

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

edited by
sous la direction de

Melissa Butler

Pensée Libre N^o 6

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

Ottawa 1997

Théâtre où pédagogie? Aspects de la fonction de représentation dans la *Lettre à M. d'Alembert* et l'*Émile* de Rousseau

Dans la *Lettre à M. d'Alembert* Rousseau convient que de 'demander si les spectacles sont bons ou mauvais en eux-mêmes c'est faire une question trop vague, [et que] c'est examiner un rapport avant que d'avoir fixé les termes.' Il ajoute aussi que: 'Les spectacles sont faits pour le peuple, et [que] ce n'est que par leurs effets sur lui qu'on peut déterminer leurs qualités absolues' (V: 16). Ainsi, l'opposition que Rousseau présente à l'établissement d'un théâtre de comédie à Genève n'est certes pas un rejet du théâtre dans l'absolu, mais plutôt une remise en question de ses divers aspects et de sa fonction dans un contexte défini. Selon Rousseau, l'homme est un ... mais l'homme modifié par les religions, par les gouvernements, par les lois, par les coutumes, par les préjugés, par les climats, devient si différent de lui-même, qu'il ne faut plus chercher ce qui est bon aux hommes en général, mais ce qui leur est bon dans tel temps ou dans tel pays' (V: 16).

L'objection portée par Rousseau sur les méfaits du théâtre demande donc à être nuancée; c'est l'état d'esprit et la façon dont on le pratique, et non son existence même, qui peuvent porter à conséquences. Le théâtre en tant qu'imitation naturelle et source de connaissance est une façon de se retrouver en soi, car Rousseau le rappelle d'ailleurs, '[l]a scène, en général, est un tableau des passions humaines, dont l'original est dans tous les cœurs' (V: 17). Ce qui rend le théâtre dangereux, c'est la possibilité pour celui-ci de devenir un outil de distorsion et d'oubli de la nature en soi. Ainsi Rousseau craint-il 'qu'on [ait] besoin d'attacher incessamment son cœur sur la scène, comme s'il était mal à l'aise au dedans de nous' et que ce soit 'l'oubli des goûts simples et naturels, qui rendent si nécessaire un amusement étranger' En effet l'homme suffisant a 'ses plaisirs, qui dérivent de sa nature' (V: 15). Ces plaisirs permettent à l'homme naturel de se contenter puisqu'il porte en lui tous les modes d'expressions favorisant la communication absolue et l'unité du moi. Rousseau, érudit de lectures classiques, est de toute évidence conscient de la nébulosité qui se manifeste aux confins de la représentation et de l'expression, et ce n'est pas par hasard que toute son œuvre est sillonnée

d'une série de préoccupations qui peuvent être concentrées dans l'étude de l'être et du paraître, du fond et de la forme. Si cette opposition majeure de l'être et du paraître est évidente pour tout lecteur de Rousseau, les positions paradoxales et contradictoires que celui-ci semble prendre selon le discours qu'il nous rapporte peuvent prêter à confusion en ce qui concerne la lucidité et les intentions de cet auteur. En effet, le lecteur non averti pourrait hâtivement conclure que selon Rousseau le théâtre est un mode de corruption seulement nécessaire dans une situation où l'innocence est à jamais perdue.

Pourtant, la présence même d'un théâtre dans une communauté étant à première vue (selon Rousseau) l'aveu d'une dissolution de mœurs et d'un besoin nécessaire pour rétablir l'intégrité de l'homme, on est en voix de se demander dans quelle mesure Rousseau choisit d'adopter, comme outil majeure de l'éducation d'un être innocent, une série de mises en scène appelées à mener l'enfant au seuil de la conscience pour devenir l'incarnation même de l'adulte équilibré et conscient. La remise en question de Rousseau dans le contexte défini de l'établissement d'un théâtre à Genève s'étend en fait au-delà d'un aspect immédiatement pratique. Il s'agit encore de la problématique non de la forme par elle-même, mais de la forme en tant que représentation fautive de l'objet qu'elle entend représenter. Le théâtre, incarnation extérieure de notre vision en soi, se doit en effet d'être fidèle à la reproduction du monde. Nous choisissons ici, à l'aide des points de vues de Platon et d'Aristote, de définir la position de Rousseau dans le débat traditionnel de la représentation et de la clarifier en regard de ces auteurs et d'une perspective moderne. Nous parlerons essentiellement de deux œuvres de Rousseau, la *Lettre à M. d'Alembert* et l'*Émile*.

Traditionnellement la représentation a été simultanément perçue comme ayant un impact positif ou/et négatif. Dans le livre X de la *République*, Platon étudie la représentation en fonction d'une opposition entre l'idéal (la forme) et la réalité (la chose). Selon Platon, la réalité n'est qu'une copie de l'idéal déformant le caractère authentique de l'idéal. Un premier problème se pose alors en ce que Platon établit une hiérarchie dans la priorité des concepts qu'il utilise. Dans le domaine de la perception et de la réception de l'idée, il y a un ordre défini pour déterminer le vrai. La représentation de l'idéal ne peut être en sorte qu'une vulgaire imitation, une copie, un double menant à la duplicité. Un nouveau problème découle de cette perception en regard de l'art. Il s'agit du problème du moyen (medium) par lequel l'idée est communiquée au public en vue de son instruction. Dans la mesure où elle est médiatisée, la représentation par l'imitation chez Platon ne peut mener qu'à la contamination de notre jugement et à l'éloignement du sujet de la

‘réelle nature des choses.’¹ Ainsi, aux yeux de Platon, le poète ne peut jouer qu’un rôle maléfique en société, car il doit avoir recours à son art dans le procédé de restitution du vrai. Tous les moyens qui permettent au poète de communiquer sont autant de signes (simulacres) qui éloignent le récepteur du message de ‘la réelle nature des choses.’ De plus le poète n’ayant pas une connaissance ou expérience directe de ce qu’il rapporte doit utiliser son imagination. L’artiste et par extension son art sont une forme de séduction, une façon d’insister sur le commun et d’oublier l’idéal.

D’ores et déjà, on peut voir se dessiner le problème traditionnel de la représentation lié à l’idée de l’origine et lié à l’idée de l’authenticité. Au sein d’une société idéale, le poète artiste n’a pas sa place puisqu’il contribue à l’abâtissement de la conscience, et n’apporte qu’une connaissance factice de ‘la réelle nature des choses.’ Dans l’entreprise morale de l’éducation le poète littérateur ne doit jouer aucun rôle puisque son art dépend de la représentation, du simulacre.

Sachant que Rousseau a une aversion déclarée pour tout ce qui masque ou déforme la vérité, on peut rapprocher la perspective de Rousseau de celle de Platon d’une part dans la mesure où celui-ci désire que tout mode de communication n’ait pour tout autre objet que de présenter le vrai, plus exactement l’homme dans la vérité de sa nature, et d’autre part dans la mesure où celui-ci pense que le théâtre ne peut rien apporter à la connaissance de l’homme qui ne soit déjà en lui-même.

Je voudrais bien qu’on me montrât clairement et sans verbiage par quels moyens [le théâtre] pourroit produire en nous des sentiments que nous n’aurions pas, et nous faire juger des êtres moraux autrement que nous n’en jugeons en nous-mêmes. Que toutes ces vaines prétentions approfondies sont puérides et dépourvues de sens! *Ah! si la beauté de la vertu étoit l’ouvrage de l’art, il y a longtemps qu’il l’auroit défigurée.* Quant à moi, dût-on me traiter de méchant encore pour oser soutenir que l’homme est né bon, je le pense et crois l’avoir prouvé: la source de l’intérêt qui nous attache à ce qui est honnête, et nous inspire de l’aversion pour le mal, est en nous et non dans les pièces. Il n’y a point d’art pour produire cet intérêt, mais seulement pour s’en prévaloir. *L’amour du beau est un sentiment aussi naturel au cœur humain que l’amour de soi-même;* il n’y naît point d’un arrangement de scènes, l’auteur ne l’y porte pas, il l’y trouve....(V: 21-22; c’est moi qui souligne.)

Partant de l’idée que le citoyen de Genève est un être naturel et

¹Platon, *La République*, livre dixième, *Œuvres complètes*, tome I, tr. Léon Robin (Paris: Gallimard, 1950), 1205.

s'inspirant pour son argument des effets du théâtre dans une grande ville telle que Paris, Rousseau met en relief l'aspect supplétif du théâtre en tant qu'institution dont les attributs ne sont qu'un étalage de diverses formes de séduction. Alors que Rousseau ne condamne pas automatiquement *a posteriori* l'imitation comme une forme répréhensible d'instruction et de restitution de la réalité dans un contexte artificiel,² celui-ci voit certainement dans les spectacles organisés aux goûts du public un moyen d'encourager l'homme à s'intéresser à un type de divertissement qui plaise au lieu d'instruire. Le paradoxe une fois encore ne réside pas précisément dans la critique du plaisir mais dans la critique du caractère artificiel et détourné du plaisir dont la source ne vient pas d'un sentiment naturel et sobre de satisfaction mais au contraire d'un désir de sortir de soi. En attachant son cœur sur la scène, on oublie de faire face à soi-même et de savoir se contenter. La critique de Rousseau tient donc seulement à l'exclusion des plaisirs frivoles dont la pratique est inutile, car dans l'oubli de soi et l'oubli de l'autre, l'homme vit une fiction relevant du mensonge. Rousseau nous dit en effet que 'c'est [au théâtre] que chacun s'isole; c'est là qu'on va oublier ses amis, ses voisins, ses proches, pour s'intéresser à des fables, pour pleurer les malheurs des morts, ou rire aux dépens des vivants' (V: 16).

Le théâtre que Rousseau considère répréhensible est un théâtre ayant un message inutile ne menant pas l'homme à la connaissance de soi, mais à la superficialité, à l'endurcissement des sentiments. Il est évident que selon Rousseau le théâtre des grandes villes est devenu un mode d'expression créé par un public dégénéré, peu introspectif et dédié au vice et à la corruption. Le théâtre est donc prisonnier des goûts pervers de divers peuples qui ne vont au spectacle que pour voir des scènes qui attisent leur passion. Soulignant combien l'auteur est dépendant de l'approbation des spectateurs pour sa survie, Rousseau précise que '[l]oin de choisir . . . les passions qu'il veut nous faire aimer, [l'auteur] est forcé de choisir celles que nous aimons,' de telle sorte que 'le Théâtre purge les passions qu'on n'a pas, et fomenté celles qu'on a' (V: 20). La scène est devenue d'après Rousseau un lieu où l'art de l'auteur et des acteurs n'est qu'une compromission de la vérité et de

²Il est évident que ce n'est pas la forme que Rousseau condamne, mais le 'comment' et le 'pourquoi' de cette forme. L'imitation n'a pas automatiquement un impact répréhensible. C'est seulement lorsque l'imitation et l'illusion ne relèvent pas du naturel que la critique de Rousseau devient mordante, comme on pourra le voir dans la critique du théâtre parisien faite dans *La Nouvelle Héloïse*, lettre XVII, partie II. Selon Rousseau, le manque de vraisemblance du théâtre français 'vient de ce que le François ne cherche point sur la scène le naturel et l'illusion et n'y veut que de l'esprit et des pensées; il fait cas de l'agrément et non de l'imitation, et ne se soucie pas d'être séduit pourvu qu'on l'amuse' (II: 254).

l'intégrité de l'homme puisque loin de décrire les passions humaines telles qu'elles sont, l'auteur et par la suite les acteurs les modifient afin de capter l'intérêt du public en suivant les mœurs d'une nation. En tant que médium au service des caprices d'une nation, Rousseau maintient que le théâtre occupe une place secondaire dans la hiérarchie des modes de communication cherchant à éduquer et améliorer l'homme, car 'au lieu de faire la loi au public [il] la reçoit de lui' (V: 21). Rousseau cyniquement constate un fait qui ferait penser aux évaluations des programmes de télévision de nos jours: le théâtre n'a pas 'le pouvoir de changer des sentiments ni des mœurs qu'il ne peut que suivre et embellir' (V: 17-18).

La critique insistante que Rousseau développe dans la lettre est en fait une étude des conséquences d'une inflation et d'une différence du sens adapté aux goûts d'un public dépourvu de raison et de sens commun. C'est cette conspiration générale des spectateurs, des auteurs, et des acteurs dont le but ultime est de produire ou de suivre ce qui est populaire qui produit le chaos en soi. Le populaire se traduit par une forme de représentation qui nous distrait de notre essence pour nous transporter dans les apparences et nous déplacer de la réalité des choses. Cependant, ce qui plaît aux masses n'est pas selon Rousseau le seul facteur contribuant à la trahison du vrai; la contribution de l'art même du poète ajoute un niveau artificiel supplémentaire. Ainsi Rousseau précise que la nature du théâtre demande à styliser et à adapter les genres en vertu de critères imaginés (la comédie tout comme la tragédie), de sorte que l'art de l'auteur consiste à modifier la réalité au détriment d'une fiction utile. Pour se justifier, Rousseau paraphrase Muralt et cite même Aristote:³

'C'est une erreur ... d'espérer qu'on ... montre [au spectacle] fidèlement les véritables rapports des choses: car en général, le poète ne peut qu'altérer les rapports pour les accommoder au goût du peuple. Dans le comique, il les diminue et les met au-dessous de l'homme; dans le tragique, il les étend pour les rendre héroïques, et les met au-dessus de l'humanité. Ainsi, jamais ils ne sont à sa mesure, et *toujours nous voyons au théâtre d'autres êtres que nos semblables*. J'ajouterai que cette différence est si vraie et si reconnue, qu'aristote en fait une règle dans sa *Poétique*'. (V:25; c'est moi qui souligne.)

Cet 'art pour l'art,' Rousseau maintient, contribue à gâter la vérité de l'illusion: 'qu'importe *la vérité* de l'imitation pourvu que l'illusion y soit' (V: 25; c'est moi qui souligne). D'où une autre

³Il est intéressant de noter qu'à l'instar de Rousseau Aristote ne porte pas de jugement moral lorsqu'il fait cette description.

conséquence fâcheuse née de l'imposture des imitations fausses ne déformant pas uniquement la vérité. Le spectateur ne se reconnaissant pas ne s'identifie pas, car il voit dans le spectacle un jeu qui lui permet à la fois de se dissocier et de se distancer.

'Voilà—donc [nous dit Rousseau] à peu près à quoi servent tous ces grands sentiments et toutes ces brillantes maximes qu'on vante avec tant d'emphase, à les reléguer à jamais sur la scène, et à nous montrer la vertu comme un jeu de théâtre, bon pour amuser le public, mais qu'il y aurait de la folie à vouloir transposer sérieusement dans la société' (V: 24).

On peut donc voir dans ces jugements de Rousseau une philosophie semblable à celle de Platon lorsqu'il s'agit de ne pas reproduire la vérité et surtout de voir dans le caractère artistique du théâtre avec tous les aspects que son existence implique un moyen de s'éloigner du vrai en manufacturant le faux. Les pièces, les scènes, les acteurs et le public contribuent à conspirer à la création inutile du superficiel et de l'artificiel. Néanmoins, les objections de Rousseau se concentrent sur le théâtre en tant qu'institution dégénérée. Remontant à la source spontanée du théâtre Grec au moment de sa création, l'opinion de Rousseau se nuance.

En effet, il est évident que Rousseau renie le théâtre comme formule d'addition, ayant un sens instable et un système sans fondement. Rousseau nous rappelle de ce fait que le théâtre Grec n'avait pas cette aura de supplémentarité, car il était né au cœur de sa nation et de ses pratiques. Dans de telles conditions, il ne pouvait y avoir qu'une intégration parfaite de l'être et du paraître, et de par cette continuité dans le comportement et la situation de ce peuple régnait l'intégrité de mœurs. Le théâtre en tant que source d'expression du sacré dans l'individu, en tant que rappel de sa constitution noble et divine, ne peut être considéré comme néfaste. Il n'est donc pas un effet gratuit de mise en scène puisqu'il fait appel à l'exaltation de l'universel et qui plus est des lois de la nature. Il n'éloigne pas l'homme de son centre, mais est une forme de rappel (V: 71-72).

Par cette comparaison positive sur le théâtre Grec, on peut voir en fait combien le débat de Rousseau sur la vérité se situe dans une sphère allant au-delà de l'authentique en lui-même. Il s'agit bien d'une critique des rapports d'un théâtre corrompu et de la morale que Rousseau cherche à faire. Le théâtre Grec ne relève pas d'un mythe de l'addition mais marque l'importance de la continuité et de la tradition. On peut remarquer ici la différence entre les termes 'addition' et 'continuité.'

Si le théâtre ne s'applique qu'à représenter une mode correspondant à des idées fausses ou frivoles, sa perpétuation ne peut avoir qu'un impact négatif puisqu'il entraîne sa forme dans une suite infernale

d'interprétations complètement détachées de valeurs nobles. Au contraire, si le théâtre représente une continuité des qualités saines d'un peuple et même les exalte, sa force réside dans son détachement de l'opinion publique et dans sa faculté d'améliorer et de perpétuer les bonnes mœurs. Ce commentaire de Rousseau met ici en valeur l'aspect didactique du théâtre que l'on retrouve chez Aristote même lorsqu'il ne s'agit plus de rapporter des faits fidèlement, mais d'élever l'homme.

Nous tournant à présent sur le rôle de la représentation tel qu'aristote le perçoit dans *La Poétique*, nous constatons que contrairement à Platon, celui-ci voit en elle une alliée dans la diffusion du savoir, plus particulièrement dans la compréhension et la connaissance de la condition humaine. Ce qui compte, selon Aristote, ce n'est pas tant l'histoire des faits, mais ce qui pourrait arriver. Ainsi dans le procédé de restitution de la réalité, la représentation joue un rôle rédempteur voir supérieur puisqu'elle met en garde le genre humain contre les possibilités de chutes, ou encore informe le commun des mortels sur des types de comportements universels.⁴ Elle participe alors à la formation de la pensée et à une connaissance de soi dans la quête de la perfection.

Chez Aristote, par conséquent, il y a un déplacement de priorités qui s'effectue en ce qu'il ne se concentre pas tant sur le problème d'une hiérarchisation de l'origine, mais plutôt sur la mise en action de la représentation en tant qu'un art, qu'une technique positive dans la reproduction du savoir universel. Dans le déroulement fictif des événements restitués par l'art, il y a une priorité positive dans la mesure où l'art peut révéler informer et instruire à condition qu'il offre de restituer des faits ou des comportements qui relèvent de l'universalité. C'est cette technique de reproduction d'un savoir universel ayant trait à l'art que Rousseau choisit d'adopter dans *Émile*. Ayant pour but de réduire son éducation à un discours moral nécessaire et utile au développement de l'enfant, Rousseau adopte la mise en scène pour faciliter l'expérience directe et établir un discours social non anthropocentrique.

Afin de communiquer le message de la nature, Rousseau nous conseille, pour l'éducation de l'enfant, une série de mises en scène que nous pouvons associer à la fonction du mythe et à la fable. Ces mises en scène restituent pour Émile de façon pratique le symbolisme naturel de la condition humaine que l'on rencontre dans le récit mythologique. Cette technique de Rousseau n'a en fait rien de surprenant si l'on se souvient que ce qu'il appelle fable dans un contexte péjoratif est ce qui tient du mensonge et non de la nature en elle-même. Ainsi si dans la

⁴Voir chapitre 9, 'Poetic Truth and Historical Truth,' Aristotle, 'On The Art of Poetry,' tr. en anglais par T. S. Dorsch, dans *Aristotle, Horace, Longinus: Classical Literary Criticism*, (Harmondsworth: Penguin, 1965), 43-45.

Lettre à M. d'Alembert Rousseau critique les pièces jouées sur le théâtre français comme 'n'étant que de pures fables' (V: 26), ce qu'il déplore est l'emploi du mensonge comme mode d'instruction. Dans *Émile*, au contraire, les fables de La Fontaine ne sont pas condamnées comme mensonges, mais comme formes trop complexes pour la psychologie de l'enfant. Toutefois, les mises en scène de Rousseau répètent sans cesse une série de messages symboliques visant à la maturation de l'enfant et à la protection naturelle de la conscience.

En effet, le mode d'instruction adopté par le pédagogue dans *Émile* au cours de la mise en scène vise à faire en sorte que dans le procédé d'instruction, Émile apprenne à s'identifier à l'autre tout en se reconnaissant lui-même. Afin d'y parvenir le maître sélectionne une série de mises en scène où l'identification joue un rôle primordial. C'est par le rôle de la mimesis que la conscience d'Émile apprend à connaître et comprendre le monde, mais aussi à développer son sens moral. Ainsi, l'on peut dire que l'instruction du maître est une adaptation voilée de la manifestation de la pitié telle que Rousseau la décrit dans ses œuvres diverses en tant que moyen naturel de connaître et comprendre les lois naturelles de l'être et de la nature. Les mises en scène du maître sont une façon de sensibiliser Émile à la condition humaine et à la connaissance. Ainsi en ne choisissant que quatre exemples (à savoir celui des masques, du jardin, de la foire, et de la forêt), nous pouvons faire ressortir l'importance de la répétition et de l'identification comme mode d'apprentissage. L'expérience des diverses phases cherchant à adapter le nourrisson à la laideur en l'éduquant au moyen de divers masques et les réactions de son entourage est une façon de développer les goûts de l'enfant par l'imitation. Les incidents du jardin et de la foire auront en eux-même une toute autre dimension quoique l'on pourra voir en chacun une variation de l'usage de l'identification et de la fonction de la pitié. Les diverses étapes de l'apprentissage d'Émile jardinier montrent comment le maître entend impliquer Émile dans l'action afin de pouvoir le sensibiliser. Toute la mise en place du scénario démontre cette théorie. D'abord c'est en voyant le maître prendre goût à travailler la terre que l'enfant se mettra à jardiner; Rousseau commence d'ailleurs son exposé en nous assurant que 'l'enfant n'aura pas vû deux fois labourer un jardin ... qu'il voudra jardiner à son tour' (IV: 330).⁵ C'est aussi en faisant en sorte qu'Émile s'identifie à son travail que le maître donnera à l'enfant le goût du jardinage. Comme dit le maître, 'je travaille avec lui, non pour son plaisir mais pour le mien, du moins il le croit ainsi' (IV: 330).

⁵On peut reconnaître ici l'influence de Condillac, qui voit dans la conscience d'imiter le développement de l'individualité personnelle. Voir Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*.

Mais c'est aussi en mettant Émile dans une situation semblable à celle de Robert le jardinier dont on a détruit le jardin que l'enfant apprendra au travers de sa déception à ressentir de la compassion. L'incident du jardin peut être vu comme une forme de reconnaissance de l'amour de soi au travers d'une expérience partagée.

A un autre niveau de conscience, on pourra voir l'expérience de la foire comme un moyen encore par la mimesis d'apprendre à se prémunir de l'amour propre. En effet, c'est encore après avoir inconsciemment cherché à humilier le bâteleur que l'enfant connaîtra lui-même l'humiliation et apprendra à rester en lui-même et non à chercher sa satisfaction dans la popularité.

Enfin, dans la mise en scène de la forêt, c'est une fois encore en imitant les réactions du maître que l'enfant apprendra à se comporter de façon efficace selon la circonstance. Cet incident enseigne à Émile la valeur des connaissances. Dans cet incident le maître s'implique plus directement dans la mise en scène en jouant dans une certaine mesure le même rôle qu'Émile, avec bien sûr quelques variations. Tout comme Émile, il est aussi perdu (ou prétend l'être), et tout comme Émile, il apparaît affligé et gagné par l'inquiétude. Cependant, contrairement à Emile, qui s'alarme et ne fait que pleurer, le maître cherche à trouver une solution en mettant intelligemment ses connaissances à profit. C'est en se posant *non plus comme double, mais plutôt comme modèle* que le maître va inciter Émile à en faire autant. Nous citons ici quelques répliques pour montrer le parallèle de la situation. A la question alarmée du maître 'comment ferons-nous pour sortir d'ici?' Émile répond, 'Je n'en sais rien. Je suis las; j'ai faim; j'ai soif; je n'en puis plus' A cela le maître s'exclame:

Me croyez-vous en meilleur état que vous, et pensez-vous que je me fisse faute de pleurer, si je pouvais déjeuner de mes larmes? Il ne s'agit pas de pleurer, il s'agit de se reconnoître. Voyons vôte montre; qu'elle heure est-il?

Émile: Il est midi, et je suis à jeun.

Jean-Jacques: Cela est vrai; il est midi et je suis à jeun.

Émile: Oh que vous devez avoir faim, etc.... (IV: 449)

Toutes les situations élaborées par le maître auront donc pour but en impliquant l'enfant de lui faire revivre les diverses étapes du développement de la conscience. En fait, on pourra associer la structure récurrente de ces messages symboliques aux structures mythiques et fabuleuses que la tradition formaliste a mises en évidence dans le but de faire ressortir l'impact pratique d'une morphologie définie à un type de

narration universelle telle que le conte populaire.⁶ L'identification des parties constitutives du discours permet d'isoler un mécanisme de répétition visant au développement de la conscience individuelle et collective. Le choix de la part de Rousseau dans son système d'éducation d'une série de mises en scène dont la structure inhérente relève de la morphologie du mythe dans les fonctions qu'elles représentent nous porte à faire encore un rapprochement entre les philosophies respectives de Platon, d'Aristote et de Rousseau. En effet, le rôle majeur du mythe en tant que procédé de maturation de la conscience était déjà reconnu par Platon et Aristote et est toujours considéré en psychologie moderne comme un moyen efficace au développement du moi. Dans son livre *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, par exemple, Bruno Bettelheim souligne dans le chapitre intitulé 'Fairy Tale

⁶L'association du conte et du mythe dérive de V. Propp, et est jugée comme valable par Levi-Strauss: 'Propp a raison. Il n'y a aucun motif sérieux pour isoler les contes des mythes....' Claude Levi-Strauss *Anthropologie structurale II*, (Paris: Plon, 1973), 153.

Avant d'étudier les contes de fées comme une catégorie à part des contes populaires, Propp compare l'étude des contes en général à celle des formes organiques dans la nature. Cette association est séduisante, d'autant que l'on peut retracer dans ces contes tout comme dans les formes de la nature une ressemblance morphologique à un lien génétique. Propp appelle cette théorie, 'la théorie de l'origine par métamorphoses ou transformations remontant à une certaine cause' (V. Propp, 'Les transformations des contes merveilleux,' *Théorie de la littérature*, ed. et tr. par Tzvetan Todorov [Paris: Editions du Seuil, 1965], 234). Ainsi, lorsqu'il cherche à établir la structure inhérente à plusieurs formes de contes (contes merveilleux ou populaires), Propp isole, au sein même de la composition de ces contes, une série de phases nécessaires à la progression de l'action afin que puisse s'opérer les transformations requises au cours de l'histoire. Chaque conte évolue selon une série de situations déterminées par les actions de certains types de personnes que l'on peut identifier par des structures constantes ou variables contribuant à la morphologie du conte en tant que genre. De fait, des éléments, portant sur l'action et la fonction des personnages, correspondent à une même formule qui apparaît selon des variations, des réductions, des amplifications, des substitutions et des modifications ayant toutes pour objet de faire avancer l'histoire.

Contrairement au conte de fées, la fable, plus pragmatique et avant tout morale, met souvent en scène des héros ou des types de héros populaires ou mythiques, rendus directement responsables de leurs actions. L'identification de ces fables en tant que structures mythiques permettra d'isoler la structure essentielle et organique du projet éducatif de Rousseau, puisque la constitution même du mythe met en jeu de façon symbolique des structures naturelles reflétant la condition humaine. On reconnaîtra donc dans les diverses mises en scènes prévues par Rousseau pour le pédagogue, une structure fondamentale avec constantes et variations semblables à celui des contes populaires. L'évolution de la conscience d'Emile correspond assurément à la fonction majeure qui contribue simultanément à la promotion du texte et du message.

versus Myth' l'importance de la fonction du mythe.⁷ Grâce à sa fonction symbolique, le mythe atteint des frontières de l'entendement propres à initier des transformations majeures dans le moi. Il est intéressant de noter qu'afin de renforcer son argument, Bettelheim commence par citer Platon et Aristote comme les avocats du mythe dans sa fonction didactique:

'Plato—who may have understood better what forms the mind of man than do some of our contemporaries who want their children exposed only to "real" people and everyday events—knew what intellectual experiences make for true humanity. He suggested that the future citizens of his ideal republic begin their literary education with the telling of myths, rather than with mere facts or so-called rational teachings. Even Aristotle, master of pure reason, said: 'The friend of wisdom is also a friend of myth.'⁸

Si l'on se souvient de l'influence que Platon et Aristote ont eue sur Rousseau, et aussi des conditions dans lesquelles Rousseau entend élever l'enfant, on ne s'étonnera pas que le moyen par lequel Rousseau touche l'enfant se rapproche du mythe et de la fable. Nous rappellerons ici, que quoique l'intention de Rousseau soit de faire dans la représentation par la mise en scène en sorte que l'enfant reste en contact avec la réalité et le monde des choses, une de ses inquiétudes majeures est l'exposition prématurée de l'enfant au contact de l'autre. Il est, de fait, essentiel selon Rousseau d'isoler l'enfant des autres, du moins dans son jeune âge, évitant ainsi la contamination par le vice.

Le caractère esthétique du mythe ou de la fable repose encore plus que tout autre genre poétique sur sa forme génétique dont la fonction essentielle est de faire revivre simultanément son message dans la production et la réception de l'action. Dans le texte fabuleux ou mythique, nous le rappelons, le texte se produit par ses structures répétitives et signifiantes par rapport à l'évolution du personnage vis-à-vis de l'action, personnage dont les qualités mimétiques facilitent le processus d'identification.⁹ Donc, faire en sorte qu'*Émile* revive la narration de la fable et la ritualisation du mythe par le théâtre n'est que

⁷Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, (New York: Alfred A. Knopf, 1977), 35-41.

⁸Bettelheim, 35.

⁹Il s'agit de la définition du rôle d'une fonction selon Propp: '*Function is understood as an act of a character, defined from the point of view of its significance for the course of the action.*' V. Propp, *Morphology of the Folktale*, tr. en anglais par Laurence Scott (Austin, Texas: University of Texas Press, 1968), 21.

le pas logique dans une forme d'instruction qui cherche autant que possible à réduire la distance entre la connaissance et la restitution de la connaissance, à réduire la communication à une forme de lecture authentique de sa propre constitution naturelle et universelle.

Il conviendra ici de tenir compte du rôle élaboré de la mimésis tel que Paul Ricœur nous le rappelle dans son interprétation de la métaphore poétique chez Aristote.¹⁰ On pourra, en effet, apparenter les mythes/fables et la fonction qu'ils jouent dans l'éducation d'Emile, à la fable première qu'Aristote associe à la tragédie. Selon Aristote, nous dit Ricœur, il y a un rapport complexe et vivant entre *le muthos* (la fable première) et la fonction de la mimésis dans le langage poétique. C'est en effet par la mimésis que la fable première peut vivre, s'incarner. Bien plus qu'une simple représentation de la nature, la mimésis, en tant que partie intégrante à la fonction poétique de la fable, ajoute une dimension active et tangible à la tragédie humaine. En alliant l'imitation et l'identification, la mimésis devient une forme de langage au second degré propulsant la narration du devenir humain.

La combinaison mythe/fable est donc une façon d'associer deux visions poétiques du monde, l'une figurative, l'autre figurée. C'est l'opportunité aussi d'incorporer simultanément plusieurs zones du temps humains. Dans la mesure où le mythe décrit par symboles ce qui est, ce mode de discours restitue et situe un présent universel. La fable qui quant à elle relate ce qui pourrait arriver, dans une narration accomplie et achevée grâce à la dramatisation, présente un discours éventuel futur, mais aussi un discours dont la production retourne à la fois du passé. Ce discours, du reste, ne peut s'inscrire que dans une narration déterminée d'office par la contextualisation du temps et de l'espace et la prise en charge par les personnages des passions illustrant l'histoire naturelle de l'homme.

Ainsi, les diverses zones de temps humains que le mythe/fable dispense, rendent la tâche du maître plus aisée puisqu'elles permettent la remise en place de structures agencées dans un ordre choisi selon les moments opportuns de la croissance physiologique, psychique et émotive de *Emile*. Il y aura bien cependant dans les conseils donnés par Rousseau la prévision de situations inattendues susceptibles de déformer l'ordre primordial de cet art poétique. Dans ce cas là, il s'agira de restituer au

¹⁰Paul Ricœur, *The Rule of Metaphor: Multi-Disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*, tr. Robert Czerny, avec Kathleen McLaughlin et John Costello, SJ (Toronto: University of Toronto Press, 1979), 9-43.

monde son langage poétique¹¹ par l'improvisation d'un scénario, la juxtaposition d'une interprétation dramatique dont la source ne sera autre que l'action et le décor du moment sur le vif auquel on avisera de supprimer les signes inopportuns afin que la situation soit lue selon les principes du livre de la nature.

C'est en cela, que dans le souci de faire d'Émile un lecteur accompli de sa propre nature, son éducation se fera en majeure partie grâce à la mise en scène organisée ou improvisée. Par la mise en scène, le pédagogue parviendra à renforcer le message de la nature tout en se plaçant au second plan, n'ayant ainsi pas à discourir et à établir une suite de dialogues portant avant tout sur le raisonnement. Le script, faisant disparaître le maître en tant qu'interlocuteur, représentera alors le discours de justice diffusé dans l'action. L'emploi d'une méthode théâtrale aura donc pour but de combiner la réalité du monde et la symbolique d'un discours moral réfléchi dans un cadre et une action immédiate sans interférences, sans interruptions.

En récapitulant les idées de Rousseau en ce qui concerne le théâtre, on pourra voir que l'instruction, connue par *Émile* au moyen d'une forme de théâtre qui relève de la fable première, se caractérise exactement par des qualités opposées à celles que Rousseau condamne dans la *Lettre à M. d'Alembert*. Grâce à une structure didactique dont la fonction inhérente répète par l'imitation et l'identification les divers moments du développement de la conscience naturelle et universelle dans son devenir, l'éducation d'Émile encouragera le retour sur soi, la sensibilité, la compassion, la reconnaissance de l'autre comme le semblable qui est soi, l'intégration des sentiments et l'équilibre plutôt que la dissimulation de l'être. On pourra alors de façon métaphorique appeler le théâtre dégenéré ayant perdu sa fonction de guide dont Rousseau parle dans la *Lettre à M. d'Alembert* comme le théâtre de la vanité associé à l'amour-propre (c'est à dire à la désintégration du moi). D'autre part, on pourra caractériser le théâtre instructif d'*Émile*, dont la forme répète et encourage de façon constante et variée les modifications de la conscience dans sa maturation, de théâtre 'naturel de l'illusion et de l'imitation' ou de théâtre de la pitié, son expression restituant sous divers aspects les multiples variations de la dynamique de la sympathie et de la

¹¹La fonction poétique se concentre sur la façon dont le message se présente par lui-même. Nous utilisons le mot 'poétique' dans le sens où Roman Jakobson l'utilise: 'The set (*Einstellung*) toward the message as such, focus on the message for its own sake, is the POETIC function of language.' Roman Jakobson, 'Linguistics and Poetics,' *Language and Literature*, (Cambridge: Harvard University Press, 1987), 69.

pitié universelle identifiée par Rousseau comme l'ordre éternel de la loi de la nature.

*Guillemette Johnston
DePaul University*