

JEAN-JACQUES ROUSSEAU

ÉDITION THÉMATIQUE DU TRICENTENAIRE

# ŒUVRES COMPLÈTES

Sous la direction de  
Raymond TROUSSON

et

Frédéric S. EIGELDINGER

XVI

THÉÂTRE

ÉCRITS SUR LE THÉÂTRE

Éditions critiques par

Alain CERNUSCHI, Patrick COLEMAN,

Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIEVAL,

Daniel SCHULTHESS, Raymond TROUSSON

et Christophe VAN STAEN

ÉDITIONS SLATKINE, GENÈVE

ÉDITIONS CHAMPION, PARIS

2012

Intro du ch16

DE L'IMITATION THÉÂTRALE

Le texte *De l'imitation théâtrale* comporte un avertissement de l'auteur, de fin août 1763 au plus tard (L 1026), donnant les précisions suivantes : il s'agit d'« une espèce d'extrait de divers endroits où Platon traite de l'imitation théâtrale », composée dans le contexte rédactionnel de la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*. D'Alembert, membre éminent du cercle de Diderot, avait proposé, dans son article « Genève » paru au tome VII de l'*Encyclopédie* en décembre 1757, que Genève prit enfin le tournant d'avoir un théâtre et une troupe de comédiens susceptibles d'y assurer les spectacles. Si Rousseau n'avait abordé le théâtre qu'incidemment dans son *Discours sur les sciences et les arts* de 1750, les arts du spectacle y apparaissaient déjà parmi tous ceux qui prennent de l'ampleur et se perfectionnent à mesure que les mœurs des hommes évoluent et se gâtent. D'Alembert revendiquant de son côté la valeur humaine et sociale du spectacle théâtral, et cela de plus à propos de Genève, la ville natale de Rousseau : voilà qui devait susciter la rédaction en février-mars 1758 d'une réponse très argumentée, mettant à profit l'élaboration du *Discours sur l'origine de l'inégalité* (1754) avec son analyse du jeu des passions dans le développement collectif des hommes. La *Lettre à d'Alembert* permet à Rousseau d'analyser avec une finesse sans précédent les ressorts individuels et sociaux de la vie théâtrale dans toute sa complexité, en s'arrêtant successivement sur les œuvres, le public et les comédiens.

Une telle critique ne pouvait que croiser les chemins de Platon. Déjà dans le *Discours sur les sciences et les arts*, le Socrate de l'*Apologie* platonicienne apparaissait comme témoin privilégié de la thèse générale par sa critique virulente des « poètes » et des « artistes<sup>1</sup> ». Dans la réponse à D'Alembert, le propos se resserrait sur le théâtre et rendait d'autant plus proches les critiques portées par Platon contre les poètes et les dramaturges, critiques développées avec beaucoup de soin dans la *République*, et bien sûr présentes dans passablement d'autres écrits. Il est clair que Rousseau, par le lien étroit qu'il établit entre les questions morales, politiques et littéraires, et par sa pente rigoriste, ne pouvait manquer de trouver dans Platon un prédécesseur

<sup>1</sup> ET IV, p. 409-410. À noter que la citation d'*Apologie de Socrate* 22c-23b dans le premier *Discours* présente déjà le caractère d'un collage comme *De l'imitation théâtrale*.

651

à la fois profond et précis<sup>1</sup>. Et il ne se fait pas faute d'exploiter cette filiation de façon mordante : vers la fin de son écrit (ET XVI, p. 603 n.), il cite un passage-clé de la *République* III où Socrate éconduit le « poète sacré » (Homère) et l'expulse vers un autre État (398a-b). Les résonances comiques et polémiques de ce choix de citation clairement orienté contre Voltaire retentiront de longues années. Elles s'étendront du reste à *De l'imitation théâtrale* qui, venant étayer la citation en question, sera vu dans la même lignée polémique<sup>2</sup>.

Dans l'avertissement de *L'imitation théâtrale*, Rousseau indique que son assemblage d'« endroits où Platon traite de l'imitation théâtrale » – ces endroits étant pour ainsi dire à son ordre du jour au moment de répondre à D'Alembert – n'a pas « pu commodément [...] entrer » dans la *Lettre* elle-même qui fut publiée en août-septembre 1758. Après différentes péripéties<sup>3</sup>, l'opuscule avec son avertissement parviendra au libraire Duchesne, comme cela ressort de la lettre de Rousseau à ce dernier du 21 août 1763 : « J'ai retouché et remis au net le morceau sur l'imitation théâtrale, j'espère qu'il n'y perdra rien. Je vous l'enverrai dans huit jours » (L 1026). C'est donc avec un délai sensible sur la *Lettre à d'Alembert* que Rousseau ménagea à cette « bagatelle » (fin de l'avertissement) un destin d'opuscule séparé. À travers ces étapes, nous pouvons reconstruire l'effet de deux forces opposées intervenant dans la genèse de cet écrit. D'un côté, nous l'avons dit, un fort parallélisme s'établit entre le projet de Rousseau d'une critique du théâtre et la démarche de Platon tendant à reconfigurer les horizons culturels de la cité harmonieuse et unie. De l'autre côté, la démarche de Platon présente une radicalité métaphysique en partie incompatible avec les vues de Rousseau. Cette dimension d'incompatibilité peut s'attester de deux façons différentes que nous cherchons à cadrer ci-dessous.

1) Le point principal est que l'imitation théâtrale en tant que telle constitue un problème davantage platonicien que rousseauiste. Disons

<sup>1</sup> Voir en particulier la question des mœurs, cruciale dans ce contexte. Cf. ET XVI, p. 548-549.

<sup>2</sup> H. Gouhier, historien de la philosophie et grand connaisseur du théâtre auquel il a consacré plusieurs ouvrages, ne pouvait manquer de s'intéresser de près à cet enchaînement. Voir son *Rousseau et Voltaire* (1983). Pour la *Lettre à d'Alembert* et ses suites dans les rapports avec Voltaire, voir les chap. VII et VIII. Pour *De l'imitation théâtrale*, voir p. 199 ss.

<sup>3</sup> L'écrit prend quelque retard puisque Rousseau écrit à Jacob Vernes le 6 janvier 1759 : « [J]e ne ferai rien si promptement et avec tant de plaisir que d'achever le petit morceau que je vous destine et qui malheureusement, ne sera guère au goût de vos lecteurs ni de vos philosophes ; car il est tiré de Platon » (L 373, ainsi que CC, t. 42, p. 296).

sommairement que dans le domaine métaphysique, Rousseau, à l'école de ses maîtres Locke et Condillac et en général des philosophes modernes, est un nominaliste ou plus précisément un conceptualiste. Pour lui, l'universalité se trouve dans le concept, dans l'idée générale abstraite. Il n'y a pas d'universaux dans les choses ni même – ce que veut le livre X de la *République* – avant les choses. Dans sa correspondance, Rousseau ne manque pas de souligner sa distance à cet égard. Dans la lettre à Malesherbes du 22 juin 1760, voici comment il caractérise son écrit : « un [...] petit morceau extrait de Platon sur l'imitation théâtrale d'une métaphysique assez ennuyeuse mais qui se rapportant à un sujet que j'ai traité devient intéressant pour moi » (L 499). Cette opposition en métaphysique est si forte qu'elle rend le platonisme métaphysique inassimilable pour Rousseau. Certes l'écrit séparé que devient *De l'imitation théâtrale* réduit considérablement les développements qui mettent en jeu les aspects métaphysiques de l'imitation et en particulier une dénivellation ontologique qui va de l'Idée platonicienne à sa copie spatio-temporelle et à son imitation (596a-597d). Mais ce schéma ternaire reste présent – et peu opérant pour Rousseau. Quant à la théorie platonicienne des aptitudes cognitives coordonnées aux niveaux ontologiques mis en jeu par l'imitation (601d-602b), Rousseau n'en est pas féru non plus et il raccourcit considérablement son propre développement à ce sujet. Soulignons pour conclure sur cette dimension métaphysique de l'imitation théâtrale que des deux développements de la *République* concernant le domaine littéraire, l'un moral et psychologique au livre III, l'autre métaphysique au livre X, c'est ce dernier – l'inassimilable – qui fournit la trame de *De l'imitation théâtrale*.

2) Un autre point davantage fonctionnel est que la récusation platonicienne des arts d'imitation est pour ainsi dire trop forte pour le propos de Rousseau dans la *Lettre à d'Alembert*. Admettons un instant que les arts d'imitation soient en tant que tels condamnables, parce qu'ils forment des objets ontologiquement inconsistants et que leurs auteurs manquent des connaissances adéquates pour faire un bon usage de leurs créatures. La récusation de l'imitation se montre alors tellement radicale que par préemption, toutes les discussions subséquentes sur les œuvres elles-mêmes dans leur contenu, sur leurs différents publics et sur leurs interprètes deviendraient superflues. Or précisément Rousseau tient à ces discussions ; il les mène avec beaucoup d'acribie et de soin dans la *Lettre à d'Alembert*. À cet égard justement les développements moraux et psychologiques du livre III de la *République*, comme nous l'avons dit ci-dessus, se révélaient plus assimilables que les développements métaphysiques du livre X. Le modèle psychologique envisagé dans le domaine des passions mises en jeu par l'imitation théâtrale, celui de la contagion des passions, est celui-là même de Platon. Ce point apparaît clairement dans la partie

de la *Lettre à d'Alembert* consacrée aux spectateurs (ET XVI, p. 538 ss.). On observera ici que Rousseau récuse le modèle opposé, aristotélicien, de la purgation des passions par le théâtre (ET XVI, p. 501).

Cette interprétation globale du cadre intellectuel de *L'imitation théâtrale* et de son indépendance finale étant posée, nous nous devons de formuler quelques remarques sur le texte lui-même. Il consiste essentiellement en une version française abrégée du début du livre X de la *République*, c'est-à-dire de la partie qui traite de l'imitation (13 pages Stephanus, 595a-608b). Nous n'avons pas de raison de penser que Rousseau ait travaillé sur une autre base que celle de la traduction latine de Platon par Marsile Ficin, dans une édition de Lyon en 1550<sup>1</sup>. Il la cite dans la *Lettre à d'Alembert* (ET XVI, p. 603 n.<sup>2</sup>) et il en traduit des fragments en reportant ses traductions sur un feuillet de cette collection. Comme on sait, Rousseau a effectué d'autres traductions de textes classiques, et *De l'imitation théâtrale* ne constitue donc pas une singularité (ET IX, p. 298 ss., avec les excellentes notes de J. Starobinski, OC V, p. CCC-CCCVI). Ainsi que nous l'avons relevé ci-dessus, deux passages de portée plus nettement métaphysique ne sont repris que brièvement par Rousseau, cette réduction étant en phase avec ses déclarations plutôt négatives sur l'ontologie de Platon. Un bref passage est relativement indépendant de Platon et témoigne bien de la posture philosophique de Rousseau et de sa volonté de contribuer à des débats publics, libres et ouverts (cf. notre note). Il peut être rapproché d'un passage réflexif de la *Lettre à d'Alembert* : « Voilà, Monsieur, les considérations que j'avais à proposer au public, etc. » (ET XVI, p. 607). Un petit nombre de passages sont empruntés à d'autres textes de Platon. Il est certain en tout cas que dans une veine politique et civique, Rousseau prenait au sérieux *De l'interprétation théâtrale*. Nous en avons un témoignage qui ne peut être passé sous silence dans *Rousseau juge de Jean Jacques* (rédaction 1772-1776), au 2<sup>e</sup> dialogue, où Rousseau donne une liste d'ouvrages justifiant tout particulièrement le bon emploi du temps du « solitaire » qu'il était réputé être : « La *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*, *Héloïse*, *Émile*, le *Contrat Social*, les *Essais sur la paix perpétuelle* et sur *L'imitation théâtrale*, et d'autres écrits non moins estimables qui n'ont pas paru sont des fruits de la retraite de J.J. Je doute qu'aucun philosophe ait

<sup>1</sup> L'édition en 5 tomes que possédait Rousseau, vendue en Angleterre en 1767 (L 1765), passa aux mains du collectionneur Sir Thomas Grenville (1755-1846) et se trouve maintenant à la British Library, cote G.16721-25. Voir à ce sujet Y. Touchefeu, *DJIR* s.v. Platon, p. 728-729.

<sup>2</sup> Relevons que la transcription donnée par Rousseau n'est pas complètement fidèle : pour les besoins de la cause, il remplace à la dernière ligne *milites*, les soldats, par *civés*, les citoyens !

médité plus profondément, plus utilement peut-être, et plus écrit en si peu de temps » (ET III, p. 203).

Relevons en définitive que notre écrit projettera ensuite une image platonisante de Rousseau, et cela dans un contexte où Platon est en général mal connu et ses écrits très peu diffusés. À titre de témoignage, mentionnons la lettre de F.H. d'Ivernois à Rousseau du 31 juillet 1764, après la première publication de *De l'imitation théâtrale* : « Car il n'y avait que vous Capable d'avoir rendu les Idées de Platon Comme vous l'avez fait » (CC 3434). L'image de Rousseau « héraut de Platon » se manifeste plus tard dans le curieux épisode de la « dédicace de 1769 » : la première traduction française des *Loix* de Platon était parue chez le libraire Rey avec une dédicace à J.-J. Rousseau<sup>1</sup>. Le traducteur le P. J.N. Grou, jésuite, clame sa surprise à son libraire M.M. Rey dans sa lettre du 19 octobre 1769 : « [J]e ne vous cacherais pas, Monsieur, que j'ai été surpris et affligé de voir mon ouvrage dédié à Jean-Jacques Rousseau. [...] J'espère que vous ne vous offenserez point de cette déclaration que je dois à mon état et à ma façon de penser » (CC 6623). Quoi qu'il en soit des détails de cette affaire, elle montre que Rousseau était devenu dans certains esprits un véritable patron des études platoniciennes ! (Cf. aussi CC 6571.) Comme le montre le parcours ci-dessus, cette réputation passe principalement par l'écrit *De l'imitation théâtrale* de 1764.

Daniel SCHULTHESS

à la suite: texte p. 657 - 673.

<sup>1</sup> Voir F.S. Eigeldinger, *Études et documents sur les « minora » de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Champion, 2009, p. 295-296.

DE L'IMITATION THÉÂTRALE  
ESSAI TIRÉ DES DIALOGUES DE PLATON

AVERTISSEMENT

Ce petit écrit n'est qu'une espèce d'extrait de divers endroits où Platon traite de l'imitation théâtrale. Je n'y ai guères d'autre part que de les avoir rassemblés et liés dans la forme d'un discours suivi, au lieu de celle du dialogue qu'ils ont dans l'original. L'occasion de ce travail fut la *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles* ; mais n'ayant pu commodément l'y faire entrer, je le mis à part pour être employé ailleurs, ou tout à fait supprimé. Depuis lors, cet écrit étant sorti de mes mains, se trouva compris, je ne sais comment, dans un marché qui ne me regardait pas. Le manuscrit m'est revenu : mais le libraire l'a réclamé comme acquis par lui de bonne foi, et je n'en veux pas dédire celui qui le lui a cédé. Voilà comment cette bagatelle passe aujourd'hui à l'impression.

DE L'IMITATION THÉÂTRALE

Plus je songe à l'établissement de notre République imaginaire, plus il me semble que nous lui avons prescrit des lois utiles et appropriées à la nature de l'homme. Je trouve, surtout, qu'il importait de donner, comme nous avons fait, des bornes à la licence des poètes, et de leur interdire toutes les parties de leur art qui se rapportent à l'imitation. Nous reprendrons même, si vous voulez, ce sujet, à présent que les choses plus importantes sont examinées ; et, dans l'espoir que vous ne me dénoncerez pas à ces dangereux ennemis, je vous avouerai que je regarde tous les Auteurs dramatiques, comme les corrupteurs du peuple<sup>1</sup>, ou de quiconque, se laissant amuser par leurs images, n'est pas capable de les considérer sous leur vrai point de vue, ni de donner à ces fables le correctif dont elles ont besoin. Quelque respect que j'aie pour Homère, leur modèle et leur premier maître, je ne crois pas

<sup>1</sup> Cette phrase, pour être authentifiée globalement dans l'original (595b), en accroît la portée et débouche sur une formule d'une dureté mémorable. Cf. aussi *Lois VII*, 816d-817c.

lui devoir plus qu'à la vérité ; et pour commencer par m'assurer d'elle, je vais d'abord rechercher ce que c'est qu'imitation.

Pour imiter une chose, il faut en avoir l'idée. Cette idée est abstraite, absolue, unique et indépendante du nombre d'exemplaires de cette chose qui peuvent exister dans la nature<sup>1</sup>. Cette idée est toujours antérieure à son exécution car l'architecte qui construit un palais, a l'idée d'un palais avant que de commencer le sien<sup>2</sup>. Il n'en fabrique pas le modèle, il le suit, et ce modèle est d'avance dans son esprit.

Borné par son art à ce seul objet, cet artiste ne sait faire que son palais ou d'autres palais semblables : mais il y en a de bien plus universels, qui sont tout ce que peut exécuter au monde quelque ouvrier que ce soit, tout ce que produit la nature, tout ce que peuvent faire de visible au ciel, sur la terre, aux enfers, les dieux mêmes. Vous comprenez bien que ces artistes si merveilleux sont des peintres, et même le plus ignorant des hommes en peut faire autant avec un miroir. Vous me direz que le peintre ne fait pas ces choses, mais leurs images : autant en fait l'ouvrier qui les fabrique réellement, puisqu'il copie un modèle qui existait avant elles<sup>3</sup>.

Je vois là trois palais bien distincts. Premièrement le modèle ou l'idée originale qui existe dans l'entendement de l'architecte, dans la nature, ou tout au moins dans son auteur avec toutes les idées possibles dont il est la source : en second lieu, le palais de l'architecte, qui est l'image de ce modèle ; et enfin le palais du peintre, qui est l'image de celui de l'architecte. Ainsi, Dieu, l'architecte et le peintre sont les auteurs de ces trois palais. Le premier palais est l'idée originale, existante par elle-même ; le second en est l'image ; le troisième est l'image de l'image, ou ce que nous appelons proprement imitation. D'où il suit que l'imitation ne tient pas, comme on croit, le second rang, mais le troisième dans l'ordre des êtres, et que, nulle image n'étant exacte et parfaite, l'imitation est toujours d'un degré plus loin de la vérité qu'on ne pense.

<sup>1</sup> On passe ici de l'*eidos* platonicien (Ficin traduit *species*) à l'« idée abstraite » à la manière de Locke. Rousseau n'a pu s'empêcher de « moderniser » son Platon en fonction de ses propres références philosophiques.

<sup>2</sup> Rousseau remplace le lit de Platon par un palais, sans doute pour éviter la modestie un peu ridicule de l'artefact qu'évoquait la *République*.

<sup>3</sup> Les deux alinéas précédents résument le contenu de 2 pages Stephanus (596a9-597a).

L'architecte peut faire plusieurs palais sur le même modèle, le peintre, plusieurs tableaux du même palais : mais quant au type ou modèle original, il est unique ; car si l'on supposait qu'il y en eût deux semblables, ils ne seraient plus originaux ; ils auraient un modèle original, commun à l'un et à l'autre ; et c'est celui-là seul qui serait le vrai. Tout ce que je dis ici de la peinture est applicable à l'imitation théâtrale : mais avant d'en venir-là, examinons plus en détail les imitations du peintre.

Non seulement il n'imité dans ses tableaux que les images des choses ; savoir, les productions sensibles de la nature, et les ouvrages des artistes ; il ne cherche pas même à rendre exactement la vérité de l'objet, mais l'apparence : il le peint tel qu'il paraît être, et non pas tel qu'il est. Il le peint sous un seul point de vue, et choisissant ce point de vue à sa volonté, il rend, selon qu'il lui convient, le même objet agréable ou difforme aux yeux des spectateurs. Ainsi jamais il ne dépend d'eux de juger de la chose imitée en elle-même ; mais ils sont forcés d'en juger sur une certaine apparence, et comme il plaît à l'imitateur : souvent même ils n'en jugent que par habitude, et il entre de l'arbitraire jusque dans l'imitation<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> L'expérience nous apprend que la belle harmonie ne flatte point une oreille non prévenue, qu'il n'y a que la seule habitude qui nous rende agréables les consonances, et nous les fasse distinguer des intervalles les plus discordants\*. Quant à la simplicité des rapports sur laquelle on a voulu fonder le plaisir de l'harmonie, j'ai fait voir dans l'*Encyclopédie* au mot « Consonance », que ce principe est insoutenable, et je crois facile à prouver que toute notre harmonie est une invention barbare et gothique qui n'est devenue que par trait de temps, un art d'imitation. Un magistrat studieux qui, dans ses moments de loisir, au lieu d'aller entendre de la musique, s'amuse à en approfondir les systèmes, a trouvé que le rapport de la quinte n'est de deux à trois que par approximation, et que ce rapport est rigoureusement incommensurable\*\*. Personne au moins ne saurait nier qu'il ne soit tel sur nos clavecins en vertu du tempérament ; ce qui n'empêche pas ces quintes ainsi tempérées de nous paraître agréables. Or où est, en pareil cas, la simplicité du rapport qui devrait nous les rendre telles ? Nous ne savons point encore si notre système de musique n'est pas fondé sur de pures conventions ; nous ne savons point si les principes n'en sont pas tout à fait arbitraires, et si tout autre système, substitué à celui-là, ne parviendrait pas, par l'habitude, à nous plaire également. C'est une question discutée ailleurs. Par une analogie assez naturelle, ces réflexions pourraient en exciter d'autres au sujet de la peinture sur le ton d'un tableau, sur l'accord des couleurs, sur certaines parties du dessin où il entre peut-être plus d'arbitraire qu'on ne pense, et où l'imitation même peut avoir des règles de convention. Pourquoi les peintres n'osent-ils entreprendre des imitations nouvelles, qui n'ont contre elles que leur nouveauté, et paraissent d'ailleurs tout-à-fait du ressort de l'art ? Par exemple, c'est un jeu

L'Art de représenter les objets est fort différent de celui de les faire connaître. Le premier plaît sans instruire ; le second instruit sans plaire. L'artiste qui lève un plan et prend des dimensions exactes, ne fait rien de fort agréable à la vue ; aussi son ouvrage n'est-il recherché que par les gens de l'art. Mais celui qui trace une perspective, flatte le peuple et les ignorants, parce qu'il ne leur fait rien connaître, et leur offre seulement l'apparence de ce qu'ils connaissaient déjà. Ajoutez que la mesure, nous donnant successivement une dimension et puis l'autre, nous instruit lentement de la vérité des choses ; au lieu que l'apparence nous offre le tout à la fois, et, sous l'opinion d'une plus grande capacité d'esprit, flatte le sens en séduisant l'amour-propre.

Les représentations du peintre, dépourvues de toute réalité, ne produisent même cette apparence, qu'à l'aide de quelques vaines ombres et de quelques légers simulacres qu'il fait prendre pour la chose même. S'il y avait quelque mélange de vérité dans ses imitations, il faudrait qu'il connût les objets qu'il imite ; il serait naturaliste, ouvrier, physicien, avant d'être peintre. Mais au contraire, l'étendue de son art n'est fondée que sur son ignorance ; et il ne peint tout, que parce qu'il n'a besoin de rien connaître

pour eux de faire paraître en relief une surface plane : pourquoi donc nul d'entre eux n'a-t-il tenté de donner l'apparence d'une surface plane à un relief ? S'ils font qu'un plafond paraisse une voûte, pourquoi ne font-ils pas qu'une voûte paroisse un plafond ? Les ombres diront-ils, changent d'apparence à divers points de vue ; ce qui n'arrive pas de même aux surfaces planes.

Levons cette difficulté, et prions un peintre de peindre et colorier une statue de manière qu'elle paraisse plate, rase, et de la même couleur, sans aucun dessin, dans un seul jour et sous un seul point de vue. Ces nouvelles considérations ne seraient peut-être pas indignes d'être examinées par l'amateur éclairé qui a si bien philosophé sur cet art<sup>\*\*\*</sup>. [Note de Rousseau.] – \* Cette intéressante note – à ajouter au grand dossier de la théorie musicale chez Rousseau – contient une approche conventionnaliste de l'agrément des consonances musicales qui se détache complètement de Platon et de l'arrière-plan pythagoricien de ce dernier. Là fin de la note envisage même la possibilité d'une construction rationnelle au sein de la convention, ce qui est certainement une des marques les plus générales de la pensée systématique de Rousseau. Cf. aussi sur cette note A. Wyss, *DJRR* s. v. « De l'imitation théâtrale », p. 199, ou OC V, p. CCC-CCC. – \*\* Ce « magistrat studieux » est François-Paul Roualle de Boisgelou (1697-1764), Conseiller au Grand Conseil du Roi, auteur d'une théorie musicale discutée par Rousseau notamment à l'article « Système » du *Dictionnaire de Musique*, ET XIII, p. 797 ss. Voir aussi *Émile* II, ET VII, p. 489 ss. et *Confessions* X, ET II, p. 665. – \*\*\* L'« amateur éclairé » est sans doute Diderot, qui avait publié dans l'*Encyclopédie* (t. III, 1753) l'article « Composition (en Peinture) ». Sur les rapports Rousseau-Diderot à ce moment-là, voir L 311.

tre. Quand il nous offre un philosophe en méditation, un astronome observant les astres, un géomètre traçant des figures, un tourneur dans son atelier, fait-il pour cela tourner, calculer, méditer, observer les astres ? Point du tout ; il ne fait que peindre. Hors d'état de rendre raison d'aucune des choses qui sont dans son tableau, il nous abuse doublement par ses imitations, soit en nous offrant une apparence vague et trompeuse, dont ni lui ni nous ne saurions distinguer l'erreur ; soit en employant des mesures fausses pour produire cette apparence, c'est-à-dire, en altérant toutes les véritables dimensions selon les lois de la perspective : de sorte que, si le sens du spectateur ne prend pas le change et se borne à voir le tableau tel qu'il est, il se trompera sur tous les rapports des choses qu'on lui présente, ou les trouvera tous faux. Cependant l'illusion sera telle que les simples et les enfants s'y méprendront, qu'ils croiront voir des objets que le peintre lui-même ne connaît pas, et des ouvriers à l'art desquels il n'entend rien.

Apprenons par cet exemple à nous défier de ces gens universels, habiles dans tous les arts, versés dans toutes les sciences, qui savent tout, qui raisonnent de tout, et semblent réunir à eux seuls les talents de tous les mortels. Si quelqu'un nous dit connaître un de ces hommes merveilleux, assurons-le, sans hésiter, qu'il est la dupe des prestiges d'un charlatan, et que tout le savoir de ce grand philosophe n'est fondé que sur l'ignorance de ses admirateurs, qui ne savent point distinguer l'erreur d'avec la vérité, ni l'imitation d'avec la chose imitée.

Ceci nous mène à l'examen des auteurs tragiques et d'Homère leur chef<sup>1</sup>. Car plusieurs assurent qu'il faut qu'un poète tragique sache tout ; qu'il connaisse à fond les vertus et les vices, la politique et la morale, les lois divines et humaines, et qu'il doit avoir la science de toutes les choses qu'il traite, ou qu'il ne fera jamais rien de bon. Cherchons donc si ceux qui relèvent la poésie à ce point de sublimité ne s'en laissent point imposer aussi par l'art imitateur des poètes ; si leur admiration pour ces immortels ouvrages ne les empêche point de voir combien ils sont loin du

<sup>1</sup> C'était le sentiment commun des Anciens, que tous leurs auteurs tragiques n'étaient que les copistes et les imitateurs d'Homère. Quelqu'un disait des tragédies d'Euripide : *Ce sont les restes des festins d'Homère, qu'un convive emporte chez lui.* [Note de Rousseau.] – La formule se trouve chez A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres*, t. IV, 9<sup>e</sup> Entretien, Londres, 1705, p. 131.

vrai, de sentir que ce sont des couleurs sans consistance, de vains fantômes, des ombres ; et que, pour tracer de pareilles images, il n'y a rien de moins nécessaire que la connaissance de la vérité : ou bien, s'il y a dans tout cela quelque utilité réelle, et si les poètes savent en effet cette multitude de choses dont le vulgaire trouve qu'ils parlent si bien.

Dites-moi, mes amis, si quelqu'un pouvait avoir à son choix le portrait de sa maîtresse ou l'original, lequel penseriez-vous qu'il choisît ? Si quelque artiste pouvait faire également la chose imitée ou son simulacre, donnerait-il la préférence au dernier, en objets de quelque paix, et se contenterait-il d'une maison en peinture, quand il pourrait s'en faire une en effet ? Si donc l'auteur tragique savait réellement les choses qu'il prétend peindre, qu'il eût les qualités qu'il décrit, qu'il fût faire lui-même tout ce qu'il fait faire à ses personnages, n'exercerait-il pas leurs talents ? Ne pratiquerait-il pas leurs vertus ? N'élèverait-il pas des monuments à sa gloire plutôt qu'à la leur ? Et n'aimerait-il pas mieux faire lui-même des actions louables, que se borner à louer celles d'autrui ? Certainement le mérite en serait tout autre ; et il n'y a pas de raison pourquoi, pouvant le plus, il se bornerait au moins. Mais que penser de celui qui nous veut enseigner ce qu'il n'a pas pu apprendre ? Et qui ne rirait de voir une troupe imbécile aller admirer tous les ressorts de la politique et du cœur humain mis en jeu par un étourdi de vingt ans, à qui le moins sensé de l'assemblée ne voudrait pas confier la moindre de ses affaires ?

Laissons ce qui regarde les talents et les arts. Quand Homère parle si bien du savoir de Machaon<sup>1</sup>, ne lui demandons point compte du sien sur la même matière. Ne nous informons point des malades qu'il a guéris, des élèves qu'il a faits en médecine, des chefs-d'œuvre de gravure et d'orfèvrerie qu'il a finis, des ouvriers qu'il a formés, des monuments de son industrie<sup>2</sup>. Souffrons qu'il nous enseigne tout cela, sans savoir s'il en est instruit. Mais quand il nous entretient de la guerre, du gouvernement, des lois, des sciences qui demandent la plus longue étude et qui importent le plus au bonheur des hommes, osons l'interrompre un moment et l'interroger ainsi : Ô divin Homère ! nous admirons vos leçons ; et nous n'attendons, pour les suivre, que

<sup>1</sup> Machaon, figure tutélaire de la médecine antique évoquée par Homère dans l'*Illiade*, remplace ici Asclépios mentionné dans le passage de Platon (599b-c).

<sup>2</sup> Les deux derniers objets mentionnés constituent des adjonctions de Rousseau dans une direction propre à son siècle.

de voir comment vous les pratiquez vous-même ; si vous êtes réellement ce que vous vous efforcez de paraître ; si vos imitations n'ont pas le troisième rang, mais le second après la vérité, voyons en vous le modèle que vous nous peignez dans vos ouvrages ; montrez-nous le capitaine, le législateur et le sage ; dont vous nous offrez si hardiment le portrait. La Grèce et le Monde entier célèbrent les bienfaits des grands hommes qui possédèrent ces arts sublimes dont les préceptes vous coûtent si peu. Lycurgue donna des lois à Sparte, Charondas à la Sicile et à l'Italie, Minos aux Crétois<sup>1</sup>, Solon à nous. S'agit-il des devoirs de la vie, du sage gouvernement de la maison, de la conduite d'un citoyen dans tous les états ? Thalès de Milet et le Scythe Anacharsis donnèrent à la fois l'exemple et les préceptes. Faut-il apprendre à d'autres ces mêmes devoirs, et instituer des philosophes et des sages qui pratiquent ce qu'on leur a enseigné ? Ainsi fit Zoroastre aux mages<sup>2</sup>, Pythagore à ses disciples, Lycurgue à ses concitoyens. Mais vous, Homère, s'il est vrai que vous ayez excellé en tant de parties ; s'il est vrai que vous puissiez instruire les hommes et les rendre meilleurs ; s'il est vrai qu'à l'imitation vous ayez joint l'intelligence et le savoir aux discours ; voyons les travaux qui prouvent votre habileté, les États que vous avez institués, les vertus qui vous honorent, les disciples que vous avez faits, les batailles que vous avez gagnées, les richesses que vous avez acquises. Que ne vous êtes-vous concilié des foules d'amis, que ne vous êtes-vous fait aimer et honorer de tout le monde ? Comment se peut-il que nous n'ayez attiré près de vous que le seul Cléophile ? encore n'en fîtes-vous qu'un ingrat. Quoi ! un Protagore d'Abdère, un Prodicus de Chio, sans sortir d'une vie simple et privée, ont attroupé leurs contemporains autour d'eux, leur ont persuadé d'apprendre d'eux seuls l'art de gouverner son pays, sa famille et soi-même ; et ces hommes si merveilleux, un Hésiode, un Homère, qui savaient tout, qui pouvaient tout apprendre aux hommes de leur temps, en ont été négligés au point d'aller errants, mendiant partout l'univers ; et chantant leurs vers de ville en ville, comme de vils baladins ! Dans ces siècles grossiers, où le poids de l'ignorance commençait

<sup>1</sup> Platon évoque le roi crétois Minos en plusieurs endroits (*Apologie* 41a, *Gorgias* 523e, 526c, *Lois* IV, 706a, comme législateur *Lois* I 624b, 630d, 632d), mais pas dans la *République*.

<sup>2</sup> Platon ne parle pas de Zoroastre, fondateur de la religion perse, dans la *République*, mais dans l'*Alcibiade* (122a).

à se faire sentir, où le besoin et l'avidité de savoir concouraient à rendre utile et respectable tout homme un peu plus instruit que les autres, si ceux-ci eussent été aussi savants qu'ils semblaient l'être, s'ils avaient eu toutes les qualités qu'ils faisaient briller avec tant de pompe, ils eussent passé pour des prodiges ; ils auraient été recherchés de tous ; chacun se serait empressé pour les avoir, les posséder, les retenir chez soi ; et ceux qui n'auraient pu les fixer avec eux, les auraient plutôt suivis par toute la terre, que de perdre une occasion si rare de s'instruire et de devenir des héros pareils à ceux qu'on leur faisait admirer<sup>1</sup>.

Convenons donc que tous les poètes, à commencer par Homère, nous représentent dans leurs tableaux, non le modèle des vertus, des talents, des qualités de l'âme, ni les autres objets de l'entendement et des sens qu'ils n'ont pas en eux-mêmes, mais les images de tous ces objets tirées d'objets étrangers ; et qu'ils ne sont pas plus près en cela de la vérité, quand ils nous offrent les traits d'un héros ou d'un capitaine, qu'un peintre qui, nous peignant un géomètre ou un ouvrier, ne regarde point à l'art où il n'entend rien, mais seulement aux couleurs et à la figure. Ainsi font illusion les noms et les mots à ceux qui, sensibles au rythme et à l'harmonie, se laissent charmer à l'art enchanteur du poète, et se livrent à la séduction par l'attrait du plaisir ; en sorte qu'ils prennent les images d'objets qui ne sont connus, ni d'eux, ni des auteurs, pour les objets mêmes, et craignent d'être dé trompés d'une erreur qui les flatte, soit en donnant le change à leur ignorance, soit par les sensations agréables dont cette erreur est accompagnée.

En effet, ôtez au plus brillant de ces tableaux le charme des vers et les ornements étrangers qui l'embellissent ; dépouillez-le du coloris de la poésie ou du style, et n'y laissez que le dessein, vous aurez peine à le reconnaître ; ou, s'il est reconnaissable, il ne plaira plus ; semblable à ces enfants plutôt jolis que beaux, qui,

<sup>1</sup> Platon ne veut pas dire qu'un homme entendu pour ses intérêts et versé dans les affaires lucratives, ne puisse, en trafiquant de la poésie, ou par d'autres moyens, parvenir à une grande fortune. Mais il est fort différent de s'enrichir et s'illustrer par le métier de poète, ou de s'enrichir et de s'illustrer par les talents que le poète prétend enseigner. Il est vrai qu'on pouvait alléguer à Platon l'exemple de Tyrtée ; mais il se fût tiré d'affaire avec une distinction, en le considérant plutôt comme orateur que comme poète. [Note de Rousseau.] – Tyrtée, poète fort honoré à Sparte, est mentionné à plusieurs reprises dans les *Lois* (I, 629a, 630b, II, 660e, 667a, IX, 858e).

parés de leur seule fleur de jeunesse, perdent avec elle toutes leurs grâces, sans avoir rien perdu de leurs traits.

Non seulement l'imitateur ou l'auteur du simulacre ne connaît que l'apparence de la chose imitée, mais la véritable intelligence de cette chose n'appartient pas même à celui qui l'a faite. Je vois dans ce tableau des chevaux attelés au char d'Hector ; ces chevaux ont des harnais, des mors, des rênes ; l'orfèvre, le forgeron ; le sellier ont fait ces diverses choses, le peintre les a représentées ; mais, ni l'ouvrier qui les fait, ni le peintre qui les dessine ne savent ce qu'elles doivent être : c'est à l'écuyer ou au conducteur qui s'en sert à déterminer leur forme sur leur usage ; c'est à lui seul de juger si elles sont bien ou mal, et d'en corriger les défauts. Ainsi dans tout instrument possible, il y a trois objets de pratique à considérer, savoir l'usage, la fabrique et l'imitation. Ces deux derniers arts dépendent manifestement du premier, et il n'y a rien d'imitable dans la nature à quoi l'on ne puisse appliquer les mêmes distinctions.

Si l'utilité, la bonté, la beauté d'un instrument, d'un animal, d'une action se rapportent à l'usage qu'on en tire ; s'il n'appartient qu'à celui qui les met en œuvre d'en donner le modèle et de juger si ce modèle est fidèlement exécuté : loin que l'imitateur soit en état de prononcer sur les qualités des choses qu'il imite, cette décision n'appartient pas même à celui qui les a faites. L'imitateur suit l'ouvrier dont il copie, l'ouvrage, l'ouvrier suit l'artiste qui sait s'en servir, et ce dernier seul apprécie également la chose et son imitation ; ce qui confirme que les tableaux du poète et du peintre n'occupent que la troisième place après le premier modèle ou la vérité<sup>1</sup>.

Mais le poète, qui n'a pour juge qu'un peuple ignorant auquel il cherche à plaire, comment ne défigurera-t-il pas, pour le flatter, les objets qu'il lui présente ? Il imitera ce qui paraît beau à la multitude, sans se soucier s'il l'est en effet. S'il peint la valeur, aura-t-il Achille pour juge ? S'il peint la ruse, Ulysse le reprendra-t-il ? Tout au contraire Achille et Ulysse seront ses personnages ; Thersite et Dolon ses spectateurs<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Les deux alinéas précédents résument le contenu d'une pleine page Stephanus (601b-602c).

<sup>2</sup> Le passage correspondant de la *République* (602b) n'évoque pas ces personnages. Thersite et Dolon les anti-héros sont des figures homériques connues. Seul le premier est par ailleurs mentionné par Platon (*Gorgias* 525e, *République* X, 620c).

Vous m'objecterez que le philosophe ne fait pas non plus lui-même tous les arts dont il parle, et qu'il étend souvent ses idées aussi loin que le poète étend ses images. J'en conviens ; mais le philosophe ne se donne pas pour savoir la vérité, il la cherche, il examine, il discute, il étend nos vues, il nous instruit même en se trompant ; il propose ses doutes pour des doutes, ses conjectures pour des conjectures, et n'affirme que ce qu'il fait. Le philosophe qui raisonne, soumet ses raisons à notre jugement ; le poète et l'imitateur, se fait juge lui-même. En nous offrant ses images, il les affirme conformes à la vérité : il est donc obligé de la connaître, si son art a quelque réalité ; en peignant tout, il se donne pour tout savoir. Le poète est le peintre qui fait l'image ; le philosophe est l'architecte qui lève le plan : l'un ne daigne pas même approcher de l'objet pour le peindre ; l'autre, mesure avant de tracer<sup>1</sup>.

Mais de peur de nous abuser par de fausses analogies, tâchons de voir plus distinctement à quelle partie, à quelle faculté de notre âme se rapportent les imitations du poète, et considérons d'abord d'où vient l'illusion de celles du peintre. Les mêmes corps vus à diverses distances ne paraissent pas de même grandeur, ni leurs figures également sensibles, ni leurs couleurs de la même vivacité. Vus dans l'eau, ils changent d'apparence ; ce qui était droit, paraît brisé ; l'objet paraît flotter avec l'onde. À travers un verre sphérique ou creux, tous les rapports des traits sont changés ; à l'aide du clair, et des ombres, une surface plane se relève ou se creuse au gré du peintre ; son pinceau grave des traits aussi profonds que le ciseau du sculpteur, et dans les reliefs qu'il fait tracer sur la toile, le toucher démenti par la vue, laisse à douter auquel des deux on doit se fier. Toutes ces erreurs sont évidemment dans les jugements précipités de l'esprit. C'est cette faiblesse de l'entendement humain, toujours pressé de juger sans connaître, qui donne prise à tous ces prestiges de magie par lesquels l'optique et la mécanique abusent nos sens. Nous concluons, sur la seule apparence, de ce que nous connaissons à

<sup>1</sup> Cet alinéa prend son indépendance par rapport à l'argumentation platonicienne. Certes, il découle d'un reproche souvent formulé par Platon, celui que le poète ou l'orateur sont animés d'une prétention de savoir aussi universelle dans son déploiement qu'infondée dans sa réalité (*Apologie* 21e-23c, *Ion* 536d ss., *Gorgias* 455a-457c, 481 b s., 500e-503a, *Phèdre* 259e-262c). Mais ce reproche se retourne ici contre le philosophe lui-même. Un tel retournement ne se trouve pas chez Platon, et le développement qui répond à l'objection appartient bien en propre à Rousseau.

ce que nous ne connaissons pas, et nos inductions fausses sont la source de mille illusions.

Quelles ressources nous sont offertes contre ces erreurs ? Celles de l'examen et de l'analyse. La suspension de l'esprit, l'art de mesurer, de peser, de compter, sont les secours que l'homme a pour vérifier les rapports des sens, afin qu'il ne juge pas de ce qui est grand ou petit, rond ou carré, rare ou compact, éloigné ou proche, par ce qui paraît l'être, mais par ce que le nombre, la mesure et le poids lui donnent pour tel. La comparaison, le jugement des rapports trouvés par ces diverses opérations, appartiennent incontestablement à la faculté raisonnante, et ce jugement est souvent en contradiction avec celui que l'apparence des choses nous fait porter. Or nous avons vu ci-devant que ce ne saurait être par la même faculté de l'âme, qu'elle porte des jugements contraires des mêmes choses considérées sous les mêmes relations. D'où il suit que ce n'est point la plus noble de nos facultés, savoir la raison ; mais une faculté différente et inférieure, qui juge sur l'apparence, et se livre au charme de l'imitation. C'est ce que je voulais exprimer ci-devant, en disant que la peinture, et généralement l'art d'imiter, exerce ses opérations loin de la vérité des choses, en s'unissant à une partie de notre âme dépourvue de prudence et de raison, et incapable de rien connaître par elle-même de réel et de vrai<sup>1</sup>. Ainsi l'art d'imiter, vil par sa nature et par la faculté de l'âme sur laquelle il agit, ne peut que l'être encore par ses productions, du moins quant au sens matériel qui nous fait juger des tableaux du peintre. Considérons maintenant le même art appliqué par les imitations du poète immédiatement au sens interne, c'est-à-dire, à l'entendement.

La scène<sup>2</sup> représente les hommes agissant volontairement ou par force, estimant leurs actions bonnes ou mauvaises, selon le bien ou le mal qu'ils pensent leur en revenir, et diversement affectés, à cause d'elles, de douleur ou de volupté. Or, par les raisons que nous avons déjà discutées, il est impossible que

<sup>1</sup> Il ne faut pas prendre ici ce mot de *partie* dans un sens exact, comme si Platon supposait l'âme réellement divisible ou composée. La division qu'il suppose et qui lui fait employer le mot de *parties*, ne tombe que sur les divers genres d'opérations par lesquelles l'âme se modifie, et qu'on appelle autrement *facultés*. [*Note de Rousseau.*]

<sup>2</sup> On observe ici et dans la suite, par rapport au texte de Platon (603 c s.), une accentuation de l'imitation portée sur la scène, plutôt que dans la poésie en général, ce qui évidemment s'accorde avec la *Lettre à d'Alembert*.

l'homme, ainsi présenté, soit jamais d'accord avec lui-même et comme l'apparence et la réalité des objets sensibles lui en donnent des opinions contraires, de même il apprécie différemment les objets de ses actions, selon qu'ils sont éloignés ou proches, conformes ou opposés à ses passions ; et ses jugements, mobiles comme elles, mettent sans cesse en contradiction ses désirs, sa raison, sa volonté et toutes les puissances de son âme.

La scène représente donc tous les hommes, et même ceux qu'on nous donne pour modèles, comme affectés autrement qu'ils ne doivent l'être pour se maintenir dans l'état de modération qui leur convient. Qu'un homme sage et courageux perde son fils, son ami, sa maîtresse, enfin l'objet le plus cher à son cœur ; on ne le verra point s'abandonner à une douleur excessive et déraisonnable ; et si la faiblesse humaine ne lui permet pas de surmonter tout à fait son affliction, il la tempérera par la constance ; une juste honte lui fera renfermer en lui-même une partie de ses peines ; et, contraint de paraître aux yeux des hommes, il rougirait de dire et faire en leur présence plusieurs choses qu'il dit et fait étant seul. Ne pouvant être en lui tel qu'il veut, il tâche au moins de s'offrir aux autres tel qu'il doit être. Ce qui le trouble et l'agite, c'est la douleur et la passion ; ce qui l'arrête et le contient, c'est la raison et la loi ; et dans ces mouvements opposés, sa volonté se déclare toujours pour la dernière.

En effet, la raison veut qu'on supporte patiemment l'adversité, qu'on n'en aggrave pas le poids par des plaintes inutiles, qu'on n'estime pas les choses humaines au-delà de leur prix, qu'on n'épuise pas, à pleurer ses maux, les forces qu'on a pour les adoucir, et qu'enfin l'on songe quelquefois qu'il est impossible à l'homme de prévoir l'avenir, et de se connaître assez lui-même pour savoir si ce qui lui arrive est un bien ou un mal pour lui.

Ainsi se comportera l'homme judicieux et tempérant, en proie à la mauvaise fortune. Il tâchera de mettre à profit ses revers mêmes, comme un joueur prudent cherche à tirer parti d'un mauvais point que le hasard lui amène ; et, sans se lamenter comme un enfant qui tombe et pleure auprès de la pierre qui l'a frappé, il saura porter, s'il le faut, un fer salutaire à sa blessure, et la faire saigner pour la guérir. Nous dirons donc que la constance et la fermeté dans les disgrâces sont l'ouvrage de la raison, et que le deuil, les larmes, le désespoir, les gémissements appartiennent à une partie de l'âme opposée à l'autre, plus débile, plus lâche, et beaucoup inférieure en dignité.

Or c'est de cette partie sensible et faible que se tirent les imitations touchantes et variées qu'on voit sur la scène. L'homme ferme, prudent, toujours semblable à lui-même, n'est pas si facile à imiter ; et, quand il le serait, l'imitation, moins variée, n'en serait pas si agréable au vulgaire ; il s'intéresserait difficilement à une image qui n'est pas la sienne, et dans laquelle il ne reconnaîtrait ni ses mœurs, ni ses passions : jamais le cœur humain ne s'identifie avec des objets qu'il sent lui être absolument étrangers. Aussi l'habile poète, le poète qui sait l'art de réussir, cherchant à plaire au peuple et aux hommes vulgaires, se garde bien de leur offrir la sublime image d'un cœur maître de lui, qui n'écoute que la voix de la sagesse ; mais il charme les spectateurs par des caractères toujours en contradiction, qui veulent et ne veulent pas, qui font retentir le théâtre de cris et de gémissements, qui nous forcent à les plaindre, lors même qu'ils sont leur devoir, et à penser que c'est une triste chose que la vertu, puisqu'elle rend ses amis si misérables. C'est par ce moyen, qu'avec des imitations plus faciles et plus diverses, le poète émeut et flatte davantage les spectateurs.

Cette habitude de soumettre à leurs passions les gens qu'on nous fait aimer, altère et change tellement nos jugements sur les choses louables, que nous nous accoutumons à honorer la faiblesse d'âme sous le nom de sensibilité, et à traiter d'hommes durs et sans sentiment ceux en qui la sévérité du devoir l'emporte, en toute occasion, sur les affections naturelles. Au contraire, nous estimons comme gens d'un bon naturel ceux qui, vivement affectés de tout, sont l'éternel jouet des événements ; ceux qui pleurent comme des femmes la perte de ce qui leur fut cher ; ceux qu'une amitié désordonnée rend injustes pour servir leurs amis ; ceux qui ne connaissent d'autre règle que l'aveugle penchant de leur cœur ; ceux qui, toujours loués du sexe qui les subjugué et qu'ils imitent, n'ont d'autres vertus que leurs passions, ni d'autre mérite que leur faiblesse. Ainsi l'égalité, la force, la constance, l'amour de la justice, l'empire de la raison, deviennent insensiblement des qualités haïssables, des vices que l'on décrie ; les hommes se font honorer par tout ce qui les rend dignes de mépris ; et ce renversement des saines opinions est l'infaillible effet des leçons qu'on va prendre au théâtre<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Les trois alinéas qui précèdent combinent des éléments venus des livres III (386a-388e) et X (604a-605d) de la *République*, et se rapprochent du thème du spectateur dans la *Lettre à d'Alembert*.

C'est donc avec raison que nous blâmions les imitations du poète et que nous les mettions au même rang que celles du peintre, soit pour être également éloignées de la vérité, soit parce que l'un et l'autre flattant également la partie sensible de l'âme, et négligeant la rationnelle, renversent l'ordre de nos facultés, et nous font subordonner le meilleur au pire. Comme celui qui s'occuperait dans la République à soumettre les bons aux méchants, et les vrais chefs aux rebelles, serait ennemi de la patrie et traître à l'État : ainsi le poète imitateur porte les dissensions et la mort dans la République de l'âme, en élevant et nourrissant les plus viles facultés aux dépens des plus nobles, en épuisant et usant ses forces sur les choses les moins dignes de l'occuper, en confondant par de vains simulacres le vrai beau avec l'attrait mensonger qui plaît à la multitude, et la grandeur apparente avec la véritable grandeur.

Quelles âmes fortes oseront se croire à l'épreuve du soin que prend le poète de les corrompre ou de les décourager ? Quand Homère ou quelque auteur tragique nous montre un héros surchargé d'affliction, criant, lamentant, se frappant la poitrine : un Achille, fils d'une déesse, tantôt étendu par terre et répandant des deux mains du sable ardent sur sa tête ; tantôt errant comme un forcené sur le rivage, et mêlant au bruit des vagues ses hurlements effrayants : un Priam, vénérable par sa dignité, par son grand âge, par tant d'illustres enfants, se roulant dans la fange, souillant ses cheveux blancs, faisant retentir l'air de ses imprécations, et apostrophant les dieux et les hommes ; qui de nous, insensible à ces plaintes, ne s'y livre pas avec une sorte de plaisir ? Qui ne sent pas naître en soi-même le sentiment qu'on nous représente ? Qui ne loue pas sérieusement l'art de l'auteur, et ne le regarde pas comme un grand poète, à cause de l'expression qu'il donne à ses tableaux, et des affections qu'il nous communique ? Et cependant, lorsqu'une affliction domestique et réelle nous atteint nous-mêmes, nous nous glorifions de la supporter modérément, de ne nous en point laisser accabler jusqu'aux larmes ; nous regardons alors le courage que nous nous efforçons d'avoir comme une vertu d'homme, et nous nous croirions aussi lâches que des femmes, de pleurer et gémir comme ces héros qui nous ont touchés sur la scène. Ne sont-ce pas de fort utiles spectacles que ceux qui nous font admirer des exemples que nous rougirions d'imiter, et où l'on nous intéresse

à des faiblesses dont nous avons tant de peine à nous garantir dans nos propres calamités ? La plus noble faculté de l'âme, perdant ainsi l'usage et l'empire d'elle-même, s'accoutume à fléchir sous la loi des passions ; elle ne réprime plus nos pleurs et nos cris ; elle nous livre à notre attendrissement pour des objets qui nous sont étrangers ; et sous prétexte de commisération pour des malheurs chimériques, loin de s'indigner qu'un homme vertueux s'abandonne à des douleurs excessives, loin de nous empêcher de l'applaudir dans son avilissement, elle nous laisse applaudir nous-mêmes de la pitié qu'il nous inspire ; c'est un plaisir que nous croyons avoir gagné sans faiblesse, et que nous goûtons sans remords.

Mais en nous laissant ainsi subjugué aux douleurs d'autrui, comment résisterons-nous aux nôtres ; et comment supporterons-nous plus courageusement nos propres maux que ceux dont nous n'apercevons qu'une vaine image ? Quoi ! serons-nous les seuls qui n'aurons point de prise sur notre sensibilité ? Qui est-ce qui ne s'appropriera pas dans l'occasion ces mouvements auxquels il se prête si volontiers ? Qui est-ce qui saura refuser à ses propres malheurs les larmes qu'il prodigue à ceux d'un autre ? J'en dis autant de la comédie, du rire indécent qu'elle nous arrache, de l'habitude qu'on y prend de tourner tout en ridicule, même les objets les plus sérieux et les plus graves, et de l'effet presque inévitable par lequel elle change en bouffons et plaisants de théâtre, les plus respectables des citoyens. J'en dis autant de l'amour, de la colère, et de toutes les autres passions, auxquelles devenant de jour en jour plus sensibles par amusement et par jeu, nous perdons toute force pour leur résister, quand elles nous assaillent tout de bon. Enfin, de quelque sens qu'on envisage le théâtre et ses imitations, on voit toujours, qu'animant et fomentant en nous les dispositions qu'il faudrait contenir et réprimer, il fait dominer ce qui devrait obéir ; loin de nous rendre meilleurs et plus heureux, il nous rend pires et plus malheureux encore, et nous fait payer aux dépens de nous-mêmes le soin qu'on y prend de nous plaire et de nous flatter.

Quand donc, ami Glaucus, vous rencontrerez des enthousiastes d'Homère ; quand ils vous diront qu'Homère est l'instituteur de la Grèce et le maître de tous les arts ; que le gouvernement des États, la discipline civile, l'éducation des hommes et tout l'ordre de la vie humaine sont enseignés dans ses écrits ; honorez leur zèle ; aimez et supportez-les, comme des hommes doués de qualités exquises ; admirez avec eux les merveilles de ce beau

génie ; accordez-leur avec plaisir qu'Homère est le poète par excellence, le modèle et le chef de tous les auteurs tragiques. Mais songez toujours que les hymnes en l'honneur des dieux, et les louanges des grands hommes, sont la seule espèce de poésie qu'il faut admettre dans la République ; et que si l'on y souffre une fois cette Muse imitative qui nous charme et nous trompe par la douceur de ses accents, bientôt les actions des hommes n'auront plus pour objet, ni la loi, ni les choses bonnes et belles, mais la douleur et la volupté : les passions excitées domineront au lieu de la raison : les citoyens ne seront plus des hommes vertueux et justes, toujours soumis au devoir et à l'équité, mais des hommes sensibles et faibles qui feront le bien ou le mal indifféremment, selon qu'ils seront entraînés par leur penchant. Enfin, n'oubliez jamais qu'en bannissant de notre État les drames et pièces de théâtre, nous ne suivons point un entêtement barbare, et ne méprisons point les beautés de l'art ; mais nous leur préférons les beautés immortelles qui résultent de l'harmonie de l'âme, et de l'accord de ses facultés.

Faisons plus encore. Pour nous garantir de toute partialité, et ne rien donner à cette antique discorde qui règne entre les philosophes et les poètes, n'ôtons rien à la poésie et à l'imitation de ce qu'elles peuvent alléguer pour leur défense, ni à nous des plaisirs innocents qu'elles peuvent nous procurer. Rendons cet honneur à la vérité d'en respecter jusqu'à l'image, et de laisser la liberté de se faire entendre à tout ce qui le renomme d'elle. En imposant silence aux poètes, accordons à leurs amis la liberté de les défendre et de nous montrer, s'ils peuvent, que l'art condamné par nous comme nuisible, n'est pas seulement agréable, mais utile à la République et aux citoyens. Écoutons leurs raisons d'une oreille impartiale, et convenons de bon cœur que nous aurons beaucoup gagné pour nous-mêmes, s'ils prouvent qu'on peut se livrer sans risque à de si douces impressions. Autrement, mon cher Glaucus, comme un homme sage, épris des charmes d'une maîtresse, voyant sa vertu prête à l'abandonner, rompt, quoiqu'à regret, une si douce chaîne, et sacrifie l'amour au devoir et à la raison ; ainsi, livrés dès notre enfance aux attraits séducteurs de la poésie, et trop sensibles peut-être à ses beautés, nous nous munirons pourtant de force et de raison contre ses prestiges : si nous osons donner quelque chose au goût qui nous attire, nous craignons au moins de nous livrer à nos premières amours : nous nous dirons toujours qu'il n'y a rien de sérieux ni d'utile dans tout cet appareil dramatique : en prêtant quelquefois nos

oreilles à la poésie, nous garantirons nos cœurs d'être abusés par elle, et nous ne souffrirons point qu'elle trouble l'ordre et la liberté, ni dans la République intérieure de l'âme, ni dans celle de la société humaine. Ce n'est pas une légère alternative que de se rendre meilleur ou pire, et l'on ne saurait peser avec trop de soin la délibération qui nous y conduit. Ô mes amis ! c'est, je l'avoue, une douce chose de se livrer aux charmes d'un talent enchanteur, d'acquérir par lui des biens, des honneurs, du pouvoir, de la gloire : mais la puissance, et la gloire, et la richesse, et les plaisirs, tout s'éclipse et disparaît comme une ombre, auprès de la justice et de la vertu.

## NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

*Manuscrit* : inconnu.

Éditions : 1. \**Ceuvres de M. Rousseau*, nouvelle édition, Neuchâtel [Paris, Duchesne], 1764, t. V, p. 1-38 ; 2. OC V, p. 1195-1211.

## Bibliographie :

- Gouhier (H.), *Rousseau et Voltaire. Portraits dans deux miroirs*, Paris, Vrin, 1983.  
 Jensen (P.K.), « The Quarrel between Philosophy and Poetry Reconsidered : Rousseau's *On Theatrical Imitation* », dans *Rousseau et la critique*, éd. par Lorraine Clark et Guy Lafrance, Ottawa, Pensée libre, 1995, p. 183-194.  
 Kintzler (C.), *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Minerve, 2006.  
 Le Lannou (J.-J.), « Modèle et imitation dans *l'Imitation théâtrale* de Jean-Jacques Rousseau, *Philosophique* 1 (1987), p. 1-16.  
 Sorenson (L.E.), « Rousseau's Socratism : the Political Bearing of Theatrical Imitation », *Interpretation*, 20, 2, hiver 1993, p. 135-156.  
 Williams (D.L.), *Rousseau's Platonic Enlightenment*, Penn State University Press, 2007.