *généalogique*⁴ montrant comment les sciences et les arts en viennent à corrompre les mœurs – tout comme le second *Discours* montre comment la méchanceté naît de l'inéga-

3 *Ibid.*

4 Rousseau définit la généalogie dans la *Lettre à Beaumont* : « J'ai montré que tous les vices qu'on impute au cœur humain ne lui sont pas naturels ; j'ai dit la manière dont ils naissent ; j'en ai, pour ainsi dire, suivi la généalogie », *OC IV*, p.936.

lité. Dans cette perspective, la *Lettre à d'Alembert* présente bien une généalogie hypothétique de la corruption morale s'organisant à partir d'arguments à la fois esthétiques, politiques, économiques, sociaux : que va-t-il se passer si un théâtre de comédie s'installe à Genève ? Comment les passions vont-elles s'ordonner ? Comment les rapports sociaux vont-ils s'agencer ?

C'est à illustrer la manière dont une telle généalogie se met en place que la présente réflexion est consacrée. Son objet est de montrer que si les arguments de d'Alembert, dans l'article GENÈVE, sont pris très au sérieux par Rousseau, c'est non seulement parce que celui-ci semble convaincu que la patrie est en danger, mais aussi parce que ces arguments peuvent paraître s'accorder avec un certain nombre d'avancées théoriques exposées dans le premier *Discours*, dans le *Discours sur l'inégalité* ou dans l'article ÉCONOMIE POLITIQUE de l'*Encyclopédie*. C'est précisément pour cette raison que la réponse aux objections de d'Alembert ne peut pas être du même type que les arguments utilisés dans le *Discours sur les sciences et les arts* ou dans la préface à *Narcisse*, et que cette réponse suppose une analyse pour ainsi dire ontologique de la nature du spectacle et de celle du comédien. Pour Rousseau, la civilisation est ainsi formée qu'on ne peut espérer amender ni le mode d'existence du spectateur, ni celui du comédien, car ces situations sociales ne peuvent être considérées comme relevant de simples attributs accidentels, comme des positions sociales parmi d'autres. Elles sont – avec la corruption dont elles sont porteuses – les émanations par excellence de la condition de l'homme dans la société civile, particulièrement dans la société européenne moderne ; ne pas comprendre cela, c'est se méprendre sur la nature même du social.

L'article GENÈVE : les lois et la considération publique

L'extrait de l'article GENÈVE rapporté par Rousseau dans la préface de la *Lettre à d'Alembert* isole, dans l'argumentation de l'encyclopédiste, les propositions qui méritent une réponse aux yeux du philosophe genevois – réponse dont l'auditoire n'est pas le cercle habituel des philosophes, mais le public tout entier. Dans cet extrait, d'Alembert décrit d'abord l'opinion publique genevoise au sujet des spectacles : si ceux-ci

y sont désapprouvés, ce n'est pas parce que le spectacle en lui-même est condamné, mais parce qu'il peut susciter « le goût de parure, de dissipation, de libertinage » (*LA*, p.4), que les comédiens répandent par leur seule présence. Ce sont donc, pour d'Alembert, les conditions du spectacle qui sont condamnées, non l'idée qu'il puisse exister dans une société un théâtre de comédie. On peut selon lui séparer le spectacle de ses effets sociaux, afin d'agir précisément sur ces effets pour qu'ils ne finissent pas par discréditer le spectacle en général. C'est l'objet des deux propositions qu'il formule : d'abord, remédier au libertinage des comédiens par « des lois sévères et bien exécutées » (*ibid.*) de telle sorte que Genève puisse avoir à la fois des spectacles et des mœurs ; ensuite, remédier au mépris dont le comédien est l'objet en luttant contre les préjugés à l'égard de cette profession. Cet argument repose sur une analyse psychologique des effets sociaux du mépris : si les comédiens se comportent mal, c'est en partie parce qu'ils sont l'objet d'un rejet communément partagé, d'un discrédit à la fois social et moral. Ils finissent alors par se comporter comme on se représente qu'ils sont. Ils confirment l'opinion que l'on a d'eux, les préjugés construisant une sorte de prophétie autoréalisatrice : « [...] ils cherchent à se dédommager, par les plaisirs, de l'estime que leur état ne peut obtenir » (*ibid.*).

Pour d'Alembert, le problème que pose l'institution d'un théâtre de comédie à Genève tient essentiellement à la question des mœurs des comédiens. Mais Rousseau ne répond pas seulement sur ce terrain ; plus encore, comme nous le savons, la moitié de la *Lettre à d'Alembert* prend pour objet le spectacle en lui-même. Il ne s'agit pas seulement là de convaincre les Genevois, pour lesquels, comme le rappelle d'Alembert, le spectacle en lui-même n'est pas moralement condamnable. La réponse aux deux propositions avancées par d'Alembert suppose bien que l'on raisonne sur les conséquences morales du spectacle, indépendamment de la conduite des comédiens.

Pour le comprendre, il faut s'arrêter plus précisément sur les deux arguments de d'Alembert. Dans une certaine mesure, en effet, ils peuvent paraître accordés à la pensée de Rousseau telle que le premier *Discours*, le second *Discours* ou le *Discours sur l'économie politique* l'ont exposée.

L'argument politique d'abord. Le recours à un appareil de lois sévères pour discipliner le comportement des comédiens peut ne pas sembler absurde puisque, comme Rousseau l'a montré lui-même,

Genève est la patrie des lois. C'est comme telle qu'il l'a célébrée dans la dédicace du second *Discours* : à Genève, les lois sont un « joug salutaire et doux », qui est la condition de la liberté :

Si j'avais eu à choisir le lieu de ma naissance, j'aurais choisi une société d'une grandeur bornée par l'étendue des facultés humaines, c'est-à-dire par la possibilité d'être bien gouverné [...]. J'aurais voulu vivre et mourir libre, c'est-à-dire tellement soumis aux lois que ni moi-même ni personne n'en pût secouer l'honorable joug.⁵

Genève est le modèle de la cité où les lois sont bien exécutées. Mais cette interprétation n'est-elle pas trop rapide ? On peut objecter en effet que d'Alembert s'autoriserait là d'une lecture bien superficielle du second *Discours* et en particulier de sa dédicace. Car Rousseau y insiste particulièrement sur la douceur des lois à Genève : elles sont bien exécutées *parce qu'elles n'apparaissent pas sévères*. Elles sont, autrement dit, pleinement accordées aux mœurs, qu'elles n'ont pas, en toute rigueur, à corriger. Voilà pourquoi il faut prendre garde à ne pas introduire de nouvelles lois qui risqueraient de ne pas convenir aux citoyens. Les lois ne peuvent être bien exécutées que si elles sont anciennes : « [...] c'est surtout la grande antiquité des lois qui les rend saintes et vénérables [...] ». ⁶ Voilà qui semble par avance réfuter les arguments de d'Alembert : les lois nouvelles ne peuvent être bien exécutées, par définition. L'article ÉCONOMIE POLITIQUE, que d'Alembert connaît évidemment très bien, va dans le même sens : « [...] le gouvernement se fera difficilement obéir s'il se borne à l'obéissance ». ⁷ C'est pour cette raison qu'il faut s'attacher à développer l'amour des lois, en formant les mœurs à la loi, non en les formant *par* la loi.

Tout cela est bien connu. Il reste que l'argument de d'Alembert ne repose pas sur la seule injonction à plus de sévérité en matière pénale. Il repose également sur la possibilité *de changer l'opinion publique sur les comédiens* et, par là, de les rendre plus vertueux (c'est le deuxième argument). Or, l'analyse qui est faite ici du mépris dont ils sont entourés, et auquel ils finissent par se conformer, concorde très largement avec la philosophie sociale de Rousseau. La note XV du second *Discours*

5 *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (désormais *DI*), dédicace (*OC III*, p. 112).

6 *Ibid.*, p. 114.

7 *Discours sur l'économie politique* (*OC III*, p. 251).

distingue amour de soi et amour-propre non comme des sentiments à proprement parler, mais comme des passions permettant de comprendre les différences de comportement dans l'état de nature et dans l'état civil.⁸ Dans l'état de nature, l'individu agit d'après ses propres motifs, sans tenir compte des attentes des autres personnes. Voilà pourquoi il n'existe dans cet état ni mépris ni offense. Mais en société, l'individu n'est plus solitaire : l'autre est en lui, parce qu'il n'est plus le seul juge de son propre mérite (mesuré, dans l'état de nature, par la seule réussite dans ses actions). Il agit alors en fonction de la représentation que les autres ont de lui.⁹ Dans cette mesure, il semble tout à fait approprié de penser, comme le fait d'Alembert, que le mépris des comédiens dans l'opinion est responsable de leur mauvais comportement. Car l'amour-propre ne se réduit pas à l'orgueil. D'une part, s'il conduit à une surestimation de soi, celle-ci s'inverse fréquemment en mépris de soi : celui qui veut être tout ne peut que sentir qu'il est misérable.¹⁰ D'autre part et surtout, l'amour-propre définit une logique sociale bien plus qu'un sentiment : *celle qui consiste à se conformer aux attentes des autres*. Autrement dit, l'amour-propre est le nom que Rousseau donne au pouvoir des représentations d'autrui sur l'estime de soi. On existe en société dans l'opinion des autres, non en soi-même. Ce qui signifie bien que la représentation de soi est permanente. Rousseau donne dans *La Nouvelle Héloïse* un exemple significatif de ce pouvoir de l'opinion sur le comportement moral, lorsqu'il évoque dans la quatrième partie la question de la domesticité. Pourquoi la plupart des domestiques sont-ils des voleurs ou des fripons ? Deux mécanismes psychologiques expliquent leur com-

8 *DI*, note XV (*OC III*, p. 219).

9 Pour avoir distingué ainsi état de nature et état civil, pour avoir montré que « le sauvage vit en lui-même ; l'homme sociable, toujours hors de lui, ne sait vivre que dans l'opinion des autres », *DI*, II (*OC III*, p. 193), Rousseau, selon A. Honneth, peut être considéré comme le fondateur de la philosophie sociale moderne, articulée autour de la notion d'aliénation (voir A. Honneth, *La société du mépris*, O. Voiron, P. Rusch, A. Dupeyrix trad., Paris, La Découverte, 2006, p. 47 et suiv.).

10 « L'amour-propre est toujours irrité ou mécontent, parce qu'il voudrait que chacun nous préférât à tout et à lui-même, ce qui ne se peut : il s'irrite des préférences qu'il sent que d'autres méritent, quand même ils ne les obtiendraient pas : il s'irrite des avantages qu'un autre a sur nous, sans s'apaiser par ceux dont il se sent dédommagé. Le sentiment d'infériorité à un seul égard empoisonne alors celui de la supériorité à mille autres, et l'on oublie ce qu'on a de plus pour s'occuper uniquement de ce qu'on a de moins », *Rousseau juge de Jean-Jacques* (désormais *Dialogues*), II, *OC I*, p. 806.

portement. D'une part, ils sont ce que sont leurs maîtres, par imitation, par contagion : « En toute chose l'exemple des maîtres est plus fort que leur autorité, et il n'est pas naturel que leurs domestiques veuillent être plus honnêtes gens qu'eux. »¹¹ D'autre part, s'ils sont méchants, c'est parce qu'on les croit méchants : les estimer, les considérer, tisser avec eux des liens d'affection, comme le fait Julie, c'est établir, malgré leur état (« La servitude est si peu naturelle à l'homme [...] »)¹², les conditions d'une estime d'eux-mêmes et de mœurs honnêtes.

Ainsi, si l'on peut avoir des réserves justifiées sur l'accord entre la première proposition de d'Alembert et la pensée de Rousseau, il semble que la deuxième proposition de l'encyclopédiste ait pris pleinement la mesure de la psychologie des relations sociales telles que Rousseau les décrit. Or, il se trouve que, pour d'Alembert, les deux propositions ne sont pas dissociables : il faut agir sur les mœurs des comédiens à la fois par les lois et par l'opinion publique. En agissant de la sorte, ce sont bien les spectacles qu'on réhabilite : la moralité des comédiens n'étant plus un obstacle, le public saura apprécier « les plaisirs honnêtes » (*LA*, p.5) que lui offre le théâtre.

Répondre à de tels arguments suppose un ordre des raisons que Rousseau met en place dans la *Lettre à d'Alembert* en s'attachant, dans un premier temps, à définir la nature du spectacle, et dans un deuxième temps, en traitant de la condition du comédien.

Qu'est-ce qu'un spectacle ?

La distinction entre l'utilité et l'agrément est fondamentale pour d'Alembert. Elle permet de différencier les types de connaissance. Elle est également essentielle pour comprendre la nature du théâtre, à condition de comprendre que la distinction n'est pas séparation stricte : en effet, l'agrément a une utilité dérivée, seconde. Dans les *Éléments de philosophie*, d'Alembert distingue ainsi les connaissances utiles (elles ont pour objets nos devoirs et nos besoins) et les connaissances curieuses. Parmi ces dernières, certaines ont une utilité seconde,

¹¹ *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (désormais *NH*), IV, x (*OC II*, p.459).

¹² *Ibid.*, p.460.

en ce qu'elles servent, par exemple, les connaissances d'utilité première. D'autres ne sont que pure spéculation. Elles ne sont cependant pas inutiles : elles peuvent occuper, dans les monarchies notamment, les citoyens oisifs.¹³ D'autres enfin ne sont que des connaissances de pur agrément. Mais elles ne sont pas totalement inutiles, parce qu'elles contribuent « à l'agrément de la société ».¹⁴

De la même manière, il est vrai que les spectacles sont des amusements : mais les amusements sont essentiels. Dans sa réponse à la *Lettre sur les spectacles*, d'Alembert fait l'éloge de la distraction pour les mêmes raisons : elle est indispensable aux bonnes mœurs, parce qu'elle rend plus heureux, moins mécontent de soi, plus apte par conséquent à accomplir ses devoirs.¹⁵ Les théâtres sont donc doublement nécessaires : « leçons utiles déguisées »¹⁶, les spectacles nous préservent également de l'ennui et du dégoût de nous-mêmes qui lui est lié.

C'est précisément ce que Rousseau va contester. Selon lui, l'erreur de d'Alembert est double : d'une part, considérer le théâtre comme un amusement, une distraction ou un divertissement, c'est ne pas voir la fonction sociale qu'il occupe ; d'autre part, considérer le théâtre comme un espace où des leçons morales sont dispensées au public, c'est ne pas comprendre l'essence même du spectacle.

Premièrement, si d'Alembert se méprend sur le théâtre, c'est parce qu'il considère que le plaisir qu'il procure suffit très largement à le justifier : il est nécessaire qu'il y ait dans une société des amusements. Rousseau ne conteste nullement que ceux-ci soient indispensables. Mais la nécessité morale du plaisir ne doit pas rendre aveugle à la nature

13 « Ces études sont donc réservées aux citoyens d'une Monarchie, que la constitution du gouvernement oblige d'y rester inutiles, et de chercher à adoucir leur oisiveté par des occupations sans conséquence », J. d'Alembert, *Essai sur les éléments de philosophie*, Paris, Fayard, 1986, p. 92.

14 *Ibid.*

15 « Solon disait qu'il avait donné aux Athéniens, non les meilleures lois en elles-mêmes, mais les meilleures qu'ils pussent observer. Il en est ainsi des devoirs qu'une saine philosophie prescrit aux hommes, et des plaisirs qu'elle leur permet. Elle doit nous supposer et nous prendre tels que nous sommes, pleins de passions et de faiblesses, mécontents de nous-mêmes et des autres, réunissant à un penchant naturel pour l'oisiveté l'inquiétude et l'activité dans les désirs. Que reste-t-il à faire à la philosophie, que de pallier à nos yeux, par les distractions qu'elle nous offre, l'agitation qui nous tourmente ou la langueur qui nous consume ? », *Lettre de M. d'Alembert à M. J.-J. Rousseau, sur l'article GENEVE*, 1759, p. 73-74 ; je souligne.

16 *Ibid.*, p. 76.

du plaisir. L'objection de Rousseau est de nature épicurienne : « L'état d'homme a ses plaisirs, qui dérivent de sa nature [...] » (*LA*, p.15).¹⁷ Autrement dit, les plaisirs à rechercher sont les plaisirs nécessaires et naturels. *Nature* s'entend ici en un sens élargi : « Un père, un fils, un mari, un citoyen, ont des devoirs si chers à remplir qu'ils ne leur laissent rien à dérober à l'ennui » (*ibid.*). Il ne s'agit pas là de plaisirs frivoles, comme les spectacles, qui ne sont ni naturels, ni nécessaires.

Mais comment distinguer ces types de plaisir ? Qu'est-ce qui permet de différencier ceux qu'il faut rechercher et ceux qui, comme les spectacles, sont à proscrire ? La réponse est sans ambiguïté : les plaisirs naturels ne sont la source d'aucune dévalorisation de soi. Or, c'est bien une des conséquences des spectacles : le plaisir qu'ils procurent pousse à mépriser toutes les autres activités. Le plaisir est alors étranger à la vie simple et commune. Et c'est parce que les spectacles dévalorisent les travaux qu'ils finissent par paraître, par contraste, nécessaires : « Mais c'est le *mécontentement de soi-même*, c'est le poids de l'oisiveté, c'est l'oubli des goûts simples et naturels, qui rendent si nécessaire un amusement étranger » (*LA*, p.15 ; je souligne). Le théâtre construit ainsi sa propre justification : *il forge de toutes pièces le besoin qu'on finit par en avoir – comme le luxe.*

Ces remarques conduisent à une deuxième objection : on ne peut, selon Rousseau, considérer que le théâtre est une simple distraction, comme si le temps de la représentation était un moment suspendu, sans effet sur la vie sociale. En juger ainsi, c'est bien selon Rousseau ne pas comprendre l'essence du spectacle. Et l'erreur de d'Alembert est de penser qu'on peut rester dans un rapport d'extériorité avec le spectacle auquel on assiste, qu'on peut en être simple spectateur, à la fois distrait et instruit. Or, on ne peut être « purement spectateurs » au théâtre (*LA*, p.22) : c'est là une de ses particularités.

Qu'est-ce qu'un simple spectateur ? C'est celui qui observe sans passions, sans que le spectacle influence, à son insu, son comportement. Le simple spectateur s'instruit parce qu'il n'est nullement impliqué par ce qu'il observe. Lorsqu'Émile devra connaître les hommes sans prendre leurs défauts, il se fera « simple spectateur », en observant à distance, par l'histoire, les passions qui les agitent : « [...] c'est par [l'histoire] qu'il lira

17 Sur l'utilisation par Rousseau d'arguments épicuriens, voir F. Markovits, « L'économie des relations dans l'éthique de Clarendon », 1991, p.323-348.

dans les cœurs sans les leçons de la philosophie ; c'est par elle qu'il les verra, simple spectateur, sans intérêt et sans passion, comme leur juge, non comme leur complice, ni comme leur accusateur». ¹⁸

Mais le théâtre n'est pas l'histoire : il est *mimèsis* et non récit. ¹⁹ C'est un spectacle, et tout spectacle suppose que l'on flatte les mœurs, soit, comme l'a montré Gabrielle Radica, l'ensemble constitué par l'opinion publique, les passions et les valeurs communes. ²⁰ Le théâtre ne peut plaire que s'il suit le sentiment du public ; il doit donc flatter les passions, et non les corriger (*LA*, p.17). On ne va par conséquent chercher au théâtre que ce qu'on souhaite y trouver : on veut s'y reconnaître. Ou alors ne pas s'y voir du tout, comme dans les tragédies où les héros n'ont avec les spectateurs aucune ressemblance. Le théâtre est donc trop proche ou trop loin : on n'y montre pas « les véritables rapports des choses » (*LA*, p.25).

C'est pour cette raison que le théâtre en vient à pervertir notre sens moral. Lorsque nous sommes purement spectateurs, sans passion, sans intérêt, notre sens naturel de la justice n'est pas corrompu. La pitié elle-même suppose une certaine distance. Nous néprouvons pas les maux de celui qui souffre, nous les imaginons : « Nous ne souffrons qu'autant que nous jugeons qu'il souffre ; ce n'est pas dans nous, c'est dans lui que nous souffrons. » ²¹ Mais le théâtre n'est pas à distance. C'est ce qui le définit essentiellement, selon Rousseau, et ce qui, à ses yeux, le condamne radicalement : *car dans la représentation d'elles-mêmes, les mœurs trouvent une légitimité*. C'est là un degré supplémentaire, on le comprend, dans la condamnation du théâtre : non seulement les mauvaises mœurs ne peuvent être corrigées sur scène parce que le spectateur n'est jamais simple spectateur, mais en outre elles se trouvent confortées parce que mises en spectacle et reproduites. Le spectacle

18 *Émile*, IV (*OC IV*, p.526). Dans *La Nouvelle Héloïse*, Wolmar est certainement la figure paradigmatique, et exceptionnelle, du simple spectateur : sans passion, à part celle de l'observation, il « observe de sang froid et sans intérêt [...], ne se trompe guère dans ses jugements », voudrait, si c'était possible, être un « œil vivant » tant la société lui est agréable « pour la contempler, non pour en faire partie », *NH*, V, XII (*OC II*, p.491).

19 Sur le théâtre comme *mimèsis* dans la *Lettre à d'Alembert*, voir J.-P. Courtois, « Économie politique du spectacle dans la *Lettre à d'Alembert* », 2005.

20 G. Radica, « La loi, les lois, les mœurs », 2001.

21 *Émile*, IV (*OC IV*, p.505-506).

vaut légitimation, l'ordre établi se justifie en se mettant en scène. C'est bien ce que montre Saint-Preux dans *La Nouvelle Héloïse* lorsqu'il décrit l'importance du spectacle à Paris. Il constate qu'on n'apprend rien des mœurs des Français lorsqu'on va au théâtre. En effet, on ne se contente pas de reproduire sur scène les mœurs du peuple : la *mimésis*, de *descriptive*, devient en quelque sorte *prescriptive*. Ce sont les mœurs des plus riches qui sont représentées : « [...] on copie au théâtre les conversations d'une centaine de maisons de Paris ». ²² Les riches se présentent ainsi sur scène comme « les seuls habitants de la terre ; tout le reste n'est rien à leurs yeux ». ²³ C'est là très clairement une justification de l'inégalité, présentée comme naturelle par le théâtre. Mises en scène, les mœurs *des riches* se donnent comme *les* mœurs. Et c'est bien ainsi qu'elles se répandent : car le peuple « va moins au théâtre pour rire de leurs folies que pour les étudier, et devenir encore plus fou qu'eux en les imitant ». ²⁴ L'inégalité s'incorpore ainsi aux mœurs, elle s'en trouve à la fois justifiée et solidifiée.

C'est bien ce que ne voit pas d'Alembert : le théâtre a pour fonction de légitimer l'ordre établi. Et il ne peut en être autrement : Rousseau ne raisonne pas sur l'usage du théâtre, mais sur sa nature (c'est un spectacle). Une société ne tient que si existent des représentations ou des valeurs communes. Le théâtre est un élément essentiel dans cette construction de l'opinion, qui substitue la représentation aux choses et renverse les sentiments naturels. Les arguments politiques et économiques font système dans la *Lettre à d'Alembert* : installer un théâtre de comédie à Genève, c'est introduire le luxe et l'inégalité, et l'espace mimétique qui les justifiera.

Qu'est-ce qu'un comédien ?

On ne peut donc être purement spectateur au théâtre. De même, le comédien ne peut être purement comédien, c'est-à-dire savoir distinguer dans sa conduite les moments où il exerce son métier – un métier

²² *NH*, II, xvii (*OC* II, p. 252).

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 253.

comme un autre – et ceux où il redevient homme ; et dans les deux cas, l'explication tient à la nature du social. D'Alembert, on l'a souligné, considère que les mœurs des comédiens sont corrompues parce qu'ils se conforment, en quelque sorte, à l'opinion que l'on a d'eux. Ils intériorisent un jugement social et, mécontents d'eux-mêmes, s'abandonnent à une vie de plaisirs.

Mais est-il possible, comme le pense d'Alembert, de changer l'opinion que l'on a des comédiens ? C'est aux yeux de Rousseau l'une des questions décisives. En effet, la réprobation morale qui entoure le métier de comédien est pour lui loin d'être un préjugé : ce qu'il s'attache à montrer, c'est au contraire que cette condamnation est dans la nature des choses ; et que renverser cet ordre des choses en louant les acteurs, comme d'Alembert souhaite le faire, c'est inévitablement accélérer la dégradation des mœurs.

D'abord, juger de la moralité des comédiens ne peut se réduire, pour Rousseau, à évaluer le poids des représentations sociales sur les conduites. Il faut d'abord déterminer l'influence du métier non seulement sur le comportement, mais sur les affects des individus. La vertu ne peut se comprendre comme une qualité ou une disposition qui renverrait à la bonne conformation d'un naturel. Elle est l'effet d'un certain nombre de rapports. Le constat en a été fait dès le second *Discours* : la société porte les hommes, naturellement bons, à s'entre-haïr « à proportion que leurs intérêts se croisent ». ²⁵ La position sociale peut être un obstacle à la vertu, lorsqu'elle pousse, par intérêt, à étouffer les sentiments naturels de justice. Rousseau l'explicite dans l'*Émile* en distinguant la dépendance à l'égard des hommes et la dépendance à l'égard des choses. Les hommes qui dépendent les uns des autres se dépravent mutuellement, et ne sont pas en situation de vertu. ²⁶

Incontestablement, pour Rousseau, le métier de comédien est une condition qui rend la vertu impossible. Qu'est-ce qu'un comédien ? Son talent est dans

[...] 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 à force de prendre celle d'autrui. (*LA*, p.73)

²⁵ *DI*, note IX (*OC* III, p.202).

²⁶ *Émile*, II (*OC* IV, p.311).

C'est pour cette raison, souligne Rousseau, que le comédien n'est pas un orateur : celui-ci ne représente pas un personnage étranger à lui-même, c'est lui-même qu'il donne en représentation (*LA*, p.74). Or cette aptitude requise par le métier de comédien à se donner lui-même en représentation a deux effets.

D'une part, on est ce qu'on fait. « Met[tre] publiquement sa personne en vente », c'est, pour Rousseau, cultiver une qualité qui revient à « un trafic de soi-même » (*LA*, p.73). Le métier fait l'homme ; on reçoit toujours « un esprit [...] de son état » (*ibid.*). Or, le « trafic de soi » dans le métier de comédien est incompatible avec l'amour de soi, ne serait-ce que parce que le soi n'est plus clairement identifié. Le soi se perd dans les personnages que le comédien doit incarner, et incarner de façon à plaire au public. Incapable de s'aimer, le comédien est de fait incapable d'aimer, puisque l'amour des hommes n'est qu'une forme de l'amour de soi.²⁷ Et comment être justes si nous n'éprouvons pas ces affections qui nous lient à nos semblables ? La justice n'est qu'un mot abstrait si elle ne se fonde pas sur une affection de l'âme.²⁸ L'état de comédien tend donc à effacer les tendances naturelles au bien.

C'est aussi, en conséquence, l'estime de soi qui disparaît dans ce « trafic de soi ». La mise en vente publique de sa personne s'accorde mal avec l'idée du contentement de soi-même. Le théâtre n'est pour Rousseau qu'une source de mépris de soi : mésestime de soi du spectateur qui ne va au théâtre que parce que ses activités s'en sont trouvées dévalorisées, mésestime de soi du comédien dont le jeu avec soi-même est nécessairement « servile et bas » (*LA*, p.73).

L'aptitude requise par le métier de comédien à se vendre pour pouvoir se donner en représentation a un deuxième ensemble d'effets, qui légitiment aux yeux de Rousseau la réprobation morale dont il est entouré. Ce qui est condamnable, c'est la dissimulation, la fiction, le jeu sur les apparences. Mais en quel sens ? Rousseau le précise :

27 « La sensibilité positive dérive immédiatement de l'amour de soi. Il est très naturel que celui qui s'aime cherche à étendre son être et ses jouissances, et à s'approprier par l'attachement ce qu'il sent devoir être un bien pour lui », *Dialogues*, II (*OC I*, p.805-806).

28 « Par la raison seule, indépendamment de la conscience, on ne peut établir aucune loi naturelle ; [...] tout le droit de la nature n'est qu'une chimère s'il n'est fondé sur un besoin naturel au cœur humain », *Émile*, IV (*OC IV*, p.523).

Je sais que le jeu du comédien n'est pas celui d'un fourbe qui veut en imposer, qu'il ne prétend pas qu'on le prenne en effet pour la personne qu'il représente, ni qu'on le croie affecté des passions qu'il imite, et qu'en donnant cette imitation pour ce qu'elle est, il la rend tout à fait innocente. (*LA*, p.73)

Le jeu se donne bien pour ce qu'il est. Mais, outre qu'il introduit en l'individu une altération des penchants naturels, il est plus largement l'expression de la condition de l'homme moderne. En effet, la vie sociale – c'est bien ce que lui reproche Rousseau – fait de la fiction le ressort des relations. L'interaction place l'individu dans la dépendance à l'égard des attentes intersubjectives : je ne me considère qu'en fonction de l'estime qu'on me porte. Il me faut alors répondre aux sollicitations des autres, ou du moins à ce que je crois être leurs attentes. C'est un tel mécanisme psychologique que Rousseau désigne, nous l'avons vu, par le terme d'amour-propre. Je suis donc toujours, en société, porté à être en représentation : la société fait toujours de moi un comédien. Être comédien, c'est moins en ce sens un métier qu'une condition, qui a toutes les chances de devenir un modèle si elle se ménage une place dans l'espace social. Nous ne sommes déjà que trop poussés, parce qu'en représentation, à une mise en scène fictive de nous-mêmes : le « trafic de soi » est un effet social avant d'être une perversité morale.

Que le comédien soit discrédité ou considéré est ainsi loin d'être sans enjeu. En premier lieu, changer l'opinion publique sur le métier de comédien, comme le recommande d'Alembert, ce n'est pas changer un préjugé, mais aller à l'encontre de la nature des choses. Si dans cette perspective le métier de comédien peut être comparé à la domesticité, dans la mesure où les deux états ne sont pas naturels à l'homme, il en est également nettement distingué : on peut organiser la domesticité de telle sorte que la relation aux maîtres ne soit plus perçue comme servile (ce que font Julie et Wolmar à Clarens), mais on ne peut changer le sentiment des comédiens sur eux-mêmes.

D'autant, en second lieu, qu'il ne faut pas le faire, sous peine de précipiter la dégradation des mœurs. Introduire un théâtre de comédie à Genève, c'est introduire le luxe et l'inégalité, tout en donnant à l'ordre établi les moyens de se justifier sur scène ; corriger l'opprobre dont les comédiens sont l'objet, c'est justifier des mœurs qui, en substance, sont celles qui menacent l'homme moderne. Autrement dit, le degré de considération des comédiens permet de mesurer l'état de dégradation des mœurs : « [...] ce dédain est plus fort partout où les mœurs

sont plus pures, et [...] il y a des pays d'innocence et de simplicité où le métier de comédien est presque en horreur » (*LA*, p.69). Dans cette perspective, il est incontestable que Paris a atteint le terme de la corruption morale, puisque les comédiens y sont bien considérés. Et pourtant, même là, les bourgeois évitent de les fréquenter.²⁹

Le raisonnement de Rousseau inverse ainsi celui de d'Alembert. Pour ce dernier, il faut introduire à Genève un théâtre de comédie parce que les Genevois ont besoin de plaisirs ; et il faut estimer les comédiens, parce qu'ils le méritent et que c'est ainsi qu'on moralisera leur comportement. Genève, en réconciliant Sparte et Athènes, deviendra un exemple pour toute l'Europe. Mais pour Rousseau, il ne faut pas installer un théâtre de comédie à Genève, parce qu'alors on introduit le luxe et on dénature le plaisir. Et si par malheur il apparaît un jour que les Genevois ont désormais besoin de spectacles pour se divertir, il faudra encore prendre garde à ne pas réhabiliter moralement les comédiens, faute de quoi Genève cessera de servir d'exemple pour l'Europe.



On ne peut donc être ni innocemment et simplement spectateur, ni innocemment et simplement comédien : il existe une corruption et une complexité qui sont au cœur des choses, et que d'Alembert n'aperçoit pas. On ne peut être pur spectateur, parce que le spectacle n'est jamais extérieur à ce que l'on est ; ni comédien innocemment, parce que jouer la comédie n'est pas une simple fonction sans effet sur le comportement. Ce qui manque à d'Alembert est d'avoir compris que le spectacle est devenu le ressort fondamental des rapports sociaux, au sein desquels la représentation de soi est au principe des relations intersubjectives. Le théâtre est, dans cette perspective, doublement condamnable : il laisse penser qu'il est un plaisir nécessaire, en dévalorisant les plaisirs naturels ; il substitue la représentation aux choses et veut faire croire que l'inégalité est un rapport naturel.

29 « À Paris même, où ils ont plus de considération et une meilleure conduite que partout ailleurs, un bourgeois craindrait de fréquenter ces mêmes comédiens qu'on voit tous les jours à la table des grands », *LA*, p.69.

Rousseau enveloppe le théâtre et la philosophie dans une même critique : au même titre que la philosophie de son temps, critiquée dans la préface à *Narcisse* comme une entreprise de justification du commerce, des sciences, des arts et du luxe³⁰, le théâtre est un miroir dans lequel les relations sociales, désordonnées, obtiennent dans les applaudissements du public le plus beau des consentements.

En définitive, il manque bien à d'Alembert d'avoir compris ce qu'est une société : car celle-ci ne tient que parce qu'existent des représentations communes. Le théâtre légitime l'ordre social inégalitaire en le donnant en spectacle. Autant dire qu'il n'y aura de réforme politique qu'une fois la critique du spectacle menée jusqu'à son terme – c'est bien ce que la *Lettre à d'Alembert* se propose de faire.

30 « Nos écrivains regardent tous comme le chef-d'œuvre de la politique de notre siècle les sciences, les arts, le luxe, le commerce, les lois, et les autres liens qui resserrant entre les hommes les nœuds de la société par l'intérêt personnel, les mettent tous dans une dépendance mutuelle, leur donnent des besoins réciproques, et des intérêts communs, et obligent chacun d'eux de concourir au bonheur des autres pour pouvoir faire le sien. Ces idées sont belles, sans doute, et présentées sous un jour favorable. Mais en les examinant avec attention et sans partialité, on trouve beaucoup à rabattre des avantages qu'elles semblent présenter d'abord », *Narcisse ou l'Amant de lui-même*, préface (OC II, p.968).

Table

Politique de l'esthétique, esthétique du politique INTRODUCTION _____	7
<i>Blaise Bachofen et Bruno Bernardi</i>	

Genève et Paris : de la république chez les modernes PREMIÈRE PARTIE _____

La <i>Lettre à d'Alembert</i> dans l'œuvre de Rousseau CHAPITRE I _____	29
<i>Jacques Berchtold</i>	

La mésestime de soi : la philosophie sociale de Rousseau dans la <i>Lettre à d'Alembert</i> CHAPITRE II _____	55
<i>Florent Guénard</i>	

La <i>Lettre à d'Alembert</i> : principes du droit poétique ? CHAPITRE III _____	71
<i>Blaise Bachofen</i>	

Opinion publique, mœurs, esprit du gouvernement : Rousseau lecteur de Montesquieu ? CHAPITRE IV _____	93
<i>Barbara de Negroni</i>	

Le théâtre comme lieu d'évaluation morale :
Rousseau, Burke, Paine

CHAPITRE V _____

III

Gabrielle Radica

Théâtre et spectacle : une théorie politique de l'esthétique

SECONDE PARTIE _____

Politique du poète : Rousseau et le tragique

CHAPITRE VI _____

139

Jean-François Perrin

Rousseau et Molière, théâtre et philosophie : description
d'un chassé-croisé

CHAPITRE VII _____

163

Bruno Bernardi

Rousseau : l'économie du spectacle

CHAPITRE VIII _____

183

Francine Markovits

Spectacle de l'exclusif et spectacle du commun

CHAPITRE IX _____

207

Max Blechman

À qui s'adresse la *Lettre à d'Alembert* ?

CHAPITRE X _____

221

David Munnich

Bibliographie

233

Index des noms

239

Bibliographie

Sources

Œuvres de Rousseau

- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, B. Gagnebin, M. Raymond éd., Paris, Gallimard (Pléiade), 1959-1995, cinq volumes ici abrégés OC I à OC V. La *Lettre de J.-J. Rousseau à M. d'Alembert sur son article GENÈVE et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comédie en cette ville*, éditée par B. Gagnebin et annotée par J. Rousset, figure dans OC V, p.1-125.
- *Lettre à d'Alembert*, Marc Buffat éd., Paris, Garnier-Flammarion, 2003.
 - *Correspondance complète*, R. A. Leigh éd., Genève et Oxford, Institut et musée Voltaire puis Voltaire Foundation, 1965-1984, quarante volumes.

Œuvres de d'Alembert

- LE ROND D'ALEMBERT Jean, article GENÈVE (HIST. ET POLIT.), *Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. VII, Paris, Briasson, David, Lebreton et Durand, 1757.
- *Lettre à M. Rousseau, citoyen de Genève, sur l'article GENÈVE, tiré du septième volume de l'Encyclopédie, avec quelques autres pièces qui y sont relatives*, Amsterdam, Zacharie Chatelain & fils, 1759. Quelques extraits en sont reproduits dans l'édition de la *Lettre à d'Alembert* de M. Buffat, Paris, Garnier-Flammarion, 2003, p. 215-229.

Autres sources

- BATTEUX Charles, dit l'Abbé, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, dans *Principes de la littérature*, quatre volumes, Paris, 1764, vol. I, p.5-192.
- BOSSUET Jacques-Bénigne, *Maximes et réflexions sur la comédie*, Paris, J. Anisson, 1694.
- BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [édition originale 1757], traduction française de B. Saint-Girons, Paris, Vrin, 1998.

- *Réflexions sur la Révolution de France* [édition originale 1790], traduction française de P. Andler, Paris, Hachette, 1989.
- CONDILLAC, Étienne Bonnot de, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* [édition originale 1746], Paris, Alife, 1998.
- CONTI (prince de), *Traité de la comédie et des spectacles* [édition originale 1666], dans P. Nicole, *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès de théâtre*, L. Thirouin éd., Paris, Champion, 1998.
- DACIER André, *La Poétique d'Aristote [...] traduite en français*, Paris, Barbin, 1692.
- DIDEROT Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel* [édition originale 1757], *De la poésie dramatique* [édition originale 1758], *Paradoxe sur le comédien* [1773, publication posthume, 1830], J. Goldzink éd., Paris, Garnier-Flammarion, 2005.
- DU BOS Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, J. Mariette, 1719. Rééd. Paris, Éditions École nationale supérieure des beaux-arts, 1993.
- FONTENELLE Bernard de, *Réflexions sur la poétique* [édition originale 1742], dans *Œuvres complètes*, huit volumes, vol. III, A. Niderst éd., Paris, Fayard, 1989, p. 230-299.
- FORMEY Samuel, *Examen philosophique de la liaison réelle qu'il y a entre les sciences et les mœurs*, Avignon, 1755.
- HUME David, « De la tragédie » [édition originale 1757, dans *Quatre dissertations*], *Essais esthétiques*, traduction française de R. Bouveresse, Paris, Garnier-Flammarion, 2000, p. III-121.
- MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois* [édition originale 1748], R. Derathé éd., Paris, Garnier, 1973, 2 volumes.
- NICOLE Pierre, *Traité de la comédie* [édition originale 1667], L. Thirouin éd., Paris, Champion, 1998.
- *Essais de morale*, t. III (*Quatrième traité*, « De la comédie », p. 195-222) et t. V (*Quatorzième traité*, « Pensées sur les spectacles », p. 291-297), Paris, G. Desprez et J. Desessart, 1715.
- PAINE Thomas, *Les Droits de l'homme* [édition originale 1791], traduction française de C. Mouchard, Paris, Belin, 1987.

Commentaires

- BACZKO Bronislaw, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot (Critique de la politique), 1978.
- BERNARDI Bruno, « Rousseau lecteur de ses lecteurs : La controverse de 1758 sur les "cercles" », *Annales Jean-Jacques Rousseau*, vol. XLVII, 2007, p. 347-363.
- BONNET Jean-Claude, « Jean-Jacques et les spectacles », *Études J.-J. Rousseau*, vol. I, 1987, p. 125-138.
- BRUGÈRE Fabienne, *Le goût. Art, passions et société*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
- COLEMAN Patrick, *Rousseau's Political Imagination : Rule and Representation in the «Lettre à d'Alembert»*, Genève, Droz, 1984.
- COOK Alexandra, « Rousseau's *Spectacle de la nature* as Counterpoint to the *Théâtre*

- du monde. An Analysis of the Lettre à d'Alembert from the Standpoint of Natural History*», *Rousseau on Arts and Politics/Autour de la Lettre à d'Alembert*, M. Butler éd., *Pensée libre*, n° 6, 1997, p. 23-32.
- COURTOIS Jean-Patrice, « Économie politique du spectacle dans la *Lettre à d'Alembert* », *Annales Jean-Jacques Rousseau*, vol. XLVI, 2005, p. 13-51.
- ESCOLA Marc, « Rousseau juge d'Alceste. Généalogie d'un malentendu », *Le malentendu*, B. Clément, M. Escola dir., Presses universitaires de Vincennes, 2003, p. 151-181.
- FUMAROLI Marc, *Héros et orateurs*, chap. IV, Genève, Droz, 1990.
- GOLDSCHMIDT Victor, « Le problème de la civilisation chez Rousseau (et la réponse de d'Alembert au *Discours sur les sciences et les arts*) », *Jean-Jacques Rousseau et la crise européenne de la conscience*, colloque international du deuxième centenaire de la mort de J.-J. Rousseau, Paris, Beauchesne, 1980, p. 269-316.
- GOLDZINK Jean, « Le spectateur en drame bourgeois », *Le spectateur de théâtre à l'âge classique, xvii^e-xviii^e siècles*, B. Louvat-Molozay, L. Boucris dir., Montpellier, L'Entretemps Éditions, 2008, p. 20-62.
- *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- GOUHIER Henri, « La *Lettre sur les spectacles* », *Rousseau et Voltaire : Portraits dans deux miroirs*, Paris, Vrin, 1983, p. 109-126.
- GUÉNARD Florent, *Rousseau et le travail de la convenance*, Paris, Champion, 2004.
- « Rousseau et d'Alembert : Le théâtre, les lois, les mœurs », *Corpus*, n° 38, 2001, p. 133-155.
- HALL AYES Eleanor, « Histoire de l'impression et de la publication de la *Lettre à d'Alembert*, de J.-J. Rousseau », *Publications of the Modern Languages Association of America*, vol. XXXVII, 1922, p. 527-565.
- HARTMANN Pierre, « Une archéologie de la distinction : Du rôle conféré par Rousseau à l'esthétique dans l'émergence et le développement du processus inégalitaire », *Dix-huitième siècle*, n° 40, 2008, p. 481-493.
- HIRSH Pierre, « Le mythe des Montagnons », *Revue neuchâteloise*, n° 19, été 1962, p. 1-6.
- KAWAI Kiyokat, « Politique et culture dans le *Discours sur les sciences et les arts* et dans la *Lettre à d'Alembert* », *J.-J. Rousseau. Politique et nation*, R. Pomeau, T. L'Aminot, A. Stroeve et R. Thiéry éd., Paris, Champion, 2001, p. 823-829.
- KINTZLER Catherine, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 2006.
- KNEE Philip, « Agir sur les cœurs : Spectacle et duplicité chez Rousseau », *Philosophiques*, vol. 14, n° 2, automne 1987, p. 229-327.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, *Poétique de l'histoire*, Paris, Galilée, 2002.
- *L'imitation des modernes, Typographies II*, Paris, Galilée, 1986.
- LAUNAY Michel, Introduction à J.-J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 15-37.
- LEFEBVRE Philippe, *Esthétique de Rousseau*, Liège, Sedes, 1997.
- McKENNA Antony, *Molière dramaturge libertin*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- MALL Laurence, « La théâtralisation généralisée dans *Émile* et la *Lettre à d'Alembert* de Rousseau », *Rousseau on Arts and Politics/Autour de la Lettre à d'Alembert*, M. Butler éd., *Pensée libre*, n° 6, 1997, p. 43-51.

- MARGEL Serge, *De l'imposture. Jean-Jacques Rousseau, mensonge littéraire et fiction politique*, Paris, Galilée (La philosophie en effet), 2007.
- MARKOVITS Francine, *L'ordre des échanges, Philosophie de l'économie et économie du discours au XVIII^e siècle en France*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.
- «L'Économie des relations dans l'éthique de Clarendon», *L'imaginaire économique*, P. Desan dir., *Stanford French Review*, n° 15, 1991, p. 323-348.
- MASON J. Hope, «The *Lettre à d'Alembert* and its Place in Rousseau's Thought», *Rousseau and the Eighteenth Century. Essays in Memory of R. A. Leigh*, Marian Hobson, J. T. A. Leigh, R. Wokler éd., Oxford, Voltaire Foundation, 1992, p. 251-269.
- MAY Gita, «Rousseau's "Letter to d'Alembert on the Theater" and Revolutionary Aesthetics», *Jean-Jacques Rousseau et la Révolution*, J. Roy, L. Marcil-Lacoste éd., *Pensée libre*, n° 3, 1991, p. 199-207.
- MOFFAT Margaret M., *Rousseau et la querelle du théâtre au XVIII^e siècle*, Paris, De Bocquart, 1930.
- MOSTEFAI Ourida, *Le citoyen de Genève et la République des Lettres. Étude sur la controverse autour de la Lettre à d'Alembert de Jean-Jacques Rousseau*, New York, Peter Lang Publishings, 2003.
- «La *Lettre à d'Alembert*, troisième "Discours" de Rousseau ?», *Rousseau on Arts and Politics / Autour de la Lettre à d'Alembert*, M. Butler éd., *Pensée libre*, n° 6, 1997, p. 161-170.
- NIKLAUS Robert, «Diderot et Rousseau. Pour et contre le théâtre», *Diderot Studies*, vol. IV, 1963, p. 153-190.
- O'DEA Michael, «Rousseau et la sexualité des femmes : L'*Émile* et la *Lettre à d'Alembert*», *Rousseau, l'Émile et la Révolution*, R. Thiéry éd., Paris, Universitas, 1992, p. 279-284.
- RADICA Gabrielle, «La loi, les lois, les mœurs», *Cahiers philosophiques de Strasbourg*, vol. XI, printemps 2001, p. 153-184.
- RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- REBEJKOW Jean-Christophe, «Rousseau et l'opéra-comique : Les raisons d'un rejet», *Romanic Review*, vol. 89, 1998, p. 161-185.
- ROSENBLATT Helena, «On the "Misogyny" of J.-J. Rousseau : The *Lettre to d'Alembert* in his Context», *French Historical Studies*, vol. 25, n° 1, hiver 2002, p. 91-114.
- ROUSSEL François, «Trouble dans la représentation ou l'empire du sexe», *Rousseau et la philosophie*, A. Charrak, J. Salem dir., Paris, Publications de la Sorbonne, 2004, p. 103-115.
- ROUSSET Jean, «Qu'est-ce que le talent du comédien ?», *Annales J.-J. Rousseau*, vol. XXXVII, 1966-1968, p. 19-34.
- «Les destinataires supposés de la *Lettre à d'Alembert*», *Le lecteur intime*, Paris, Corti, 1986, p. 99-132.
- SCOTT John T., «The Play of the Passions : Music, Mores and Rousseau's *Lettre à d'Alembert*», *Rousseau on Arts and Politics / Autour de la Lettre à d'Alembert*, M. Butler éd., *Pensée libre*, n° 6, 1997, p. 77-89.
- SENELLART Michel, «Censure et estime publique», *Cahiers philosophiques de Strasbourg*, vol. XIII, printemps 2002, p. 67-105.

- SPECTOR Céline, « De Rousseau à Smith : Esthétique démocratique de la sensibilité et théorie économiste de l'esthétique », *La valeur de l'art. Exposition, marché, critique et public au dix-huitième siècle*, J. Rasmussen éd., Paris, Champion (Les dix-huitièmes siècles), 2009, p. 215-244.
- STAROBINSKI Jean, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, 1971.
- STRAUSS Leo, « L'intention de Rousseau », *Pensée de Rousseau*, Paris, Seuil, 1984, p. 67-94.
- THIROUIN Laurent, *L'aveuglement salutaire. Le réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- VIALA Alain, *Lettre à Rousseau sur l'intérêt littéraire*, Paris, Presses universitaires de France (Quadrige), 2005.