Le Théâtre de jeunesse de Rousseau: portrait du « moi » en amoureux

par

Ronald Paul Bermingham

Département de langue et littérature françaises

Université McGill

Montréal

Thèse soumise à la Faculté des études supérieures et de la recherche en vue de l'obtention du Ph.D.

(c) Ronald Paul Bermingham Février 1991

Résumé

Notre thèse porte sur le théâtre de jeunesse de Jean-Jacques Rousseau, dont deux tragédies lyriques (*Iphis* et *La Découverte du nouveau monde*) et un opéra-ballet (*Les Muses galantes*). Notre démarche se fonde sur des analyses sémiologiques et poétiques qui cherchent à mettre en évidence la ressemblance entre l'intrigue théâtrale et le drame personnel du jeune Rousseau. Considérés dans l'ensemble, les trois opéras étudiés constituent une sorte d'autoportrait du « moi » amoureux dont nous avons relevé deux instances: la première, d'un « moi » troublé par la passion, impliqué dans des constellations triangulaires et commandé par l'idéologie du sacrifice; la seconde, d'un « moi » voué à une seule amante, s'abandonnant à l'ivresse de doux sentiments partagés et dominé par l'idéologie de la jouissance. Ces deux instances du « moi » sont étudiées à la lumière des ouvrages principaux pour démontrer que dans son théâtre lyrique, Rousseau rend avec vérité les images de son « moi » amoureux en évolution.

Abstract

This dissertation is a study of the first three plays that Jean-Jacques Rousseau wrote for the operatic stage: *Iphis* and *La Découverte du nouveau monde*, both examples of the genre *tragedie lyrique*, and *Les Muses galantes*, an *opéra-ballet*. Semiotic and poetic analyses bring to light striking resemblances between the dramatic situations depicted in the operas and the personal drama of the young Rousseau in love. As a whole, the operas reveal two distinct portraits of the self in love. The first, painted in colours of passion, reveals a self implicated in triangular relationships that are resolved through the abnegation of desire; the second, brushed in shades of contentment, devotion, and fidelity, celebrate the delights of requited love. These two portraits are studied in the light of Rousseau's principal writings in order to demonstrate how the early operatic works reflect true images of an ever evolving self in love.

Remerciements

Avant toute chose, je tiens à remercier les amis, les collègues et les professeurs qui ont collaboré à la rédaction de cette thèse de doctorat.

On sait dans quelles conditions difficiles travaillent les chercheurs attachés à des universités situées loin des grandes bibliothèques. Plusieurs personnes m'ont facilité l'accès aux monographies et aux articles essentiels. Je citerai Madame Mary Gillis, responsable du service « Prêt Inter-bibliothèques » à l'Université Saint François Xavier, dont le concours ne m'a jamais failli. A Montréal, Madame Manon Vallée, camarade d'études à McGill et aujourd'hui bibliothécaire de profession, a répondu à mes nombreux appels, toujours suivis de visites d'« urgence » à l'une des bibliothèques de l'Université de Montréal ou de McGill. Je ne saurais assez la remercier de son dévouement inépuisable.

Ont également droit à ma reconnaissance Mlle Clotilde Prunier, Messieurs Mark Benson et François Fleury, professeurs au Département des langues modernes à l'Université Saint François Xavier, qui m'ont prouvé leur amitié en s'intéressant à des détails de rédaction.

Comment pourrais-je m'acquitter envers tous les professeurs dont j'ai eu la chance d'être l'élève? J'aimerais exprimer ma profonde gratitude à Monsieur Edwin Grobe, professeur titulaire au Département des langues étrangères à l'Arizona State University, dont l'amour de la musique et de la littérature a éveillé en moi l'intérêt que j'éprouve pour les études interdisciplinaires. Je dois aussi remercier toute l'équipe du Département d'études littéraires de l'UQAM, laquelle m'a si chaleureusement accueilli et a suivi mes recherches avec tant d'intérêt: je dois à Messieurs Michel Pierssens, Michel Van Schendel et Gilles Thérien mon intéret pour la sémiologie et la poétique. Je désire citer également les noms de Monsieur Marc Angenot, de Mesdames Eva Kushner et Pierrette Malcuzynski, qui m'ont tous apporté un appui constant et dont le souvenir m'est très cher.

Quant à Monsieur Jean Terrasse, qui a bien voulu accepter la direction de cette thèse, je ne saurais assez lui exprimer ma profonde et respectueuse gratitude. J'ai la chance d'avoir pu profiter, année après année, de sa connaissance profonde du siècle des Lumières, des lettres françaises, du discours critique et de l'oeuvre de Jean-Jacques Rousseau. Qu'il veuille bien voir en ce travail l'hommage de son étudiant, reconnaissant d'avoir été guidé, encouragé et soutenu

dans ses études et ses recherches avec tant de générosité.

Enfin, je voudrais remercier ma femme Joyce, mes enfants Bryce et Michelle dont le soutien moral m'a été si précieux pendant les longues années de travail qui trouvent aujourd'hui leur aboutissement.

Antigonish: le 9 février 1991

Introduction

Remarques préliminaires

Dans notre étude du théâtre de Jean-Jacques Rousseau, nous avons décidé de nous écarter du chemin déjà tracé par un certain nombre de chercheurs pour qui l'appréciation du style dramatique de l'écrivain passe essentiellement par une réflexion sur les sources. En interprétant le théâtre de Rousseau à la lumière des grands auteurs dramatiques, nous risquons de négliger l'importance de ce corpus déjà injustement mésestimé.

A notre avis, la critique des sources a ses inconvénients, car elle favorise les auteurs dont les oeuvres théâtrales sont plus remarquables que celle que nous étudions ici. Par exemple, les remarques de Roger Gautier sur la peinture de l'amour chez Rousseau nous font admirer le génie de Marivaux mais laissent planer l'incertitude sur la vision particulière de Rousseau:

> Le fait que tout le théâtre lyrique de Jean-Jacques soit une peinture de l'amour et d'autres sentiments n'est pas l'effet du hasard ni le résultat exclusif de l'émotivité de Rousseau. Marivaux excelle dans l'analyse de la conquête des coeurs par l'amour. Les deux auteurs dramatiques se connaissaient; l'histoire ne dit pas s'ils étaient bons amis; toujours est-il que le prosélyte montra au Maître sa pièce *Narcisse*. Cette comédie eut le bonheur de plaire à l'auteur du *Jeu de l'amour et du hasard* qui eut même la complaisance d'y faire quelques retouches. (Gautier 1984, 49).

Ce genre de raisonnement nous séduit parce qu'il lie la destinée du théâtre lyrique de Rousseau à celle des chefs-d'oeuvres de Marivaux. Mais à quoi bon cette

et Anaxarette (*Iphis*) (Gautier 1984, 50-51). Une seule objection: Gautier ne met en lumière que les ressemblances et passe sous silence les divergences qui font pourtant mieux saisir la spécificité de l'oeuvre théâtrale de Rousseau.[2] L'étude des sources n'arrive ni à mettre en évidence ses valeurs intrinsèques ni à démontrer l'importance qu'elles peuvent avoir dans un jugement sur l'art et sur les idées de Rousseau.

Puisque la plupart des articles que nous avons lus se fondent sur l'étude des sources, nous sommes d'accord avec Michèle Mat-Hasquin pour dire que l'oeuvre théâtrale de Rousseau n'a pas encore reçu l'analyse qu'elle mérite. A vrai dire, la critique littéraire semble l'avoir reléguée « au purgatoire » où elle a trouvé son salut dans l'oubli (Mat-Hasquin 1978, 99).

Le théâtre de Rousseau a donné lieu à de nombreux commentaires erronés. Dans son article « Rousseau and *the Paradoxes of the Dramatic Imagination* », Benjamin R. Barber résume en une seule phrase l'opinion reçue sur les talents de Jean-Jacques en matière de théâtre:

---

[2] Il est vrai que plus loin dans son article, Gautier nous mettra en garde contre les excès de l'étude des sources:

> Il ne faut pas exagérer la dette que Rousseau doit aux Marivaux, aux Corneille, aux Voltaire et aux autres. Les emprunts que Rousseau fait à ses devanciers et à ses contemporains diminuent avec les années, à mesure que l'auteur dramatique affirme sa maîtrise, à mesure que le philosophe approfondit la connaissance de son moi et aussi en proportion de l'expansion de la notion de l'inégalité dans l'esprit du démocrate genevois. (Gautier 1984, 52)

> It is often hinted, not least of all by Rousseau himself, that the decade he spent in Paris in the 1740s while in his thirties, writing seven trivial comedies and a number of elegant little operettas was to be regarded as the product of a misspent youth and the works themselves but callow indiscretions from the pen of a frivolous and unripened adolescent (c'est nous qui soulignons).
> (Barber 1978, 82)

Jean Boorsch ne mentionne que deux pièces: Le Devin du *village* qui se distingue par son succès (« *400 performances in 75 years* ») et *Narcisse* qui a suscité l'intérêt de Marivaux (Boorsch 1966, 9). Pour sa part, J. Vier ne voit dans le théâtre de Rousseau que « des bêtises qui n'ont d'autre intérêt que de le (Rousseau) montrer en train de jouer le jeu habituel de l'écrivain désireux de percer » (Vier 1962, 44).

Des lectures superficielles ont mené à des conclusions contestables. Ainsi, Alfredo Poggi prête des intentions douteuses à l'auteur de *La Découverte du nouveau monde*:

> *Letterariamente la tragedia non vale molto: imita le forme poetiche del Metastasio, di cui Rousseau era ammiratore e traduttore; è raffreddata da troppa retorica, dal tema preconcetto affiorante ad ogni momento ed è un misto di tragedia classica e di libretto melodrammatico coi suoi duetti e terzetti più adatti al canto che alla recitazione. Ma tuttavia è importante perchè, pur senza quella vivacità che dà vita alla prosa del ginevrino, vuole far scaturire dal raffronto*

> *fra le due mentalità, dell'uomo civile e dell'uomo primitivo, la convinzione che la prima è inferiore alla seconda* (C'est nous qui soulignons).
> (Poggi 1951, 52)

Pourtant, faut-il s'étonner que le livret d'une tragédie lyrique se prête mieux au chant qu'à la déclamation? En ce qui concerne la préférence accordée à l'homme sauvage dans la tragédie lyrique de Rousseau, une analyse plus fouillée démontrera que les qualités des sauvages perdent toute importance comparées à l'éclat éblouissant des Européens.

Michèle Mat-Hasquin a déjà constaté l'inconséquence de certaines études et la minceur de la bibliographie consacrée au théâtre:[3]

> Simples résumés accompagnés de quelques commentaires ou recherches des sources biographiques, la plupart des articles n'envisagent qu'une pièce en particulier. Quant à la seule étude récente consacrée à l'ensemble de la production dramatique de

---

[3] A l'exception du « lieu commun » de la critique rousseauiste: les désaveux dans la *Lettre à d'Alembert* que l'on n'arrête pas de signaler:

> Toujours est-il qu'elle (la critique) ne s'en souvient le plus souvent que pour souligner, avec plus ou moins de malveillance et de mauvaise foi, les contradictions de l'auteur de la *Lettre à d'Alembert*: comment Rousseau ose-t-il condamner le théâtre, après avoir été joué à la Comédie française!
> (Mat-Hasquin 1978, 86)

Évidemment, la bibliographie de la *Lettre à d'Alembert* et des théories de Rousseau sur le théâtre ne laisse pas tant à désirer.

> Rousseau, elle reste extrêmement superficielle et n'offre pas d'explication globale.[4]
> (Mat-Hasquin 1978, 86)

Si tel est le cas, et nos recherches l'ont confirmé, le lecteur nous pardonnera des lacunes que nous n'avons pu combler: il a été souvent impossible d'appuyer nos arguments par des références bibliographiques. Il importe de souligner que notre champ de recherche est presque vierge, ce qui nous a permis de ne jamais perdre de vue l'objet de notre réflexion.[5]

Le théâtre de Rousseau a-t-il un intérêt dramatique? L'auteur avoue lui-même que la plupart de

---

[4] Allusion à l'article de Jean Boorsch: « *Jean-Jacques Rousseau, Playwright* ».

[5] C'est peut-être ici le lieu de méditer cette réflexion de Rousseau dans la *Nouvelle Héloïse* (II,12):

> Peu lire, et beaucoup méditer nos lectures, ou ce qui est la même chose en causer beaucoup entre nous, est le moyen de les bien digérer. Je pense que quand on a une fois l'entendement ouvert par l'habitude de réfléchir, il vaut toujours mieux trouver de soi-même les choses qu'on trouveroit dans les livres: c'est le vrai secret de les bien mouler à sa tête, et de se les approprier. Au lieu qu'en les recevant telles qu'on nous les donne, c'est presque toujours sous une forme qui n'est pas la notre. Nous sommes plus riches que nous ne pensons, mais, dit Montaigne, on nous dresse à l'emprunt et à la queste; on nous apprend à nous servir du bien d'autrui plutôt, accumulant sans cesse nous n'osons toucher à rien: nous sommes comme ces avares qui ne songent qu'à remplir leurs greniers, et dans le sein de l'abondance se laissent mourir de faim.
> (*OC* II:57-58)

ses tentatives théâtrales ont échoué.[6] Seul *Le Devin du village* peut être qualifié de véritable succès:

> Le succès du *Devin* fut très grand et se prolongea longtemps. Je n'en dirai pas ici toutes les phases. Jean-Jacques Rousseau lui-même a, dans la seconde partie du VIII$_e$ livre des *Confessions*, donné sur les représentations de Paris, de Fontainebleau et de Bellevue, les plus précis détails, relaté les circonstances et, dans plus de vingt passages vanté le long triomphe de son oeuvre.
> (Pilon 1904, 291)

Cependant, même ce succès incontestable ne semble avoir laissé à son auteur qu'un souvenir amer: « n'ayant fait cet ouvrage que pour mon amusement, son vrai succès est de me plaire... » (*OC* II:1185).[7]

Souvenir amer, car bien des années plus tard, Rousseau affirmera dans ses *Confessions* que le succès de cette oeuvre a marqué la fin de ses rapports amicaux avec les philosophes:

> Elle fut le germe des secrètes jalousies qui n'ont éclaté que longtemps après. Depuis son succès je ne remarquai plus ni dans Grimm ni dans Diderot ni dans presque aucun des gens de lettres de ma connaissance cette cordialité, cette franchise, ce plaisir de me voir que j'avais cru trouver en eux jusqu'alors.
> (*OC* I:386)

---

[6] Pourtant, ce théâtre a connu quelques réussites et comme nous le rappelle Amilda Pons, *Pygmalion* est une véritable « date dans l'histoire du théâtre » (Pons 1909, xv).

[7] Nous pouvons mesurer le succès du *Devin du village* non seulement par les nombreuses reprises que l'ouvrage a connues à l'Opéra (*cf. OC* II:1185) mais aussi par les parodies qu'il a suscitées et par l'étendue de son influence. Dans son article « Voltaire, Rousseau et l'opéra », Richard Switzer fait le rapport entre le *Devin* de Rousseau et *Bastien et Bastienne* de Mozart (*cf.* Switzer 1972, 1526-1527).

Voilà des commentaires dont les enjeux dépassent le domaine du théâtre.

D'autres pièces ont connu un sort moins heureux. Rappelons que les deux premiers opéras ont servi à Jean-Jacques de papier d'allumage:

> J'avais fait à Chambéry un opéra tragédie intitulé *Iphis et Anaxarète*, que j'avais eu le bon sens de jeter au feu. J'en avais fait à Lyon un autre intitulé, la *Découverte du nouveau monde*, dont [...] j'avais fini par faire le même usage....
> (*OC* I:294)

Les *Muses galantes*, ballet héroïque dont la composition exigeait un effort soutenu, ne lui ont valu que des « éloges outrés » et des « apostrophes violentes » de son idole, Jean-Philippe Rameau. Rousseau dira dans l'*Avertissement* du manuscrit autographe que cette pièce est un « ouvrage médiocre », d'un « genre mauvais » (*OC* II:1882).

Les pièces dramatiques ne trouvent pas meilleure grâce aux yeux de leur auteur. Rousseau en rédige l'épitaphe dans les *Confessions*: à l'entendre, *Les Prisonniers de guerre* sont une comédie qui n'est ni avouée ni montrée (*OC* I:343); *L'Engagement téméraire*, un ouvrage dont seule la gaieté est méritoire (*OC* I:342); *Narcisse ou l'Amant de lui-même*, une « mauvaise pièce, [...] glacée à la représentation » (*OC* I:388). D'autres oeuvres dramatiques sont à peine mentionnées:

c'est le cas de *La Mort de Lucrèce* (*OC* I:394), et en ce qui concerne *Arlequin amoureux malgré lui*, Rousseau le passe complètement sous silence.

De quoi ce théâtre a-t-il l'air? Roger Gautier a fortement souligné la grande variété des sujets traités par Rousseau dramaturge:

> La variété des sujets indique chez Rousseau une inspiration très étendue. Ses sources sont l'histoire, le théâtre de ses devanciers et de ses contemporains et lui-même. Rousseau utilise à sa guise les sources extérieures; ou bien il modifie le sujet selon son propre désir, ou bien il suit le texte initial d'assez près.
> (Gautier 1984, 48)

Mais il faudra également reconnaître la variété stylistique. Selon Mat-Hasquin, Rousseau cherche à percer « en illustrant les genres à la mode: comédie marivaudienne, parade, opéra bergerie... » (Mat-Hasquin 1978, 96). Cependant, l'écrivain ne limite pas ses essais dramatiques aux genres comique et tragique en prose. Parti à la conquête de la gloire, le jeune Rousseau se devait de pratiquer des genres soutenus tel que le drame lyrique. Un succès dans ce style galant pouvait seul lui procurer l'approbation de la société raffinée sur laquelle ses regards se portaient depuis si longtemps. Pourtant, dégoûté de la vie mondaine, Jean-Jacques affecte de mépriser la société qui commence alors à se détourner de lui. Ainsi peut s'expliquer la préférence donnée à l'intermède dans le

style italien qui par sa simplicité contredisait les goûts mondains de la coterie ramiste.[8]

Parfois, l'intérêt personnel détermine le ton d'une pièce. D'après Edmond Pilon, le *Devin du village* a fourni à Rousseau l'occasion de remémorer les scènes de sa jeunesse:

> Dès l'ouverture du rideau, « le théâtre représente un hameau; à l'un des côtés s'élève la maison du Devin ». Le décor, on le voit, est celui d'un coin des Charmettes ou du pays de Genève. Ainsi Rousseau, dans le cadre charmant de ses souvenirs, anime une parade rustique et c'est, dans le jeu et le chant des acteurs, toute sa sensible jeunesse qui va reparaître et vivre.[9]
> (Pilon 1904, 289-290)

D'autre part, Jacques Schérer rappelle « l'ardeur du patriotisme français qui, paradoxalement, s'exprime dans *Les Prisonniers de guerre* » (*OC* II:1843). Cette ardeur s'explique néanmoins par le souci qu'a l'écrivain de se faire aimer de sa patrie d'adoption.

---

[8] Ayant étudié la partition des *Muses Galantes*, André Bruyère s'empresse de signaler les différences stylistiques qui marquent l'opéra-ballet et l'intermède:

> Ayant lu *Hésiode*, nous ne pouvions éviter de reprendre *Le Devin du Village*, et de comparer. La confrontation est instructive. Le premier ne se rapproche quelque peu du second que par de vagues caractéristiques [...]. Mais, quelle dissemblance, en définitive. Du révolutionnaire *Intermède* de 1752, l'*Entrée* de 1745 est distante de toute l'étendue qui la confine dans son époque et dans son milieu.
> (Bruyère 1952, 23)

[9] Selon Mat-Hasquin, *le Devin du village* réalise le thème « virtuel » d'*Arlequin*: « le triomphe de la nature sur l'artifice ». Dans le *Devin*, « la campagne apparaît comme le dernier refuge de l'amour et de l'authenticité » (Mat-Hasquin 1978, 92).

Rousseau ne s'expose-t-il pas aux regards de tous par l'entremise des personnages nés de son imagination?

D'autres fois, c'est le dialogue des personnages qui témoigne de l'investissement personnel de Rousseau. Par exemple, il est difficile de ne pas reconnaître la ressemblance entre Dorante et le jeune Rousseau:

> Ce Dorante de *L'Engagement téméraire* qui ne réussit à découvrir le stratagème de sa fiancée qu'avec l'aide d'une soubrette, c'est le jeune Rousseau qui veut jouer au mondain et à qui la droiture fait faire des bévues dans les Salons et qui a besoin du secours d'autrui pour le sortir de situations parfois embarrassantes créées par sa franchise et sa timidité.
> (Gautier 1984, 52)

Aussi, combien la situation d'Arlequin semble-t-elle plus claire lorsque juxtaposée à celle de Rousseau pendant son second séjour à Paris! Le père Castel lui donnait alors des conseils pour le tirer de ses embarras financiers: « Changez de corde et voyez les femmes » (*OC* I:289). D'où le persiflage de Nicaise qui, tout en se demandant comment aborder la vie à Paris lorsqu'on se trouve sans ressources, essaie de mettre Arlequin à l'aise avec des conseils dignes du père Castel: « ...je voirons des belles Demoiselles qui metton du petit pot, et les guinguettes, et boute, et tu en auras » (*OC* I:940).

Que dire des pièces, telle *La Mort de Lucrèce*, qui se terminent par une prise de position philosophique?

> ...Rousseau met en cause, dans *la Mort de Lucrèce*, les fondements de la corruption de la société. L'inégalité, conséquence de l'imposture de l'aristocratie, vicie les

> rapports humains; [...] la classe dirigeante ne justifie plus sa suprématie sociale par un idéal moral élevé et celle-ci apparaît dès lors comme la tyrannie illégitime d'une minorité dégénérée.
> (Mat-Hasquin 1978, 93)

Verrons-nous dans *Lucrèce* une véritable pièce de théâtre ou, avec Mat-Hasquin, la mise en scène d'un débat sur les « implications politico-sociales » du mythe aristocratique?[10]

Que ce soit par le ton adopté, par le contenu des repliques ou par le message apporté par le dénouement, le théâtre de Rousseau renvoie au drame personnel de l'auteur. Le commentaire de Jacques Gautier à cet égard est tout à fait judicieux:

> Dans son théâtre, Rousseau atteint à l'originalité et à la subjectivité de plusieurs façons, soit en donnant à son héros un trait de son caractère, soit en transposant dans ses pièces des situations qu'il a vécues, soit enfin en remplissant lui-même le rôle de protagoniste sous un nom d'emprunt.
> (Gautier 1984, 52)

C'est Jean-Jacques lui-même qui se mire dans son

---

[10] Mat-Hasquin n'oublie pas de mettre en lumière la dimension affective de la pièce. En tous cas, elle se penche vers une interprétation morale de l'intrigue:

> Dans *la Mort de Lucrèce* (1754), il (Rousseau) condamne explicitement l'immoralité profonde du jeu de la séduction qui vise uniquement la satifaction du désir. [...] Les manoeuvres de la séduction, qui avaient assuré le succès des intrigues amoureuses dans les pièces précédentes, apparaissent dès lors comme une entreprise de corruption qui vise consciemment la déchéance de la femme aimée. La possession aboutit à l'échec et à l'insatisfaction: moralement viciée, la conquête a un arrière-goût d'amertume et conduit au remords.
> (Mat-Hasquin 1978, 90-91)

théâtre et ce sont les multiples péripéties de sa vie qui se découvrent dans la trame de ses oeuvres. Nous ne devrions pas être surpris de voir Rousseau se tourner vers le théâtre aux moments cruciaux de sa vie. Il invente alors des situations dramatiques où il met en scène les forces psychologiques et les idées philosophiques avec lesquelles il se sent aux prises:

> Echo littéraire des mutations de la société française de l'époque, les pièces de Rousseau reflètent aussi l'évolution de sa pensée et de ses aspirations personnelles.
> (Mat-Hasquin 1978, 96)

Pour Rousseau, écrire du théâtre c'était surtout se mettre en scène, se peindre pour pouvoir s'étudier et, paradoxalement, pour pouvoir comprendre l'humanité. Benjamin Barber rappelle qu'à cet égard, Rousseau montre ses affinités avec la philosophie de Hobbes:

> *[In] the opening passages of the* ***Leviathan****...[Hobbes] wrote, "whosoever looketh into himself, and considereth what he doth, when he does think, opine, reason, hope, fear, etc., and upon what grounds; he shall thereby read and know, what are the thoughts of all other men upon like occasion." Rousseau had given to this Hobbesian version of the ancient injunction "know thyself" the specificity of a life self-consciously designed to yield and to reflect the guiding principles of his thought. Man's paradoxes were his own personal dilemmas; his traumas were challenges for the entire species. His fragmentation suggested a social contagion; the world's injustice mirrored irreconcilable forces in his soul.*
> (Barber 1978, 80)

C'est précisément cette conscience de soi qui a souvent nui à ses projets dramaturgiques. Avec Amilda

Pons, nous dirons que les qualités nécessaires au bon dramaturge manquaient ruellement à Rousseau. Au lieu de se « dépersonnaliser », de prendre du recul vis-à-vis de son oeuvre, Rousseau ne fait rien d'autre que sonder et analyser son « moi » auquel, selon Pons, il « rapporte le monde entier »:

> Son âme est le théâtre intérieur où un seul personnage parle, agit, rêve, pleure, souffre dans un monologue sans fin. [...] Il est tour à tour le despote et l'esclave de son *moi*. (Pons 1909, 70-71)[11]

Cet investissement personnel de Rousseau caractérise toutes ses oeuvres dramatiques, y compris les fragments. Rousseau s'exprime à travers son théâtre qui devient un cas exemplaire de ce que Brunetière a appelé « l'hypertrophie du moi »:

> Rousseau n'a jamais songé qu'à Rousseau, dit encore Brunetière, et c'est un des plus beaux cas littéraires de l'hypertrophie du moi. (Mignon 1923, 205)

---

[11] Selon Pons, c'est Hume qui a le mieux montré l'hyperesthésie de Rousseau. Dans une lettre à Blair, Hume écrivait:

> Jean-Jacques a senti toute sa vie, et, à cet égard, sa sensibilité est montée à un degré qui passe tout ce que j'ai vu jusqu'ici. Il est comme un homme qui serait nu, non seulement nu de ses vêtements, mais nu et dépouillé de sa peau, et qui, ainsi au vif, aurait à lutter avec l'intempérie des éléments qui troublent perpétuellement ce bas monde. (Pons 1909, 71).

Le théâtre est un laboratoire où Rousseau met en scène ses passions et ses idées; c'est le lieu où son « moi » se dévoile.[12]

Puisque Rousseau écrivait des pièces dans le seul but de se représenter, on peut dire que son intérêt pour le théâtre débordait des limites de la scène.[13] L'écrivain voulait se montrer à lui-même avant que de se montrer au public. Foncièrement narcissique, donc introspectif, le théâtre de Rousseau est très inégal en ce qui concerne ses qualités dramatiques. A notre avis, ses faiblesses s'expliquent en grande partie par un défaut d'application. A la différence des auteurs voués au seul genre théâtral, Rousseau n'a jamais soutenu son intérêt pour le théâtre. Sa production dramatique est interrompue par de longues périodes où il exploite d'autres genres littéraires. Ses essais

---

[12] A cet égard, l'optique de Jean Duvignaud est intéressante. Dans son livre *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien* (1965), il décrit le théâtre comme une espèce de laboratoire de l'esprit où l'auteur projette des versions différentes de l'humanité afin de promouvoir l'évolution sociale (*cf.* Barish 1977, 179). En ce qui concerne le théâtre de Rousseau, nous n'avons pas affaire à des versions de l'humanité, mais plutôt à des versions du « moi » de l'écrivain.

[13] L'analyse de Michèle Mat-Hasquin confirme notre hypothèse:

> ...nous nous attacherons plutôt à déceler les structures mentales qui sous-tendent l'univers dramatique de Rousseau et nous nous efforcerons de mettre en lumière le double rapport de ces structures mentales avec le contexte socio-politique de l'époque et avec les mutations de la conception de l'homme et de la société chez Rousseau, mutations étroitement liées, comme toujours chez lui, avec les orientations successives de son existence.
> (Mat-Hasquin 1978, 86)

sont éparpillés et comme perdus dans une oeuvre qui, à vrai dire, réserve peu de place au théâtre. Rousseau n'a pu, dans ce domaine, donner toute la mesure de ses talents et ses efforts ont finalement porté peu de fruit.

Nous pouvons diviser le corpus théâtral de Rousseau en cinq parties. La première partie (1737-1741) couvre la période antérieure au séjour chez les Mably à Lyon. C'est pendant cette période que Rousseau essaie de mettre en ordre une vie déréglée par les suites malheureuses de ses premières amours. Cette partie comprend deux pièces : *Iphis et Anaxarète* (1737-1740) et *La Découverte du nouveau monde* (1739-1741).[14]

Constituée des *Muses galantes* (1743-1745), la deuxième partie correspond à la période consécutive au séjour à Lyon, et se termine avec le départ pour Venise (1742-1743).

En troisième lieu viennent les années situées entre le séjour à Venise et la remise du prix de l'Académie de Dijon (1744-1747), années durant lesquelles Rousseau achève les *Muses galantes*, écrit trois nouvelles pièces: *Les Prisonniers de guerre*

---

[14] Il est difficile de fixer les dates de quelques-unes de ces pièces, surtout lorsqu'il s'agit de pièces remaniées à plusieurs reprises au fil des années tels *Narcisse* et *Les Muses Galantes*. A titre provisoire, nous donnons ici entre parenthèses les dates citées par Jacques Scherer (*cf.* « Notes et Variantes » [in] *OC*:II).

(1744), *Arlequin amoureux malgré lui* (1747) et *L'Engagement téméraire* (1747), et remanie *Narcisse ou l'Amant de lui même* (1732-1752).

La quatrième période (1750-1754) s'insère entre la remise du prix de l'Académie de Dijon et le retour de Rousseau à Genève. On y rattachera *Le Devin du village* (1752) et *La Mort de Lucrèce* (1754).

Enfin, une place à part sera réservée à *Pygmalion* (1762), écrit durant le séjour de l'écrivain à Môtiers, alors que le *Contrat social* et l'*Émile* sont censurés.

De quelle façon ce découpage met-il au jour les moments cruciaux de la vie de Rousseau? Les deux premières périodes où Jean-Jacques compose *Iphis*, *La Découverte* et *Les Muses* se caractérisent par des bouleversements de sa vie émotive. C'est alors que sa parfaite intimité avec Maman est mise en péril par l'arrivée de Wintzenried de Courtilles et par l'inattention de Maman qui, dorénavant, se souciera davantage de ce nouveau soupirant. Le choc émotif produit par cette rupture provoque une longue période de vagabondage qui conduit à la rencontre avec Thérèse Le Vasseur.

La troisième période montre Rousseau décidé à s'installer à Paris. Vivant parmi les Français, Jean-Jacques est alors plein d'inquiétudes mais surtout émerveillé par la réalisation de son rêve. Les pièces telles que *L'Engagement téméraire* et *Narcisse amant de*

lui même qui relèvent de cette période sont écrites par un Rousseau pris dans le tourbillon des distractions de la capitale. Elles reflètent donc les préoccupations d'un auteur soucieux d'acquérir de la réputation. Conçues pour plaire à la société mondaine, elles ont souvent une apparence légère, comique ou du moins divertissante.

Écrits après le premier *Discours* et sa consécration par l'Académie de Dijon, le *Devin* et *Lucrèce* traduisent la vision idéaliste d'un écrivain conscient de ses talents, et surtout décidé à les mettre au service de la mission que sa destinée lui prescrit.

Enfin, *Pygmalion* naît au moment où Rousseau doit affronter la plus cruelle des déceptions. La censure le menace et conteste la pertinence de ses observations philosophiques. Il ne reste au philosophe qu'à ranimer un feu qui risque de s'éteindre, à défendre une pensée proscrite par une société qui n'a pas supporté la hardiesse de ses critiques.

Les situations dramatiques inventées par Rousseau reproduisent manifestement « son évolution intérieure et la lente maturation de sa pensée... » (Mat-Hasquin 1978, 99). De ses passions, de ses joies, de ses désespoirs vont naître des pièces ou des fragments de pièces où le « moi » de l'écrivain sera le seul sujet de l'intrigue. Mais quel « moi »? Le moi du *Devin du*

village? Le moi de *Narcisse*?[15] Bien sûr, tous ces portraits ne sont que les facettes d'une seule et même personnalité riche d'expériences aussi nombreuses que variées. Puisque les pièces de théâtre n'apparaissent qu'aux moments de crise, le portrait change selon les circonstances qui les font éclore. Le « moi » du *Devin* n'est pas celui de *Narcisse*; le « moi » d'*Iphis* est différent de celui de *Pygmalion*, et ainsi de suite.

Le théâtre de Rousseau présente donc une série d'images qui, comme autant de photographies prises et fixées dans le temps, rendent avec vérité les aspects d'un « moi » en évolution. Suivant le découpage que nous venons de faire, nous identifions cinq portraits différents: le « moi » amoureux (*Iphis-Découverte-Muses*); le « moi » francophile (*Arlequin-Prisonniers*); le « moi » mondain (*Engagement-Narcisse*); le « moi » philosophe (*Devin-Lucrèce*); le « moi » reclus (*Pygmalion*).

Vu la diversité de ces images, vu le grand nombre d'années qu'il faudrait parcourir afin de les dégager des différentes pièces, nous avons dû renoncer à étudier l'ensemble du théâtre, et ce, d'autant plus

---

[15] Le lecteur de Rousseau ne devrait sous-estimer l'effet de la chronologie ni sur la vision du monde de l'écrivain ni sur le portrait de son « moi ». Mat-Hasquin le rappelle lorsqu'elle nous fait remarquer le rapport causal entre « les orientations successives » de l'existence de Rousseau et « les mutations » de ses conceptions de l'homme et de la société (*cf.* Mat-Hasquin 1978, 86).

qu'une partie importante de notre thèse sera consacrée à la mise au point d'une théorie sémiotique à laquelle nous aurons recours pour justifier notre lecture. Nous avons donc restreint le champ de notre réflexion aux trois pièces écrites durant la période de 1737 à 1745: *Iphis*, *La Découverte du nouveau monde* et *Les Muses galantes*. Ce faisant, nous limitons notre analyse à un seul genre dramatique, la tragédie lyrique et son dérivé l'opéra-ballet, et à un seul portrait du « moi »: le portrait du « moi » amoureux.

Ces trois oeuvres musicales sont d'autant plus intéressantes que la critique les a presque entièrement jetées aux oubliettes. Souvenons-nous que Rousseau, musicien, a été souvent mis à l'épreuve et jugé insuffisant, non seulement par ses contemporains mais aussi par l'histoire. La critique a trouvé dans la réputation douteuse du musicien-philosophe la preuve de la médiocrité de ses opéras de jeunesse. Ainsi s'expliquent les commentaires d'Adolphe Adam qui, dans ses *Souvenirs d'un musicien*, prononce une condamnation peut-être trop massive de l'opéra-ballet de Rousseau:

> Quant à Adolphe Adam, pour qui il était « très présumable que les *Muses Galantes* ne valaient rien », une telle sentence était toute gratuite: il ne connaissait en rien l'ouvrage et se contentait d'expliquer non moins arbitrairement qu'il était « matériellement impossible » à Rousseau de faire cette musique.
> (Bruyère 1952, 24)

Condamnation, à vrai dire, formulée en réaction contre les auteurs qui, fascinés par les essais musicaux de Rousseau et entraînés par un enthousiasme débordant, ont voulu voir dans Gluck, Wagner et Berlioz les successeurs de Rousseau.[16] De tels excès expliquent, en partie, le jugement sévère que d'aucuns portent sur l'oeuvre lyrique de Rousseau. Le moment est sans doute venu de nous souvenir de l'avertissement d'Arthur Pougin: « Il y a quelque candeur à accoler, en tant que musicien, le nom de Rousseau à ceux de Gluck, de Berlioz et de Wagner » (Pougin 1901, 127).

Force est de constater que, jusqu'ici, personne n'a étudié ces pièces en faisant abstraction des préjugés et en vue de découvrir leurs qualités littéraires et philosophiques. Pourtant, ces qualités existent et nous avons tort de les ignorer. Avec André Bruyère, nous pensons que « rien, issu de l'imagination ou du jugement de Rousseau...ne saurait nous laisser indifférents ». Tous les documents le concernant « deviennent précieux et méritent l'attention du psychologue, du réformateur et du poète » (Bruyère et Buffenoir [in] Bruyère 1952, 6-7). Il importe donc d'étudier les oeuvres lyriques de jeunesse ne serait-ce

---

[16] A ce sujet, voir les dernières pages du livre de Julien Tiersot (*J.-J. Rousseau, un maître de la musique*) où l'auteur voit plusieurs concrétisations des idées de Rousseau dans l'oeuvre musicale de Gluck, de Berlioz, de Beethoven, de Saint-Saëns, de Debussy et de Wagner! (*cf.* Tiersot 1977, 237-253)

que pour une raison évidente: elles sont de la plume de Jean-Jacques:

> Ses compositions musicales, secondaires dans son oeuvre, sont rehaussées par l'ensemble de celle-ci. Elles participent en quelque manière à sa grandeur; elles ont reçu quelque chose du rayonnement qui l'éclaire. (Tiersot 1977, 2)

Vu la réception hostile que la critique a réservée à ces ouvrages, il nous incombe aujourd'hui de mettre en évidence la place importante qu'ils devraient occuper dans l'oeuvre globale de Rousseau. D'ailleurs, c'est en quoi consiste la nouveauté de notre thèse, qui représente un effort - le premier, à notre connaissance - pour justifier l'importance du corpus lyrique pour ce qu'il nous révèle concernant la vie et les idées de Rousseau lui-même.

Le premier chapitre clarifie un certain nombre de concepts importants par rapport à notre analyse. Le deuxième étudie les expériences et les idées qui ont contribué à la formation artistique de Rousseau et ont sans doute déterminé la structure et le style des oeuvres. Dans les trois chapitres suivants, nous analysons les trois opéras de Rousseau au plan sémantique, syntaxique et pragmatique. Le but de ces trois chapitres est de démontrer le rapport qui unit les trois opéras avec les idées et les événements importants de la vie de l'écrivain. Le sixième et dernier chapitre effectue la synthèse des éléments découverts; nous y montrons comment les trois opéras

contribuent à brosser le portrait de Rousseau « amoureux ».

Le pont que nous jetons entre la biographie de Rousseau et les intrigues dramatiques s'appuie, dans un premier temps, sur les principes de la sémiologie théâtrale. C'est la première fois à notre connaissance que le théâtre lyrique de Rousseau est considéré par le biais de la sémiologie. Pour ce faire, nous suivons presque exclusivement la démarche de Patrice Pavis qui, dans ses *Problèmes de sémiologie théâtrale*, a construit un modèle analytique permettant d'aborder le texte dramatique d'une manière efficace et fructueuse. Nous ne prétendons pas, par un tel choix, minimiser l'importance des théories développées par d'autres sémioticiens. Cependant, nous voulons éviter de nous perdre dans le débat théorique né de la prolifération récente des théories sémiologiques. Au lieu d'une polémique visant la justification de telle ou telle sémiologie, nous proposons une réflexion sur une oeuvre dramatique que nous cherchons à mieux connaître par le biais d'un modèle sémiologique bien défini.

Nous appuyant dans un deuxième temps sur les principes de la poétique, nous nous proposons de découvrir les « lois générales qui ont présidé à la naissance » des oeuvres dramatiques que nous étudions (Todorov 1968, 19). Ces lois relèvent de la psyché de Rousseau; elles sont concrétisées dans la structure de

chaque oeuvre où on lit l'histoire des choix faits par Rousseau pendant l'acte d'écrire:

> ...Quand Rousseau avait parlé de l'immense difficulté de l'expression, il considérait encore l'acte d'écrire comme un moyen à mettre en oeuvre pour "débrouiller ce chaos immense de sentiments si divers". Mais le problème du langage s'évanouit dès l'instant où l'acte d'écrire n'est plus envisagé comme un moyen instrumental utilisé en vue du dévoilement de la vérité, mais comme le dévoilement même.
> (Starobinski 1971, 234)

Écrire, c'est dévoiler la présence du « soi » dans le texte. De ce point de vue, l'écriture n'est pas une technique fondée sur la logique du syntagme qui, reliant une série de mots, conduit le lecteur tout naïvement à l'idée de l'auteur.[17] Au contraire, c'est un « acte » qui, en donnant une forme concrète à une pensée abstraite, laisse l'empreinte des codes idéologiques de l'auteur dans la matière linguistique. Pour l'écrivain, écrire équivaut à se trahir, se dévoiler dans la forme et dans la structure de l'oeuvre.

Nos analyses cherchent donc à « faire parler le texte lui-même ». Notre démarche nie le « caractère autonome de l'oeuvre littéraire » que nous considérons plutôt comme:

---

[17] Décrire l'écriture ainsi c'est se borner à mettre en relief des rapports de causalité au niveau linéaire et temporel du texte; c'est se plier aux exigences d'une démarche interprétative selon laquelle on ne cherche qu'« à nommer le sens du texte examiné » (Todorov 1968, 16).

> ...la manifestation de lois qui lui sont extérieures et qui concernent la psyché, ou la société, ou encore l'« esprit humain ». L'objectif de l'étude est alors de transposer l'oeuvre dans le domaine considéré comme fondamental: c'est un travail de déchiffrement et de traduction; l'oeuvre littéraire est l'expression de « quelque chose » et le but de l'étude est d'atteindre ce « quelque chose » à travers le code poétique.
> (Todorov 1968, 18-19)

Notre « quelque chose » est le « moi » de Rousseau. Ce « moi » n'est pas un objet dévoilé au moment où se dénoue l'action des pièces. Tout au contraire, nous le saisissons dans la structure même des écrits, à l'insu de son auteur. Au niveau le plus profond des structures sémio-narratives, il est la seule vérité qui se laisse saisir. C'est de ce « moi » que nous nous réclamerons pour justifier l'acte de parole des personnages.

Chapitre 1

Prolégomènes à une analyse sémiotique du théâtre de Jean-Jacques Rousseau

De prime abord, nous devons souligner le présupposé principal de notre analyse. Nous avons à examiner une oeuvre théâtrale dont les signes signifient diversement: au niveau textuel, les signes font partie des réseaux sémantiques relatifs à l'espace-temps suggéré par les décors ou encore aux thèmes associés aux intrigues dramatiques. Cependant, nous postulons que ces mêmes signes, au niveau profond des structures sémio-narratives, appartiennent à des réseaux sémantiques différents et qu'ils ont ainsi des connotations liées aux préoccupations personnelles de Rousseau. Bien que ces préoccupations nous soient inconnues au moment de l'analyse, ce sont elles qui, dans un premier temps, ont généré le message du texte dramatique, quelle que soit la forme actuelle de celui-ci. Le but de notre analyse est de déceler dans le jeu dramatique des personnages les signes qui sont interprétables dans le contexte de la vie personnelle de Rousseau.

Évidemment, pour soutenir notre postulat nous devons nous placer dans un certain rapport idéologique avec le texte. C'est faire un grand pas que de franchir la distance qui sépare le récit à la surface de l'oeuvre dramatique, lequel est organisé selon l'ordre logique et temporel, du conflit psychique de

l'écrivain qui, comme des récits de type « spatial », s'organise « autour d'une ordonnance de registres verbaux, ou de catégories grammaticales, de réseaux sémantiques, etc. » (Todorov 1968, 75).[18] Nous faisons ce pas en compagnie de théoriciens tels que Greimas, Pavis et Souriau dont les théories sur la structure des discours ne sont plus à justifier. A vrai dire, depuis la théorie des actants, il est devenu possible d'identifier les forces dramaturgiques qui génèrent les discours de surface. Suivant la route déjà tracée par ces théoriciens, nous espérons démontrer le rapport entre l'intrigue dramatique, les forces dramaturgiques et les pulsions conflictuelles de Rousseau. Au niveau profond du texte dramatique, nous étudierons la prise en charge de celles-ci par les forces actantielles. Ensuite, nous montrerons comment ces forces déterminent le choix des décors et la situation dramtique. Finalement, nous soulignerons comment leur interaction a pour effet de mettre en scène la psyché de l'écrivain.

---

[18] Todorov réserve le terme « l'ordre spatial » à la poésie, mais note, d'après Roman Jakobson (*Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973), qu'un récit entier « peut également obéir à cet ordre, se fondant sur la symétrie, la gradation, la répétition, l'antithèse, etc. » (Todorov 1968, 76). Ce sont ces derniers traits qui, selon Michel Beaujour, caractérisent l'« autoportrait ». Nous y reviendrons plus tard dans ce premier chapitre.

1. Le théâtre et le pacte autobiographique: problèmes de définition

Notre tâche est de démêler dans ce jeu de l'illusion théâtrale, la psyché de Rousseau lui-même.[19] De prime abord, il faut se garder d'interpréter ce théâtre comme une mise en scène de la vie de Rousseau. Il ne s'agit pas d'un théâtre autobiographique à proprement parler, car il manque à ce corpus théâtral certains des éléments essentiels du pacte autobiographique.[20] Philippe Lejeune a déjà cerné les caractéristiques essentielles de l'autobiographie:

> [L'autobiographie est un] récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité (Lejeune 1975, 14).

Dire que le théâtre de Rousseau est un théâtre autobiographique, ce serait prétendre que l'écrivain y met directement en scène sa vie personnelle. Il est clair que ce n'est pas le cas. A peu d'exceptions près, nous n'avons pas pu relier les situations des pièces à des événements réels de la vie de Rousseau.

---

[19] Nous utilisons le terme « psyché » dans son acception philosophique d'« ensemble des phénomènes psychiques, considérés comme formant l'unité personnelle » (*cf. Le petit Robert 1*). Ainsi, nous ne disons pas que le sujet de l'énonciation est Rousseau, mais plutôt l'ensemble des phénomènes qui nous permettent de reconnaître la personne de Rousseau.

[20] Il est difficile de concilier le genre théâtral et le genre autobiographique d'autant plus que Lejeune postule le style prosaïque comme un aspect préalable de ce dernier (*cf.* Lejeune 1975, 13).

Par exemple, il nous a été impossible d'établir des rapports directs entre le vécu recréé par Rousseau dans les *Confessions* et les intrigues théâtrales. Cependant, à partir des écrits de l'écrivain nous avons pu reconstituer les péripéties qui animaient sa psyché à différents moments de son devenir et démontrer que c'est ce devenir qui est finalement le sujet principal de son théâtre.[21]

D'autres conditions du pacte autobiographique font également défaut. Par exemple, il n'y a pas d'« identité de l'auteur, du narrateur et du personnage » chez celui qui dit « je », condition sur laquelle repose, selon Lejeune, la possibilité même du pacte autobiographique (Lejeune 1975, 15).[22] En fait, le narrateur ne tient aucun rôle dans la pièce de

---

[21] En ce sens, notre conception de l'autobiographie rappelle la définition de Philip Robinson:

> *...we may call works "autobiographical" although their ostensible subject-matter is anything but the author's life. In such a use of the adjective we are likely to be identifying a kind of content [...], the content being an approach by the author to his selfhood [...] the writing (whatever the ostensible genre) is not merely the vehicle of a subject-matter; it is the staking of a claim to identity. Writers of memoirs and religious testimony write because they know (now) who they are; the autobiographical writer puts pen to paper in order to find out, because of the nagging doubts which cannot be exorcised.*
> (Robinson 1978, 77-78)

[22] Plus loin, Lejeune va insister sur le rapport entre l'auteur, le narrateur et le personnage en disant que cette identité doit être une **identité de nom** (Lejeune 1975, 23). Dans le corpus théâtral dont il est ici question, aucun des personnages ne se nomme Rousseau.

théâtre; nous n'y reconnaissons que le sujet de l'énonciation, c'est-à-dire le personnage, et à la limite Rousseau lui-même qui se laisse voir de temps en temps dans les didascalies.[23] Puisque le modèle autobiographique, pris dans le sens strict de la définition que lui donne Lejeune, s'applique mal au théâtre, nous devons fonder notre analyse autrement.

2. L'écriture et la construction du « moi » : la polyvalence de la psyché

Pour trouver la psyché de Rousseau dans le sujet de l'énonciation théâtrale, il faut d'abord distinguer, toujours suivant Lejeune, la personne grammaticale du message de la personne psychologique du code qui sous-tend le message. Mettons de côté toute notion « naïve » de la personne psychologique; sa matérialité ne nous intéresse pas. Mais si cette personne n'est que « l'effet » de l'énonciation, et c'est ainsi que Lejeune en parle en essayant de neutraliser « l'indétermination de la première personne », alors on devrait pouvoir la repérer dans son acte d'énonciation. Le problème c'est que dans une seule pièce de théâtre, les sujets de l'énonciation disant « je » sont multiples:

---

[23] Dans le paradigme de Lejeune, le sujet grammatical « je » (sujet de l'énonciation) est lié au sujet de l'énoncé (celui de qui « je » parle) par le pacte autobiographique. Le dernier terme du pacte, c'est le lien nécessaire entre le sujet de l'énoncé et une personne réelle que l'on appelle « l'auteur » (*cf.* Lejeune 1975, 23-25).

> *[The] trade [of actors] consists of counterfeiting, obliterating their own identities in order to assume alien ones, turning themselves into ciphers, into non-men. That same charge, as Marmontel, D'Alembert, and Dancourt all sub equently point out, would have to be lodged against poets and playwrights, who must also and perhaps even more radically transform themselves into the persons they would cause to speak on the stage...[that] consideration...would involve not only the inculpation of Jean-Jacques Rousseau, playwright, composer of* ***Le Devin du village*** *and other theater pieces, but also of Jean-Jacques Rousseau* ***romancier****, at this very moment deep in the gestation of* ***La Nouvelle Héloïse****, a whole enormous novel based on the principle of ventriloquism, in which the author speaks now through the voice of one character and now another, but never explicitly in his own.*
> (Barish 1977, 180)

Puisque Rousseau emprunte les voix de plusieurs personnages dans une même pièce, il ne s'agit pas de dire « telle voix est celle de Rousseau ». C'est dans la totalité des voix qui se parlent que nous croyons pouvoir déceler la personne psychologique nommée Jean-Jacques Rousseau:

> Distinction fondamentale et qui permet de voir comment l'auteur *ne se dit pas* au théâtre, mais écrit pour qu'*un autre* parle à sa place -- et non pas seulement un autre, mais une collection d'*autres* par une série d'échanges de la parole. [...] Le dialogue étant toujours la voix d'un *autre*, [...] si l'on pouvait décrypter par telle ou telle démarche herméneutique la voix du sujet écrivant, ce serait la superposition de toutes les voix; le problème « littéraire » de l'écriture de théâtre étant d'ailleurs ce recouvrement de la parole du *moi* par la parole de l'autre, corollaire d'un refus de *se* dire.
> (Ubersfeld 1982, 22)

Peut-on parler d'une psyché qui se divise en parties pour ensuite disputer avec soi-même? Chez Rousseau, il y a lieu de croire à une telle pratique.

2.1. Les *Dialogues* et le « moi » polyvalent

Quel procédé rend possible cette dispute? Il est facile d'établir chez Rousseau la pratique du dialogue réflexif. Quand il se croit privé d'interlocuteur, Rousseau se livre à un discours où, du moins explicitement, destinateur et destinataire fusionnent:

> C'est dire une évidence que de dire que l'oeuvre de Rousseau est écrite, dans sa lettre même et non pas seulement dans son esprit, à la première personne. Mais de même qu'on verra un couple d'écrivains du XXe siècle publier leurs *Oeuvres Romanesques Croisées*, de même Rousseau à lui seul nous a laissé des « Oeuvres à la Première Personne Croisées », et dans chaque oeuvre encore des « Premières Personnes Croisées ». [...] Il y a lieu en effet de prêter une certaine attention...à l'omniprésence de la dialogie et de la prosopopée chez Jean-Jacques Rousseau.
> (Acher 1980, 111)

Dans les *Dialogues*, par exemple, il s'agit de « discuter le pour et le contre » des idées qui le troublent (*OC* I:663). Au lieu de formuler ses griefs a la première personne, d'agencer une défense suivant le schème bipolaire oppositionnel du "moi" se justifiant de l'accusation d'un tiers, Rousseau, dans ses *Dialogues*, incorpore celui-ci, et le désignant par le nom « un François », s'accuse lui-même:

> En voulant executer cette entreprise je me suis vû dans un bien singulier embarras! Ce n'étoit pas de trouver des raisons en faveur de mon sentiment, c'étoit d'en imaginer de contraires, c'étoit d'établir sur quelque apparence d'équité des procedés où je n'en appercevois aucune.
> (*OC* I:662)

Mais Rousseau ne s'en tient pas à une simple division binaire du moi. Dans un deuxième temps, il imagine deux autres personnages, les désignant par son nom de baptême : Jean-Jacques, l'auteur des livres, et Jean-Jacques, l'auteur des crimes. Celui-ci n'est que le "moi" tel que Rousseau le suppose imaginé par autrui; celui-là, le "moi" tel que Rousseau se le représente. Ainsi divisée en quatre, la psyché de Rousseau peut dialoguer avec elle-même, montrer ses multiples facettes:

> ...c'étoit, ne pouvant raisonner sur des motifs particuliers qui m'étoient inconnus et incompréhensibles, de raisonner sur une hypothese generale qui put tous les rassembler : c'étoit...de choisir la pire pour moi, la meilleure pour mes adversaires, et dans cette position...d'éxaminer quelle conduite de leur part eut été la plus raisonnable et la plus juste.
> (*OC* I:663)

Chacun des interlocuteurs des *Dialogues* a une identité psychologique plutôt que réelle. En tant que construction imaginaire mettant en relief la psyché de Rousseau, chaque interlocuteur n'est que l'incarnation textuelle de l'une des multiples dimensions de la

totalité psychique.[24] Les *Dialogues* de Rousseau reposent sur le mouvement perpétuel des points de vue différents. Leur forme même est révélatrice: chez Rousseau la vérité réside dans la tension qui découle des échanges qui sont en train de se faire. Starobinski souligne le procédé du déchirement:

> L'aspiration à l'unité reste perpétuellement insatisfaite: elle indique la direction d'un désir, et non une possession certaine [....] Au lieu d'assister à un mouvement dialectique, nous demeurons dans le déchirement et la division: des forces adverses se combattent sans relâche. (Starobinski 1971, 142)

Rousseau n'hésite pas à inventer des interlocuteurs au gré de sa fantaisie et selon les exigences de son argumentation. A vrai dire, ces interlocuteurs suppléent à la solitude qui l'entoure; ils parlent de lui, pour lui et à lui. Tout notre intérêt se fixe sur leur débat.

Mais plus intéressante encore pour notre étude du théâtre est la transformation des points de vue en

---

[24] Dans son article sur *Rousseau and the Paradoxes of the Dramatic Imagination*, Benjamin Barber lie la notion de modernité à la fragmentation du soi:

> *In Rousseau's ambivalence about imagination and about a theater in which imagination was the chief moving force is revealed the principal dilemma of modernity: the fragmentation of the modern self, alienated both from the world and from its own nature, into pieces apparently beyond the integrating ministrations of educators, lawgivers, or artists. That Rousseau plied the trade of all three in face of a fragmentation, an alienation within himself he knew to be intractable, only confirms his modernity.*
> (Barber 1978, 79-80)

personnages. Alors, les différents aspects de la personnalité de Rousseau deviennent autant de personnages impliqués dans une intrigue. Dans une telle situation, nous ne cherchons pas à distinguer les pôles antithétiques de l'argument dialectique hégélien, car il ne s'agit jamais d'une dispute de personnages qui soutiennent des opinions opposées et dont le conflit se règle dans une synthèse conciliatoire. Au contraire, nous y distinguons la pensée de Rousseau dans toute sa multiplicité; mais nous ne la distinguons pas toujours sans difficulté. La personnalité de Rousseau n'est pas toujours transparente; dans la situation théâtrale, le paraître peut rendre difficile l'effort de relier le personnage fictif avec le personnage réel. Pourtant, l'étude approfondie des textes révèle toujours la présence de Rousseau et de ses préoccupations dans les paroles des personnages.

2.2 Un cas exemplaire: *Le Lévite d'Ephraïm*

Ouvrons une parenthèse pour expliquer les présupposés théoriques sur lesquels se fonde notre analyse du théâtre de Rousseau. Ces présupposés sont fondés sur un certain nombre de procédés qui caractérisent l'écriture chez Rousseau et qui sont repérables dans son oeuvre. Pour les illustrer, nous avons choisi un texte qui ne fait pas partie du corpus théâtral mais qui, néanmoins, témoigne de tous les procédés dont il est question. Il s'agit du *Lévite*

d'Ephraîm. Dans les paragraphes qui suivent, notre but n'est pas d'analyser cet écrit d'une manière exhaustive, mais de l'utiliser pour mettre en lumière les procédés d'écriture de Rousseau, procédés que nous retrouverons à l'oeuvre dans son théâtre.[25]

A première vue, *Le Lévite d'Ephraîm* ne semble être qu'une adaptation d'une histoire biblique tirée du livre des « Juges ». Cependant, ce qui pourrait nous fasciner dans cette histoire, c'est l'utilisation que Rousseau en fait. Au lieu de se contenter d'une simple paraphrase, Rousseau l'embellit, y ajoutant des éléments d'intrigue et des personnages comme bon lui semble. Comme texte, l'histoire raconte le viol et le meurtre d'une femme dont le corps, démembré et envoyé aux douze tribus d'Israël, fait éclater une guerre de vengeance horrible. Cependant, comme l'a démontré Thomas Kavanagh, ce conte bibilique n'est qu'un prétexte; en réalité, il encadre un récit qui recouvre les préoccupations principales des ouvrages majeurs de Rousseau:

---

[25] Nous nous inspirons en grande partie de l'analyse faite par Thomas Kavanagh dans son livre *Writing the Truth: Authority and Desire in Rousseau*. Selon Kavanagh, nous pouvons considerer *Le Lévite d'Ephraîm* comme un microtexte dont la structure informe l'oeuvre entier de Rousseau:

> *As a microtext, this short work of roughly fifteen printed pages reveals a structure of denegation centering on victimage and violence that informs the macrotext of all Rousseau's writings: the pedagogical and the political as well as the literary and the autobiographical.*
> (Kavanagh 1987, 110).

> *Rousseau's obsession with this story justifies our approaching his text as an overdetermined symptom condensing into one short narrative elements at work in all the "major" texts.*
> (Kavanagh 1987, 112).

2.2.1 **La pluri-isotopie du texte**[26]

Dans son analyse, Kavanagh fait ressortir la pluri-isotopie du *Lévite*. Selon lui, le *Lévite* est une histoire qui offre de multiples possibilités de lecture. Nous pouvons le lire soit comme une paraphrase des trois derniers chapitres des *Juges*, soit comme un discours socio-politique, soit comme un discours psychologique.

Rien ne nous oblige de quitter le niveau superficiel du récit où la récurrence de catégories sémiques organise notre lecture de telle sorte que le plan du récit biblique reste prioritaire. Pourtant, certaines réflexions écrites par Rousseau dans le *Second projet de préface* du *Lévite d'Ephraïm* pourraient nous faire croire à la naïveté d'un tel choix; c'est Rousseau lui-même qui signale son investissement personnel dans l'histoire du Lévite:

> J'imaginai de donner le change à ma reverie en m'occupant de quelque sujet; celui-ci me vint dans l'esprit; je le trouvai assez convenable à mes vues.
> (*OC* II:1206)

---

[26] Greimas définit l'isotopie comme un « Ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme...telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés, après résolution de leurs ambiguïtés, cette résolution elle-même étant guidée par la recherche d'une lecture unique » (Greimas 1970, 10 & 188).

De prime abord, le bouleversement psychologique subi par Rousseau au moment où il se voyait condamné par « cette société tant vantée qui ne récompense jamais le bien... », a sans doute faussé son traitement du sujet biblique. Rousseau était alors de l'humeur « la plus amère », ne savait pas oublier les « tristes idées » qui le suivaient et qui rendaient son voyage si « désagréable ». En plus, dans son *Second projet de préface*, il avoue que le plan émotif si mouvementé de l'histoire biblique lui offrait « une espèce d'intermédiaire entre l'état où [il était] et celui où [il voulait] passer », c'est-à-dire un terrain où il pouvait expérimenter tous les sentiments agréables ou désagréables qu'il éprouvait pendant cette période difficile. Loin que son état d'âme fût fixe, Rousseau ressentait à la fois de l'antipathie et de l'indifférence:

> ...je pouvois de tems en tems m'y livrer à mon humeur sombre puis y substituer de plus doux objets et sitot que mon sujet le permettoit j'imitois...les delicieuses images de M. Gessner.
> (*OC* II:1206)

Il est intéressant de considérer les variantes du manuscrit publiées par les éditeurs de la Pléiade dans les « notes et variantes » et de les comparer avec le texte final du *Second projet de préface*. Au lieu de

« m'y livrer à mon humeur... », on trouve « j'y pouvois de tems en tems *jetter des idées* » (*OC* II:1921). Pourquoi ce changement?

Rousseau entretenait un double rapport avec son texte. La rédaction du texte biblique lui permettait d'abord de se purifier des sentiments négatifs qu'il refoulait depuis quelques jours. De plus, l'histoire du Lévite lui offrait un moyen commode pour exprimer ses propres idées. Dans son analyse, Kavanagh attire notre attention sur cette double fonction de l'histoire du *Lévite*:

> *This second preface makes clear that rewriting the Levite's story provided Rousseau with a gratification of desires born of his misfortune, but even more important, it reveals a form of substitution whose implications extend far beyond this single text.*
> (Kavanagh 1987, 106-107)

Or, le récit biblique, c'est-à-dire l'isotopie primaire, sert de support à un jeu de substitution où Rousseau accroche à l'histoire du Lévite le récit de ses propres préoccupations. C'est de ce jeu de substitution, voire de supplément, que la pluri-isotopie du texte rousseauiste tire son origine.[27]

---

[27] Nous utilisons le concept « supplément » dans l'acception de Jonathan Culler qui le décrit comme une « stratégie métaphysique » (Culler 1982, 106):

> *The supplement is an inessential extra, added to something complete in itself, but the supplement is added in order to complete, to compensate for a lack in what was supposed to be complete in itself. These two different meanings of supplement are linked in a powerful logic, and in both meanings the supplement is presented as exterior, foreign to the "essential"*

2.2.2 Le jeu de supplément et l'interprétation du texte[28]

Pour interpréter l'histoire du Lévite, il faut examiner non seulement l'isctopie primaire du texte, mais aussi d'autres isotopies formées par des éléments ajoutés à l'histoire aux endroits où celle-ci, selon Rousseau, apparaissait déficiente. C'est alors que « le jeu de la substitution comble et marque un manque déterminé » (Derrida 1967, 226). Comme l'a démontré Derrida, dans « l'enchaînement infini » des suppléments, nous reconnaissons le terrain de jeu du sens.[29]

Le Lévite d'Ephraïm offre un grand nombre de lectures possibles, chacune dépendant de l'isotopie choisie. Kavanagh en fait la liste. On peut considérer l'histoire biblique comme l'isotopie primaire. Viennent s'ajouter à celle-ci les additions et substitutions suivantes :

Chant premier:	Rousseau ajoute une histoire d'amour pastoral en quatre actes (Kavanagh 1987, 113).
Chant second:	Dans sa version de l'histoire, Rousseau supprime le rôle des émissaires; il ajoute une scène

---

nature of that to which it is added or in which it is substituted .
(Culler 1982, 103)

[28] Nous utilisons le mot « texte » dans l'acception de Greimas: « ...le texte désigne une grandeur considérée antérieurement à son analyse » (Greimas 1979, 390).

[29] « A travers cette séquence de suppléments s'annonce une nécessité : celle d'un enchaînement infini, multipliant

sur la mort du Lévite (Kavanagh 1987, 115).

Chant troisième: Rousseau ajoute des personnages et des scènes qui n'ont pas d'équivalents dans le conte biblique. Souvent, ces personnages transmettent la morale de l'histoire (Kavanagh 1987, 119).

En dépit de ces additions et de ces substitutions, l'histoire du Lévite garde toutes ses ressemblances avec l'histoire biblique; dans un premier temps on a l'impression que rien d'essentiel n'a été changé. Pourtant, les suppléments de l'histoire fournissent de nouvelles isotopies qui enrichissent le sens du texte. Cela nous autorise à considérer d'autres stratégies de lecture.

Pour ne pas nous perdre dans la pluri-isotopie du texte, nous devons identifier les mots-connecteurs, c'est-à-dire les unités discursives qui chevauchent deux ou plusieurs isotopies en même temps (*cf.* Figure 1).[30] Ainsi, dans l'isotopie primaire du récit biblique, nous trouvons des mots-connecteurs qui

---

inéluctablement les médiations supplémentaires qui produisent le sens de cela même qu'elles diffèrent: le mirage de la chose même, de la présence immédiate, de la perception originiaire » (Derrida 1967, 226).

[30] Greimas définit ce terme: « On appelle **connecteur** (ou, parfois, **embrayeur**) d'**isotopie** une unité du niveau discursif, qui introduit une seule ou plusieurs lectures différentes: [...] Dans le cas de la pluri-isotopie, c'est le caractère polysémémique de l'unité discursive jouant le rôle de connecteur, qui rend possible la superposition d'isotopies différentes » (Greimas 1979, 62).

renvoient directement à une deuxième isotopie socio-politique emboîtée dans la première. A titre d'exemple, prenons l'expression « remontons à la source... » du deuxième paragraphe du *Lévite d'Ephraïm* (*OC* II:1208). Cette expression est composée de sémèmes qui appartiennent à deux isotopies: s'agit-il de remonter à la source des « guerres civiles » qui ont

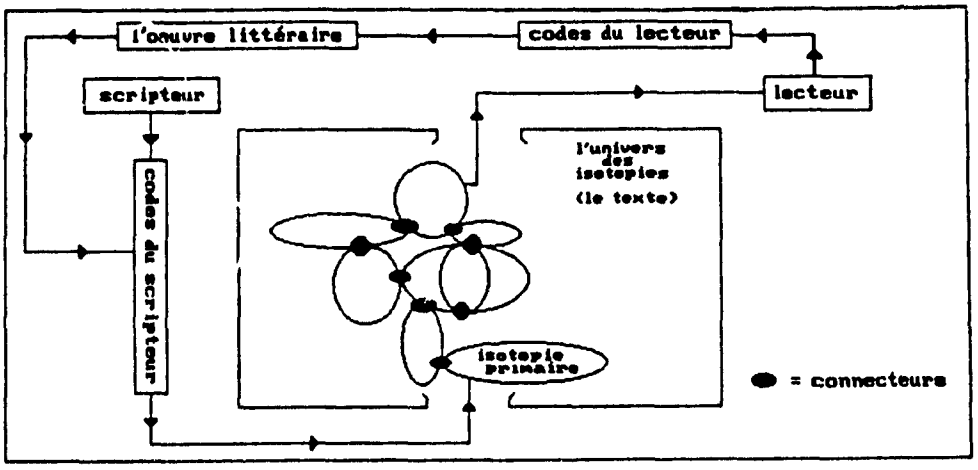


Figure 1 ..... La pluri-isotopie du texte

fait perdre les tribus d'Israël, ou de remonter à la source des guerres qui, dans le 2e *Discours*, caractérisent la fin de l'état patriarcal et l'aube de la société civile? L'ambiguïté produite par ce connecteur introduit une deuxième possibilité de lecture et nous autorise à changer de grille sémantique pour interpréter le sens de l'histoire.

Notre connaissance de l'oeuvre de Rousseau nous permet de reconnaître les mots-connecteurs. Avant même d'analyser le texte, nous possédons déjà un certain

nombre de codes du scripteur lesquels nous permettent de nous frayer un chemin à travers les mots du texte. Puisque nous connaissons le *2e Discours*, nous entrevoyons dans l'histoire du Lévite, les connecteurs qui relient les isotopies des deux ouvrages. Pour découvrir l'univers sémantique sous-jacent, il faut ramasser dans un même faisceau tous les sémèmes appartenant à une même catégorie sémantique. Par exemple, lorsque dans *Le Lévite*, Rousseau parle de remonter à la source des guerres civiles israélites, des connecteurs tels que « remontons », « guerres civiles » et « source » renvoient à l'isotopie primaire du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* où il s'agit de « remonter jusqu'à l'état de Nature... » avant l'institution de l'ordre civil (*OC* III:132). Voici une liste des connecteurs tirés du *Lévite* et qui relient cette histoire biblique au *2e Discours*: « remontons à la source », « jours de liberté », « nul ne régnoit sur le peuple », « simplicité des moeurs », « ni magistrat ni juge », « l'empire des loix », « courts intervalles de calme et d'égalité », « nul n'y commande aux autres » (*OC* II:1208-1209).

Selon Rousseau, l'histoire du Lévite se déroule dans un temps où « la simplicité des moeurs rendoit superflu l'empire des loix » (*OC* II:1209). A l'espace-temps du *Lévite* correspond l'espace-temps de la fin de

l'état patriarcal décrit dans le *2e Discours* où la paix ne dure que pendant de courts intervalles. Dans les deux cas, les concepts de « vice » et de « vertu » entrent en ligne de compte.

Or, ayant à peine commencé la lecture du récit biblique, nous y découvrons une deuxième isotopie sous-jacente qui instaure la dimension socio-politique du texte, dimension qui informe la majorité des écrits de Rousseau. Au fur et à mesure que nous avançons dans notre lecture, nous découvrons d'autres isotopies dans le texte.

2.2.3 L'intrigue et le jeu de supplément

Un examen des modifications du récit biblique nous aide à découvrir la pluri-isotopie du texte. Considérons la pastorale que Rousseau ajoute au récit biblique. Après avoir retrouvé son amante, le Lévite l'emmène « dans ses montagnes » où vont se dérouler les scènes champêtres de la pastorale (*OC* II:1209). Cette pastorale est-elle une diversion insignifiante ou un ajout destiné à combler les lacunes d'un récit que Rousseau jugeait déficient?

Dans le premier cas, on pourrait se dispenser d'y prêter attention. Dans le deuxième cas, l'incorporation de la pastorale dans le récit biblique enrichit le sens du texte et signale la présence d'isotopies sous-jacentes. Alors, le sémème « montagne » devient significatif.

Le lecteur compétent reconnaîtra l'importance de ce sémème dans l'oeuvre de Rousseau. C'est un lieu de retraite où la descente en soi-même est encore possible.[31] Les exemples abondent dans son oeuvre. Dans *La Nouvelle Héloïse*, c'est parmi les rochers que Saint-Preux trouve un abri « solitaire », un lieu sauvage où il peut se réfugier pour contempler l'heureuse ville où habite la bien-aimée qu'il ne peut rejoindre que dans ses délires:

> Parmi les rochers de cette côte, j'ai trouvé dans un abri solitaire une petite esplanade d'où l'on découvre à plein la ville heureuse où vous habitez. [...] C'est là, ma Julie, que ton malheureux amant acheve de jouïr des derniers plaisirs qu'il goûtera peut-être en ce monde. [...] Vain fantôme d'une ame agitée qui s égare dans ses desirs! Bientôt forcé de rentrer en moi-même, je te contemple ... (*OC* II:90-91).

Or, la montagne est le lieu d'un vécu imaginé. Symbolisant la mise à distance du réel qui nuit à l'épanouissement de l'âme, la montagne est une métonymie de la conscience; elle est un lieu où

---

[31] Dans son étude du *Devin du village*, Hans Conradin assimile la retraite à la campagne à la descente en soi-même:

> *Aber nicht die unberührte Landschaft als solche ist Rousseaus dringendstes Anliegen. Sie ist für ihn Bild, Gleichnis tieferer Seinsschichten. Rückkehr des Menschen zur Natur - damit meint Rousseau: Rückkehr des Menschen zu seiner eigenen Natur, Rückkehr des Menschen zu sich selbst. [...] Den Weg zu sich selbst aber findet der Mensch am leichtesten in ländlicher Stille.*
> (Conradin 1965, 1067)

l'imaginaire supplée à tout ce qui manque au réel.[32] Pour Rousseau, l'idylle de « l'amour partagé » peut être vécue seulement dans l'imaginaire; pour le Lévite, la montagne est l'endroit où cet amour se réalise. Si on substitue au Lévite le personnage de Rousseau lui-même, on peut dénouer facilement le sens de la pastorale: le Lévite jouit de l'amour partagé dans la montagne tout comme Rousseau en jouit dans son imagination.[33] Dans le *Lévite* ainsi que dans *La Nouvelle Héloïse*, la montagne est la concrétisation, voire l'hypostase de l'imaginaire de Rousseau.[34] Dans l'histoire de l'enlèvement de la jeune fille de Juda par le Lévite, la plurivocité du sémème « montagne » le fait fonctionner comme connecteur. Le sémème nous conduit ainsi à une troisième isotopie appartenant à un

---

[32] La montagne peut être considérée comme la métonymie de la conscience. Selon la définition du Groupe μ, « le substituant et le substitué sont dans un rapport de produit logique » où « le passage du terme de départ (montagne) au terme d'arrivée (conscience) s'effectue via un terme intermédiaire » qui les englobe, à savoir, par exemple, « la totalité spatio-temporelle comprenant la vie de » Rousseau. Dans les pages qui suivent, nous utilisons le terme « métonymie » dans l'acception du Groupe μ, et non dans son acception traditionnelle que l'on réserve pour définir la synecdoque dont les deux termes forment « un ensemble comme le tout et la partie » (Groupe μ, 1982, 117-118).

[33] D'ailleurs, l'analyse de Kavanagh autorise la substitution de Rousseau au Lévite: *We might tentatively conclude from the first cluster of deviations that Rousseau identifies with the character of the Levite* (Kavanagh 1987, 113).

[34] Nous utilisons le terme « hypostase » selon la 2e définition donnée par Angenot : « ...transformation d'une entité théorique ou d'une fiction heuristique en une substance ou une entité empirique » (Angenot 1979, 98).

niveau sémantique encore plus profond, à celui où le sujet de l'énonciation se confond avec la psyché de l'écrivain.

Nous trouvons dans la pastorale d'autres connecteurs qui relient les isotopies déjà identifiées à la dialectique du désir et de l'autorité sur laquelle Kavanagh fonde toute son analyse. Dans la pastorale, c'est la « loi du Seigneur » qui interdit au Lévite le mariage avec la jeune fille de Juda. Réalité historique, sans doute, comme le rappelle Rousseau dans une note annexée au texte.[35] Cependant, la loi du Seigneur est aussi la voix de l'autorité du père qui doit consentir au rapport du couple avant que celui-ci ne prenne forme. Une situation analogue existe dans *La Nouvelle Héloïse*, où le rapport entre Julie et Saint Preux dépend finalement de la médiation de Wolmar, figure de l'autorité paternelle:

> *After his return to Clarens, thanks to Wolmar's careful mediation, this second, almost fraternal, dimension of Saint-Preux's relation to Julie is carefully developed...Wolmar, the successful rival,...functions as both the cause and the effect of Julie and Saint-Preux's transforming their love toward a new structure...As their guide to an affection beyond sexuality, he beckons them to erase passion so completely as to leave no trace of it...Wolmar's role...is crucial...to the story of Julie and Saint-Preux...* (Kavanagh 1987, 14).

---

[35] Kavanagh souligne le fait historique dans son analyse: « *She does not become the Levite's "wife," Rousseau points out in the text's sole footnote, only because the injunctions of the Mosaic Law regarding the intertribal circulation of property*

Comme l'a admirablement démontré Kavanagh, le même conflit du désir de l'individu et de l'autorité du père informe plusieurs isotopies du texte. L'histoire du Lévite est non seulement l'histoire du rapport de l'individu avec la famille, mais sur le plan socio-politique, l'histoire du rapport de l'individu avec la communauté (Kavanagh 1987, 114).

D'autres unités discursives font partie du même réseau de sémèmes de cette 4e isotopie. Au Mont Ephraïm correspond Clarens et surtout l'Élysée où le jeu des oiseaux rappelle celui des amants du Mont Ephraïm. C'est dans l'Élysée que Saint-Preux va imaginer Julie « en son absence, non telle qu'elle fut » pour lui et telle qu'il aimait se la représenter, mais « telle qu'elle se montre » à ses yeux: charmante, chaste et vertueuse (*OC* II:486). Saint-Preux supplée à l'absence de Julie en se livrant à une description délirante de l'amour partagé:

> Milord, j'ai cru voir cette femme charmante, si chaste et si vertueuse, au milieu de ce même cortege qui l'entouroit hier. Je voyais autour d'elle ses trois aimables enfans, honorable et précieux gage de l'union conjugale et de la tendre amitié, lui faire et recevoir d'elle mille touchantes caresses. Je voyais à ses côtés le grave Wolmar, cet Epoux si chéri, si heureux, si digne de l'être. [...] Je m'étois promis une rêverie agréable; j'ai rêvé plus agréablement que je ne m'y étois attendu. J'ai passé dans l'Elisée deux heures auxquelles je ne préfere aucun tems de ma vie.
> (*OC* II:486-487)

---

forbid her that legal status » (Kavanagh 1987, 113).

Le Mont Ephraïm est aussi un lieu de délire qui devient insupportable au Lévite en l'absence de son amante; la chute de ce paradis, de cette condition affective idéalisée précipite le Lévite dans une tragédie horrible. Or, « amour partagé », « mont », « charmes », « chansons », « ombrage », « roses », « délices », « feuillage », « oliviers », « oiseaux », tous ces sémèmes sont des connecteurs qui relient l'histoire du Lévite à celle de Saint-Preux, à l'histoire de Rousseau lui-même.

2.2.4 Le personnage et le jeu de supplément

Pour relier l'histoire du Lévite à celle de sa propre psyché, Rousseau supplée non seulement à l'intrigue biblique mais aussi au personnage du héros, voire au Lévite...voire à Rousseau, dont certaines carences doivent être comblées pour que le « moi » soit mis en valeur.[36] C'est par l'emboîtement des intrigues

---

[36] Dans son article « *Myth, Language, and Perception in Rousseau's* ***Narcisse*** », John O'Neal donne l'exemple du portrait de Valère. Selon O'Neal, Rousseau ajoute des traits féminins au portrait pour le rendre conforme au modèle civil dénaturé, cible de sa critique. Dans ce cas, le supplément met en lumière un « moi » dénaturé:

> *In his two* ***Discourses****, Rousseau was keenly aware of the changes man had undergone from the state of nature to the civil state. [...] Culture at first strips the individual, Rousseau felt, of his or her original qualities. At some indefinite time in the process of civilization, something is added to the constitution of man. The difference between man in the civil state and man in the state of nature results thus from both a subtraction and an addition of qualities. [...] The image of the portrait of Valère depicts what the new civil order has added.*
> (O'Neal 1985, 194)

que Rousseau construit son monde idéal. De la même manière, c'est par le dédoublement des personnages que l'idéal du moi se dévoile.[37] Pour illustrer cette thèse, nous devons maintenant démontrer la façon dont la psyché de Rousseau se mire dans les personnages de sa paraphrase biblique.

Comme nous l'avons déjà remarqué, Kavanagh attire notre attention sur l'addition au 4e chant du *Lévite* des personnages qui n'ont pas d'équivalents dans le récit biblique. Dans chaque cas, il s'agit d'un personnage du récit biblique qui se dédouble et dont la nouvelle incarnation comble en quelque sorte les carences de la première. Selon Kavanagh, Elmacin supplée au Lévite; le vieillard de Lébona au pere de la fille de Juda et en même temps au vieillard de Gabaa; Axa à la fille de Juda:

---

[37] Selon Roger Gautier, le cas le plus remarquable de dédoublement de personnalité se trouve dans le mélodrame *Pygmalion*. Pourtant, le théâtre de Rousseau en offre maints exemples:

> Pour mieux se connaître, et partant, pour mieux comprendre son prochain, Rousseau se sert de plusieurs moyens. Le plus efficace est sans contredit l'introspection et le promeneur solitaire en fera grand usage dans ses dernières oeuvres. Il y a également le dédoublement de la personnalité qui n'est en somme qu'une variation de l'introspection. Rousseau utilise ce procédé dans *Narcisse*. Valère découvre son défaut en aimant un autre soi-même; c'est toutefois dans *Pygmalion* qu'il faut chercher le plus bel exemple de dédoublement de personnalité. [...] Dans cette pièce, le narcissisme atteint au paroxysme. [...] Rien ne compte à part le *moi*, la conscience. (Gautier 1984, 54-55)

> *...it is clear that Rousseau's modifications of the biblical text turn on the expansion or addition of elements grouped around two central figures: the Levite and the Old Man of Lebona. Each of them...has one or more doubles in the narrative: Elmacin for the Levite; the old man at Gibeah and the concubine's father for the Old Man of Lebona. This proliferation of doubles both undermines any treatment of these characters as distinct psychological presences and justifies our reading them as successive representations of two primordial figures: the son and the father.*
> (Kavanagh 1987, 122)

Pour illustrer la façon dont ces multiples incarnations d'un même personnage agissent pour corriger les défauts de leurs prédécesseurs, étudions le dédoublement du Lévite dans le pesonnage d'Elmacin. Pour ne pas nous égarer en chemin, il faudrait adopter la convention suivante: on désigne le Lévite du récit biblique par « $\text{Lévite}_{\text{Bib}}$ » et le Lévite de la paraphrase de Rousseau par « $\text{Lévite}_{\text{Rou}}$ ».

Lorsque le vieillard de Gabaa veut livrer sa fille et la concubine du $\text{Lévite}_{\text{Bib}}$ aux ravages des hommes de Gabaa, le $\text{Lévite}_{\text{Bib}}$ intervient et sans explication substitue au double sacrifice qui se prépare le seul sacrifice de sa concubine. Insoucieux du sort de sa concubine, le $\text{Lévite}_{\text{Bib}}$ la livre à la foule pour sauvegarder, du moins en apparence, sa propre vie:

> « Voici ma fille qui est vierge. Je vous la livrerai. Abusez d'elle et faites ce que bon vous semble, mais ne commettez pas à l'égard de cet homme une pareille infamie ». Ces

> gens ne voulurent pas l'écouter. Alors l'homme prit sa concubine et la leur amena dehors. Ils la connurent, ils abusèrent d'elle toute la nuit jusqu'au matin et, au lever de l'aurore, ils la lâchèrent. (Juges 19.24-25)

Le récit est lacunaire dans le sens qu'aucune justification n'est donnée pour motiver le choix du Lévite$_{Bib}$. Pour suppléer à cette carence, nous serions tentés, en tant que lecteurs de Rousseau, de nous rapporter au principe de l'amour-propre, à ce « sentiment rélatif, factice, et né dans la société, qui porte chaque individu à faire plus de cas de soi que de tout autre... » (OC III:219,n.xv). Pourtant, fut-ce là l'intention des auteurs des Juges? Il est impossible de répondre à cette question. On note seulement que rien dans le récit biblique ne répond aux questions évoquées par sa lecture.

S'en étant aperçu, Rousseau modifie le portrait du Lévite$_{Bib}$; le sacrifice du nouveau Lévite$_{Rou}$ revêt maintenant une importance morale sur le plan familial. L'action de ce Lévite$_{Rou}$ « corrigé » est maintenant motivée par l'horreur de ce que le vieillard de Gabaa envisage. Ce père de famille désespéré se propose d'« assouvir la débauche » des hommes de Gabaa en leur offrant sa propre fille:

> Mais le Lévite, que jusqu'à cet instant la terreur rendoit immobile, se réveillant à ce déplorable aspect, prévient le généreux vieillard, s'élance au devant de lui, le force à rentrer avec sa fille, et prenant

> lui-même sa compagne bien-aimée, sans lui dire un seul mot, sans lever les yeux sur elle, l'entraîne jusqu'à la porte, et la livre à ces maudits.
> (*OC* II:1214)

Il faut noter que Rousseau interprète le geste du vieillard comme un acte de « générosité » dont il n'a jamais été question dans le récit biblique. Pour le Lévite$_{Rou}$, le geste est même trop généreux car il demande au père de famille de sacrifier une fille pour mettre la vie d'un compatriote en sûreté. Or, l'enjeu moral se dévoile. Une fois rapporté à l'isotopie de la famille, le sacrifice de la concubine paraît moralement justifiable dans une sphère de valeurs hiérarchisées où la famille prime sur l'individu.[38] Nous reconnaissons dans ce nouveau Lévite$_{Rou}$ l'homme « compatissant » dont les actions sont motivées par la commisération, la seule « vertu naturelle » (*OC* III:154). Le geste du vieillard da Gabaa frappe le Lévite$_{Rou}$ d'épouvante. Celui-ci doit-il, comme l'homme du *Second Discours*, regarder passivement pendant qu'une bête féroce déchire les membres d'un enfant:

> On voit avec plaisir l'auteur de la *Fable des Abeilles*, forcé de reconnoître l'homme pour un Etre compatissant et sensible,...nous offrir la pathétique image d'un homme enfermé

---

[38] Notre analyse risque de surestimer l'importance d'une fille à l'ère biblique et de mésestimer celle du Lévite en tant que l'homme voué au service du temple. Cependant, Rousseau atténue ces problèmes dans sa paraphrase en proposant une interprétation anachronique de l'histoire selon laquelle l'importance du rapport entre un père et sa fille prime sur l'importance du Lévite en tant que membre de la communauté sainte.

> qui apperçoit au dehors une Bête féroce, arrachant un Enfant du sein de sa Mére, brisant sous sa dent meurtriére les foibles membres, et déchirant de ses ongles les entrailles palpitantes de cet Enfant. Quelle affreuse agitation n'éprouve point ce témoin d'un évenement auquel il ne prend aucun intérêt personnel?
> (*OC* III:154-155)

Contraint de faire face à cette horreur, le Lévite vertueux ne manque pas à son devoir, même lorsque celui-ci exige que sa bien-aimée périsse sur l'autel de la vertu.

Ayant reporté le geste sacrificiel du Lévite$_{Bib}$ à l'isotopie de la famille aux fins d'une justification morale, Rousseau le transpose en termes socio-politiques pour le revêtir d'une signification plus globale. Pour arriver à ses fins, il introduit un nouveau personnage dont les préoccupations sociales suppléent aux préoccupations familiales du Lévite$_{Rou}$. Pour suivre Rousseau dans cette nouvelle lecture de l'histoire du Lévite, nous devons faire quelques substitutions: d'abord, au vieillard de Gabaa il faut substituer le vieillard de Lébona; à la fille du vieillard de Gabaa la tribu des Benjamites; à la concubine du Lévite$_{Rou}$, Axa, fille du vieillard de Lébona; et finalement au Lévite$_{Rou}$, Elmacin.

Chacun de ces personnages se fait l'écho de son substitut, mais dans une isotopie différente. Ce n'est plus la famille du vieillard de Gabaa de l'isotopie de

la famille que veut sauvegarder Rousseau; à la place de celle-ci se trouve la communauté des Benjamites de l'isotopie socio-politique. Dans ce nouvel espace sémantique, Elmacin répète sur le plan social le geste sacrificiel du Levite$_{Rou}$, c'est-à-dire qu'il livre sa bien-aimée Axa au bien-être de la communauté des Benjamites, au « ravisseur » dont la « passion » est sanctionnée par le vieillard de Lébona:

> Axa,...le salut de ton peuple et l'honneur de ton père doivent l'emporter sur lui (Elmacin). Fais ton devoir, ma fille.... (*OC* II:1223)

Elmacin renonce ainsi à son intérêt personnel pour préserver la communauté. Comme le Lévite$_{Rou}$ qui a compris la nécessité de sacrifier sa concubine aux ravisseurs afin de sauvegarder la famille du vieillard de Gabaa, Elmacin voit finalement la nécessité d'abandonner sa fiancée pour que la tribu des Benjamites puisse renaître.[39]

Or, la logique du sacrifice dépend entièrement de l'isotopie choisie. Cependant, dans tous les cas, le sacrifice se fait aux dépens d'un individu qui cherche à bénéficier d'un ordre moral supérieur où le devoir

---

[39] Selon Kavanagh:

> *The father ordains the rigors of this separation both to recognize Elmacin's superior merit and to offer him the occasion to prove his allegiance to a duty beyond desire, a duty extending, via Axa's father, to the entire community for which he will now sacrifice himself.*
> (Kavanagh 1987, 121).

l'emporte sur le désir.[40] Ainsi, le sacrifice de l'objet désiré revêt une signification idéologique chez Rousseau.

Ces histoires de sacrifice sont des manifestations discursives d'une tension psychologique générée par la rencontre du désir et du devoir. Chez Rousseau, cette rencontre n'est pas heureuse parce qu'elle divise la psyché qui désormais devient le terrain de jeu des deux pulsions opposées: celle qui tend vers une « permanence naturelle du moi » et celle qui tend vers « une transformation de soi commandée par le devoir moral » (Starobinski 1971, 82). Appelons ce moi permanent le « moi authentique »; ce moi transformé, le « moi idéal ».

Ayant retracé l'origine de cette rupture de personnalité, les apologistes de Rousseau la situent normalement dans ses premières lectures. Lejeune y voit l'influence des deux bibliothèques qui étaient mises à la disposition du jeune Rousseau: celle de sa mère dont les livres étaient tous du genre romanesque

---

[40] Ainsi, le sacrifice commandé par la vertu rend légitime la pulsion passionnelle:

> Ce n'est pas dans la consommation sexuelle d'une relation amoureuse que Rousseau entre en pleine possession de la femme, c'est dans la renonciation du désir. En ce sens, on peut dire que l'amour se purifie, subit l'influence de la vertu qui le rend plus pur.
> (Starobinski 1971, 107).

et celle de son père dont les livres portaient sur l'histoire de la civilisation romaine:

> [Les] deux lectures sont présentées comme successives; elles formeront un caractère à la fois rêveur et héroïque, mais dont les tendances s'exprimeront successivement, par l'alternance de deux personnages, le Citoyen de Genève et le Berger extravagant. (Lejeune 1975, 8 & 12)

Rousseau était conscient de la façon dont ces deux pulsions s'interposaient dans sa vie. Parmi maints exemples, la réconciliation de Rousseau et de Mme Dupin est l'un des meilleurs. S'étant brouillé avec les Dupin à cause d'un aveu trop franc de sa passion, Rousseau cherche à rétablir des rapports amicaux. A cette fin, il refoule complètement son désir en le transposant « sur un plan supérieur de réalisation » où il fusionne avec le devoir:

> J'aperçois avec la plus vive douleur que j'ai mérité votre disgrâce; j'en sens les effets...vous éprouverez désormais, par mon respect et par ma conduite, que les coeurs susceptibles d'honneur et de reconnaissance savent convertir jusqu'à leurs égarements mêmes, au profit de leur **devoir**. (*CC* I:182)

L'idéologie du sacrifice du désir commande non seulement le comportement de Rousseau mais aussi celui des personnages fictifs qu'il invente. On explique ainsi le renoncement de Saint-Preux pour qui le devoir et l'amour s'expriment en termes univoques:

> Mais ici le devoir, la raison, l'amour même, tout parle d'un ton que je ne peux méconnaître. S'il faut choisir entre l'honneur et vous, mon coeur est prêt à vous

> perdre : il vous aime trop, ô Julie, pour vous conserver à ce prix.
> (*OC* II:86)

Or, les oeuvres de Rousseau reflètent toutes les qualités de son moi idéal. Selon Starobinski, les échanges perpétuels entre le « moi » réel et le « moi » idéal sont, chez Rousseau, médiatisés par l'écriture. C'est dans l'écriture que les deux instances du moi se confondent dans une interaction perpétuelle par laquelle l'être de Rousseau se définit dans toute sa variabilité (Starobinski 1971, 77):

> A de très rares exceptions près, il ne s'est jamais agi pour lui de cacher sa véritable identité, mais au contraire de conquérir une nouvelle identité avec laquelle il pût se confondre sans retour. Il ne se masquait pas pour duper les autres, mais pour changer sa propre vie.
> (Starobinski 1971, 78).

En dépit des masques divers qu'il porte dans ses ouvrages, Rousseau se dérobe à la vue de son lecteur. Certains masques sont marqués par des traits du moi « réel »; d'autres par des traits du moi « idéal ». Le vrai Rousseau n'est ni le moi idéal des manifestations fictives (ce que Starobinski nomme la « personnalité inventée »), ni le moi réel du discours autobiographique. Comme tout être qui cherche à se définir, le vrai Rousseau se trouve dans le mouvement, dans ce que Starobinski appelle l'« infidélité à un équilibre » sollicité mais toujours refusé (Starobinski 1971, 76). Par conséquent, dans l'histoire du *Lévite d'Ephraïm*, on aurait tort de dire que Rousseau se

trouve sous tel ou tel masque. A vrai dire, il n'est ni le Lévite$_{Bib}$, ni le Lévite$_{Rou}$, ni Elmacin, ni leur somme totale. On le découvre plutôt dans l'interaction de ces personnages:

> Il n'y a pas de folie ou de délire qui ne se résorbe dans la totalité du moi, totalité dont tous les aspects sont également contestables, également illégitimes, et dont l'ensemble fonde la valeur et la légitimité irréductibles du sujet.
> (Starobinski 1971, 76-77)

D'où l'importance de l'étude des personnages non comme des entités psychologiques indépendantes, mais comme des incarnations interdépendantes qui, dans l'ensemble de leurs dédoublements, contribuent à compléter l'idéologie de l'écrivain.[41]

Répétons que nous ne proposons pas ici l'analyse exhaustive du *Lévite d'Ephraïm*, mais seulement l'illustration d'un procédé d'écriture exploité par Rousseau pour transposer son moi sur le registre textuel. Nous n'allons donc pas nous attarder à étudier tous les personnages du *Lévite* dans leurs diverses manifestations textuelles. Il suffit d'avoir démontré la façon dont chaque nouvelle manifestation du

---

[41] Dans son étude du modèle actantiel, Anne Ubersfeld nous met en garde contre le danger d'hypostasier les « personnages » en « personnes »:

> L'intérêt de l'analyse actantielle est d'échapper au danger de psychologiser les actants et leurs rapports; mais surtout on est contraint de voir dans le système actantiel un ensemble dont tous les éléments sont interdépendants, et dont aucun n'est isolable.
> (Ubersfeld 1982, 73-74)

héros supplée aux lacunes de celle qui la précède jusqu'à ce que le moi de Rousseau soit dépeint dans toute sa complétude.

Puisque chaque pièce de théâtre embrasse simultanément plusieurs isotopies emboîtées les unes dans les autres, notre lecture favorisera la dimension paradigmatique. C'est dans le découpage paradigmatique des pièces que nous allons découvrir le portrait idéal et globalisant de Rousseau.

3. Le théâtre et l'autoportrait avoué: *Les Dialogues*

Nous ne voulons pas confondre les vrais autoportraits qui abondent dans l'oeuvre de Rousseau et ceux des pièces de théâtre où le « moi » est plus difficilement cerné. Dans les *Dialogues*, par exemple, l'intention de Rousseau est manifeste:

> Je voudrois tâcher pour cela de vous esquisser ici le portrait de mon J. J. tel qu'après un long examen de l'original l'idée s'en est empreinte dans mon esprit. (*OC* I:799)

Dans le théâtre, l'aveu est absent. Néanmoins, la structure de l'autoportrait et celle des pièces de théâtre partagent certaines caractéristiques. En ce qui concerne l'autoportrait, Michel Beaujour parle même de la **dramatisation** des procédés qui engendrent l'autoportrait:

> L'autoportrait, en effet, est un type de discours qui, pour ainsi dire, prématuré son texte en dénudant - ou en les dramatisant délibérément - les procédés dialectiques

> ainsi que les opérations sémantiques et linguistiques qui l'engendrent. (Beaujour 1977, 449)

Selon Michel Beaujour, l'autoportrait se construit selon un système « de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables » (Beaujour 1977, 443). Comme nous venons de voir, la structure du *Lévite d'Ephraïm* épouse parfaitement les critères établis par Beaujour. Pour nous, la cohérence même de l'histoire du Lévite dépend entièrement de notre compréhension des substitutions et des superpositions qui l'organisent. D'autre part, nous n'avons qu'à nous référer aux incarnations du « moi » de Rousseau dans les personnages du Lévite et d'Elmacin pour valoriser la définition de Beaujour.

A l'exception d'*Arlequin amoureux malgré lui* où il est possible de situer l'intrigue dans le vécu actuel de Rousseau, toutes les pièces de théâtre se déroulent dans des espaces-temps symboliques plutôt que réels. Il est même difficile d'ancrer les décors dans le temps et dans l'espace. Les pièces se déroulent sur des « rivages » ou sur des « monts », dans un « bocage », une « forêt », un « jardin », un « château », un « temple » ou un « village », bref dans des lieux qui se trouvent partout et nulle part. Selon Beaujour, l'évanouissement des lieux est aussi une caractéristique importante de l'autoportrait:

> L'autoportrait se construit autour d'une structure absente : lieux évanouis, harmonies défaites : ... Le propre des lieux de l'autoportrait est d'être aussi retirés que ceux de l'Utopie, coupés de tout référant réel ou accessible. Le seul réel auquel se réfèrent l'utopie et l'autoportrait, c'est le texte (Beaujour 1977, 454-455). Cette écriture ponctue, structure, rachète une débauche solitaire, sans en sortir jamais, sans viser, ne fût-ce que par l'imagination, un ailleurs réel.
> (Beaujour 1977, 455)

Même les icônes visibles sur scène occupent l'arrière-plan où elles se démarquent nettement des personnages et du jeu scénique.[42] Souvent les icônes du monde réel font rupture avec l'espace psychologique qui clôture le jeu scénique des comédiens. Par exemple, la flotte de Philoxis dans *Iphis et Anaxarète* et la flotte espagnole dans *La Découverte du nouveau monde* ne sont que des toiles de fond. L'impossibilité d'agir dans ces décors symbolise la distance qui sépare l'intrigue des acteurs et les préoccupations du monde réel.[43] L'espace-temps du théâtre de Rousseau est un espace-temps psychologique atemporel. Rousseau ne dépeint pas la réalité objective; pour lui l'actualité importe peu. Ce qui compte, c'est la vérité de l'image qu'il y donne de lui-même:

---

[42] Selon Pavis, l'icône « est un signe ayant un rapport de ressemblance avec son modèle. Celle-ci peut être visuelle...auditive...gestuelle » (Pavis 1987, 195).

[43] Ce n'est pas le cas, par exemple, dans *Les Indes galantes* de Rameau où dans l'entrée du Turc généreux l'activité scénique se déroule dans les décors, c'est-à-dire autour du bateau qui ramène les dépouilles de la conquête.

> Peu importe le peu de ressemblance « anecdotique » de l'autoportrait, puisque l'âme du peintre s'est manifestée par la manière, par la touche, par le style....Il n'y a pas d'autoportrait non ressemblant, car la ressemblance n'est nullement dans l'image représentée, mais dans la présence du moi à l'intérieur de sa parole. L'autoportrait ne sera donc pas la copie plus ou moins fidèle d'un moi-objet, mais la trace vivante de cette action qui est la recherche de soi. (Starobinski 1971, 236-237)

Puisque la forme dramatique se distingue très nettement de celle de l'autoportrait proprement dit, nous reconnaissons dans le théâtre de Rousseau un cas « spécial » de l'autoportrait. Appelons-le « l'autoportrait non avoué » tout en soulignant que, aveu ou non, le but de l'écrivain reste le même. Selon Rousseau, toute son oeuvre n'est qu'un autoportrait.[44] Dans les *Dialogues*, lorsque le François s'interroge sur la valeur d'une lecture intégrale de l'oeuvre de Jean-Jacques, Rousseau lui rappelle le véritable sujet de cette oeuvre. Selon lui, elle vaut mieux qu'une simple « compilation de preceptes de vertu », car la lecture de l'oeuvre de Jean-Jacques révèle le « vrai système du coeur humain » (*OC* I:697). Voilà son seul et unique sujet.

On note avec intérêt la paronomase qui ouvre le *2e Dialogue* où il s'agit d'avoir « vu » et d'avoir « lu »

---

[44] Selon Starobinski, Rousseau le dira dans ses *Dialogues* (*cf.* Starobinski 1971, 237).

Jean-Jacques.[45] Dans le projet que se proposent Rousseau et le François, ces deux activités aboutissent à un même résultat. Lire Rousseau est l'équivalent de l'observer, car c'est Rousseau lui-même qui se mire dans ses écrits les rendant uniformes et homogènes en dépit de la diversité de leur matière:[46]

> Tout ce qui est sorti de la plume de J.J. durant son efferverscence [*sic*] porte une empreinte impossible à méconnoitre, et plus impossible à imiter. Sa musique, sa prose, ses vers, tout dans ces dix ans est d'un coloris, d'une teinte qu'un autre ne trouvera jamais.
> (*OC* I:871-872)

Il ne faut pas voir dans l'autoportrait le seul objet de tout l'oeuvre de Rousseau; ce n'est qu'une dimension importante de textes qui traitent une multiplicité de sujets:

> Le pouvoir d'écrire rousseauiste, c'est l'élan de Narcisse à la poursuite de ses visions c'est-à-dire de son image et de son élément et c'est cette quête qui prend la forme d'un saut au-dessus de la vie vers une assiette tranquille comme celle de l'onde-miroir.
> (Acher, 1980:146)

Dans l'espace sous-jacent des textes, l'effort de

---

[45] On entend par paronomase une figure de rhétorique qui cherche à rapprocher des mots presque homonymes (*cf. La Rhétorique du groupe* , 1982, 57).

[46] A cet égard, nous trouvons le commentaire de William Acher très instructif:

> Ce n'est pas un hasard si dans toute oeuvre de Rousseau ou presque, l'apparition de la première personne coïncide avec celle des premières lignes du texte de façon à lester le discours d'une charge émotionnelle, d'une participation personnelle.
> (Acher 1980, 113)

définir le moi se poursuit sans relâche et ce, au-delà de leur intérêt philosophique. Dans les *Dialogues*, c'est le François qui rappelle que la véracité du système de Jean-Jacques est sans conséquence. A vrai dire, dans les ouvrages de Rousseau, le pour et le contre, le vrai et le faux sont subsumés par le portrait du moi et par la vision du monde qui se dégagent de leur lecture:

> Son système peut être faux; mais en le developpant **il s'est peint lui-même au vrai** (c'est nous qui soulignons) d'une façon si caractéristique et si sure qu'il m'est impossible de m'y tromper.
> (*OC* I:934)

Nous ne saurons pas trop insister sur l'importance de ce dernier aveu pour les analyses qui vont suivre, dont le but est d'illustrer d'une manière exhaustive et scientifique l'observation faite par Jacques Schérer dans son introduction de l'oeuvre théâtrale de Rousseau:

> Ce qu'il y a de plus intéressant peut-être dans ses pièces de théâtre, ce sont les traces de sa [Rousseau] personnalité qu'on y peut découvrir.
> (*OC* II:lxxxiii)

Dans cette thèse, nous relevons le défi lancé par M. Schérer.

Chapitre 2

Les trois premières pièces de théâtre: forme et contenu

Les trois premières pièces de théâtre de Rousseau sont écrites lors d'une période de grand bouleversement affectif. Parti alors à Montpellier pour consulter le médecin Fizes, Rousseau s'étonne auprès de Mme de Warens de ce qu'elle ne répond pas assez fréquemment aux nombreuses lettres qu'il lui envoie. Ne sachant pas comment expliquer l'indifférence de sa chère Maman, Rousseau s'en inquiète et non sans raison. Dans les semaines à venir, il apprendra que ce silence est provoqué par l'arrivée d'un nouvel intendant, Jean-Samuel-Rodolphe Wintzenried (né Courtilles) à qui Maman accorde toute son attention:

> ....elle [Maman] crut ce jeune homme un trèsor pour ses affaires. Voulant se l'attacher elle employa pour cela tous les moyens qu'elle y crut propres, et n'oublia pas celui sur lequel elle comptoit le plus. (*OC* I:262)

Tiraillé entre l'indifférence de Maman et les protestations d'amour faites par Mme de Larnage, Rousseau se sent vraiment mal à l'aise. Il imagine les suites malheureuses de sa vie d'aventurier. Pour écarter celles-ci et pour retrouver son équilibre émotif, Rousseau décide de rentrer à Chambéry et de se rétablir auprès de Maman. Cependant, son retour est l'occasion d'une horrible déception, car Chambéry lui réserve des surprises. Après une absence d'à peine deux mois, sa place auprès de Maman est prise. Au lieu

de l'accueil chaleureux dont il a tant rêvé pendant le chemin du retour, il ne reçoit que les tristes salutations d'une femme devenue indifférente à son égard.

C'est dans ces conditions difficiles qu'en 1738 Rousseau embrasse une vie solitaire. Pour se consoler de la perte de sa chère Maman, il se réfugie pendant les cinq années suivantes dans l'étude et dans l'écriture. Parmi les ouvrages commencés figurent trois pièces de théâtre qui conservent des traces précieuses de cette époque de grand ébranlement: *Iphis* (1738-1739), tragédie composée à Chambéry pour l'Académie Royale de Musique; une seconde tragédie composée à Lyon et intitulée *La Découverte du Nouveau Monde* (1739-1741); un opéra-ballet, *Les Muses galantes* (1743-1745), composé à Paris. C'est la forme soutenue du théâtre lyrique qui attire alors son attention et qui semble le fasciner par la pompe, le faste et la magnificence du spectacle.

Mais Rousseau n'était pas à la hauteur de ceux qui oeuvraient avec succès dans le domaine du théâtre lyrique. Les exigences de la forme étaient considérables et dépassaient nettement les compétences dramaturgiques et musicales de Jean-Jacques. Celui-ci

échoue à la première tentative; inutile de chercher plus loin pour expliquer la forme fragmentaire d'*Iphis*. Quant à *La Découverte*, Rousseau en termine le livret mais il abandonne la partition musicale dans son état embryonnaire:

> J'avois fait à Chambéri un Opera tragedie intitulé *Iphis et Anaxarete*, que j'avois eu le bon sens de jetter au feu. J'en avois fait à Lyon un autre intitulé, *La decouverte du nouveau monde*, dont, après l'avoir lû à M. Bordes, à l'Abbé de Mably, à l'Abbé Trublet et à d'autres j'avois fini par faire le même usage, quoique j'eusse déja fait la musique du prologue et du prémier Acte, et que David m'eut dit en voyant cette musique, qu'il y avoit des morceaux dignes du Buononcini. (*OC* I:294)

Par contre, il achève *Les Muses galantes*, les remanie et les fait entendre à la cour aux fins d'une représentation éventuelle à Versailles, laquelle n'a malheureusement jamais eu lieu. Néanmoins, *Les Muses galantes* sont le fruit d'une très longue expérience que nous allons retracer dans notre thèse. Prises dans leur ensemble, ces trois pièces offrent la chronique de l'apprentissage artistique de Rousseau, des premiers tâtonnements à la maîtrise complète du genre lyrique en vogue.

Dans le présent chapitre, nous allons d'abord souligner les expériences qui ont contribué à former le goût esthétique du jeune Rousseau; en nous fondant sur les écrits théoriques de Rousseau, nous essayerons ensuite de définir le genre en matière de forme et de contenu.

1. Les premiers voyages

Faute de renseignements, il est difficile de mesurer l'influence des premiers vagabondages de Rousseau sur la formation de ses goûts esthétiques. Nous ne savons pas s'il allait au spectacle pendant son premier séjour à Lyon en avril 1730, ni s'il s'intéressait au théâtre en juillet 1730 alors qu'il se trouvait à Fribourg et à Lausanne. Il en est de même pour les visites à Neuchâtel, à Berne et à Soleure durant l'hiver 1731.

Cependant, à l'été 1731, Rousseau part en France pour se mettre au service de M. Godard. Se trouvant enfin à Paris, Rousseau s'en réjouit et profite de son passage pour aller à l'Opéra. Le souvenir du spectacle mérite une petite phrase dans les *Confessions*: « La même chose m'arriva à l'Opera où je me pressai d'aller le lendemain de mon arrivée; » (*OC* I:159). Or, c'est à Paris que Rousseau se fait une première idée du drame lyrique à la française. Bien qu'il n'en dise pas davantage, on imagine que l'écrivain allait régulièrement au spectacle pendant l'été.

Fin août 1731, Rousseau quitte Paris pour regagner Chambéry. Sa route passe par Lyon où il séjourne de trois à quatre semaines (Courtois 1923, 20). Ville provinciale, Lyon est néanmoins un centre culturel important. En 1731, son théâtre affiche les noms des compositeurs et des poètes les plus renommés de

l'époque.[47] Encore une fois les renseignements nous manquent et on se perd en conjectures quant à l'influence exercée sur Rousseau en 1731 par la vie artistique lyonnaise. Devons-nous le croire trop préoccupé par d'autres problèmes? Au contraire, il est probable que non seulement Rousseau fréquentait le théâtre de Lyon, mais qu'il en gardait un vif souvenir. Selon Gülke, de retour à Chambéry Rousseau se met à rédiger la comédie *Narcisse*:[48]

> *Merkwüdigerweise hat er über Theatererlebnisse während des Pariser Aufenthaltes der Jahre 1731/32 wenig berichtet; sie müssen für ihn schließlich neuartig genug gewesen sein, um ihn sehr zu bewegen. Dies bezeugt sein erstes, unmittelbar nach der Rückkehr aus Paris geschriebenes Schauspiel* ***Narziß oder: Der Liebhaber seiner selbst****, das früheste*

---

[47] On a retrouvé une liste des décors possédés par l'Opéra en 1731:

> Quant aux renseignements artistiques bien incertains fournis par cette liste, ils se réduisent au nom des opéras indiqués dans la description des décors; ainsi sont énumérés cinq tragédies de Lully, *Alceste, Armide, Isis, Roland, Thésée;* quatre opéras-ballets de Campra, *Camille, l'Europe galante, Tancrède, Aréthuse,* un de Campra et Desmarais, *Iphigénie*; trois oeuvres de Destouches, *Omphale, Callirhoé, les Eléments;* enfin *Alcyone* de Marais, *Jason* de Colasse, *Medée* de Salomon, *les Fêtes grecques et romaines* de Colin de Blamont. C'était là, sans doute, le fond du répertoire ordinaire.
> (Vallas 1932, 216-217)

[48] Malheureusement, Gülke ne donne aucune source qui pourrait éclaircir les doutes concernant la date de la première rédaction de *Narcisse*. Dans les *Confessions*, Rousseau dit l'avoir écrit à Chambéry. Donc, il aurait pu l'entamer dès la fin septembre 1731 (*OC* I:120). Courtois suggère 1730 et 1733-1734 (Courtois 1923, 32:n.3); Schérer 1733-1734 et même 1739 (*OC* II:1859).

> *Produkt, das er, wenn auch mit einem einschränkenden Vorwart versehen, in seine gesammelten Werke aufnahm.*
> (Gülke 1984, 35)

La rédaction de *Narcisse* marque la fin de la première période de vagabondage. Quant à l'influence de ces voyages sur la formation esthétique de Rousseau, il semble que ces premiers contacts avec la vie théâtrale en France n'aient servi qu'à lui faire connaître un style lyrique conforme aux normes françaises.[49]

De retour chez Maman, Rousseau se donne à l'étude de la littérature, des sciences et de la musique. Il lit les traités de Rameau mais trouve leur contenu théorique hors de sa portée. Pour se consoler, il reprend les cantates de Clérambault et de Bernier qu'il connaît depuis les jours de son apprentissage à la Cathédrale d'Annecy. Pendant plus de cinq ans, Rousseau reste auprès de Maman pour poursuivre son projet d'études, cherchant toujours à se fixer sur le choix d'une carrière.

Une expérience théâtrale clôt cette longue période d'études. En route à Montpellier en septembre 1737,

---

[49] Même les pièces des artistes italiens en tournée dans le sud de la France étaient mises en scène selon les normes françaises pour mieux plaire aux goûts du public: « *... es fehlte nicht an Italienischen Künstlern, die nach Lyon kamen, aber über kurz der lang mußten sie sich hier immer dem Französischen Geschmacke anbequemen* » (Jansen 1884, 38). Il est peu probable que Rousseau ait vu quelque chose de vraiment nouveau à cette époque (*cf.* aussi Burney 1771, 50).

Rousseau passe par Grenoble où il assiste à une représentation d'*Alzire* de Voltaire. Vivement impressionné par cette pièce, il en parle dans une lettre adressée à Maman:

> On représenta *Alzire*, mal à la vérité; mais je ne laissai pas d'y être ému, jusqu'à perdre la respiration; mes palpitations augmenterent étonnamment, et je crains de m'en sentir quelque temps. Pourquoi, Madame, y a-t-il des coeurs sensibles au grand, au sublime, au pathétique, pendant que d'autres ne semblent faits que pour ramper dans la bassesse de leurs sentimens? La fortune semble faire à tout cela une espéce de compensation; à force d'élever ceux-ci, elle cherche à les mettre de niveau avec la grandeur des autres: y réussit-elle ou non? (*CC* I:49)

Fortement ému par la représentation d'*Alzire*, Rousseau se limite néanmoins à des remarques d'ordre moral; les questions de forme et de genre ne retiennent pas son attention. Mis à part le fait d'avoir trouvé la pièce mal jouée, Rousseau nous laisse dans l'ignorance de ses goûts en matière de style.[50]

C'est dans les lettres écrites de Montpellier que nous retrouvons la référence à l'opéra. Rousseau arrive dans cette ville vers la fin septembre 1737 et y reste jusqu'au mois de décembre de la même année en pension chez le médecin irlandais Thomas Fitzmoris. Les lettres nous apprennent que Rousseau a assisté à trois représentations à l'Opéra de Montpellier. Tout

---

[50] Nous aurons l'occasion de revenir sur la question thématique lors de notre étude de *La Découverte du Nouveau Monde*.

compte fait, il n'en est pas ébloui; le peu de renseignements qu'il en donne nous fait entrevoir son indifférence à la qualité des spectacles lyriques de cette ville: « J'ai été 3 fois a l'Opera qui n'est pas beau ici, mais ou il y a d'excellentes voix » (*CC* I:63).

2. Lyon, séjour heureux des arts

Les premiers voyages de Rousseau ne lui ont pas fait découvrir de nouveaux horizons artistiques. En 1737, son optique se borne encore aux expériences vécues dans des villes de province:

> *Insgesamt war es eine ausgesprochen provinzielle Butzenscheiben-Perspektive, in der der junge Rousseau das Musikleben seiner Zeit erblickte und erlebte. Allzulange blieb er abseits von den großen Musikzentren, und um die theoretische Kenntnisnahme der Werke war es ebenfalls schlecht bestellt...*
> (Gülke 1984, 35)

Éloigné des grands centres culturels, Rousseau va au spectacle lorsque l'occasion se présente et sans y prêter trop d'attention. Toutefois, nous ne devons pas minimiser l'importance de ces premières expériences; à vrai dire, elles constituent le germe d'une pensée critique en train de naître.

Les activités artistiques de la ville de Lyon font partie intégrante de ces expériences et ont profondément marqué les goûts esthétiques de Rousseau. Dans l'*Épître à M. Bordes*, l'écrivain fait l'éloge de cette ville et de la vie artistique qui l'anime:

> Ville heureuse qui fais l'ornement de la France,

Trésor de l'Univers, source de
l'abondance,
Lyon, séjour charmant des enfants de Plutus,
Dans tes tranquilles murs, tous les arts sont
reçus:
(*OC* II:1132).

Rousseau fait deux séjours dans cette ville. Le premier commence en avril 1740 lorsqu'il quitte Chambéry pour instruire les enfants de M. de Mably à Lyon. Son séjour ne dure qu'un an; son métier de précepteur se révélant un échec, il succombe au tendre souvenir de ses chères Charmettes et de Maman, renonce à son poste et rentre à Chambéry. Mais rien n'y a changé et Rousseau se retrouve dans la même situation désolante qui l'a autrefois forcé de fuir. Le ménage à trois chez Maman lui rend la vie insupportable, et en juillet 1741, il quitte Chambéry de nouveau pour regagner Lyon où il demeure jusqu'au mois de janvier 1742 (Grosclaude 1933, 37-38).

Pendant ces deux séjours à Lyon, Rousseau assiste régulièrement aux conférences et aux concerts organisés par l'Académie des Beaux-Arts de Lyon. Les discussions et les débats de l'Académie influent fortement sur lui; il en parle dans une lettre adressée à Maman et datée du 19 avril 1741:[51]

---

[51] Parmi les discours que Jean-Jacques aurait pu entendre à l'Académie des Beaux Arts, il y en a deux qui sont particulièrement intéressants pour l'étude de Rousseau: le *Discours sur le tempérament des voix*, prononcé le 11 janvier 1741 et le *Discours sur la liaison des sciences avec les arts*, prononcé le 5 décembre 1741, tous deux par Louis Bollioud-Mermet, écrivain qui, en 1746, rédige un mémoire sur la corruption du goût dans la musique française. (*cf.* Vallas 1909, I:99 & 174).

> Vôtre Message est venu ce Matin jour de seance publique de l'Academie des beaux Arts, ou j'avois rendésvous a une conférence particuliére entre quelques amis membres de cette academie qui se sont rassemblés pour éxaminer les mémoires qu'ils y doivent lire cet après midi.
> (*CC* I:128)

Jusqu'en 1739, l'Académie est constituée par deux groupes: le premier est composé des Académiciens et se réunit pour discuter des questions artistiques et scientifiques; le deuxième, appelé le Concert, organise les auditions hebdomadaires auxquelles seuls les musiciens professionnels peuvent assister (Vallas 1932, I:73). En 1739, une nouvelle administration relance l'Opéra de l'Académie où l'on monte une production de *Jephté*, tragédie sainte de Montéclair. On y joue aussi *Issé*, pastorale héroïque de Destouches, *Omphale*, tragédie du même auteur, *Vénus et Adonis* de Desmarets, une oeuvre nouvelle, le *Ballet de la Paix* de Rebel et Francoeur et le *Ballet des Sens* de Mouret (Vallas 1932, 229). Ainsi, le répertoire de l'Opéra de Lyon à cette époque était en grande partie composé d'ouvrages issus de l'école de Lully.[52]

Or, en 1740, le répertoire est toujours celui de l'ancienne école. Au début de l'année 1740, on donne

---

[52] Dans l'introduction à son édition de l'opéra *Omphale*, H. Lavoix fils rappelle l'influence de l'école de Lully sur les opéras de Destouches: « Destouches avec sa musique simple, facile et en même temps conçue d'après les traditions du Florentin (Lully) était merveilleusement l'homme qu'il fallait pour résister à la musique italienne qui en ce temps était qualifiée de savante, il fut donc le musicien préféré du grand roi » (Lavoix 1971, 3).

Roland de Lully, *Le Professeur de Folie*, Tancrède de Campra. Au moment où Rousseau arrive à Lyon, on représente une nouvelle oeuvre, *Le Triomphe de l'Harmonie* de Grenet.[53] En 1741, les oeuvres nouvelles représentées à Lyon sont *Pyrame et Thisbé* de Rebel et Francoeur; *les Fêtes grecques et romaines* de Colin de Blamont; *Thésée* de Lully; de "Nouveaux fragments" de divers auteurs réunis en un même spectacle; et *La Chercheuse d'esprit*, le célèbre opéra-comique de Favart (Vallas 1932, 233).

A quelques exceptions près, Rousseau baignait dans une tradition lyrique en vogue depuis l'ère de Lully:

> Les oeuvres de Lully, Campra, Rebel et Francoeur, Colin de Blamont, constituèrent le répertoire que put entendre et entendit sans doute le jeune Jean-Jacques Rousseau, alors précepteur à Lyon.
> (Vallas 1932, 234-235)

A vrai dire, les modèles qu'il avait sous les yeux ne lui offraient guère de nouveauté.

Cependant, un événement important a lieu à l'Académie des Beaux-Arts de Lyon lorsque Rousseau est encore précepteur chez les Mably. Cet événement marque une date importante dans la formation artistique de Rousseau. En novembre 1741, l'Opéra de Lyon organise

---

[53] C'est à Grenet que Blaize-Castil attribue la musique du *Devin du village*; l'autre à qui l'on attribue la musique du *Devin* s'appelle François Granier, violoncelle de l'Académie des Beaux-Arts de Lyon (Vallas 1909, 274).

un spectacle pour recevoir l'ambassadeur turc. Ce dernier assiste trois fois à l'Opéra, la première fois pour entendre la musique de Jean-Philippe Rameau:[54]

> Le 23 novembre il entendit *les Indes galantes*, oeuvre fort appropriée à la circonstance, puisque la première entrée en est intitulée *le Turc généreux*...à propos de la représentation des *Indes galantes* donnée le 23, on lit dans la relation: « L'on avait pressenti l'Ambassadeur pour savoir s'il verrait avec plaisir l'acte du *Turc généreux*, et, bien loin de s'y opposer, il fit préparer lui-même les deux turbans nécessaires pour les acteurs qu'il leur envoya. (Vallas 1932, 233-234)

Rousseau ne parle pas de cet événement dans les *Confessions*. Pourtant, sauf cas de force majeure, il est inconcevable qu'il ait manqué d'assister, sinon à la représentation, du moins à quelques-unes des répétitions. Avoir raté l'occasion d'entendre la musique du maître dont les traités théoriques l'avaient tant fasciné et frustré à la fois, cela aurait été inouï.

Voici donc les deux grandes traditions lyriques qui s'offraient à Rousseau lors du séjour à Lyon: la tradition désuète de l'école de Lully et la tradition la plus révolutionnaire de l'époque, celle de l'école

---

[54] Rousseau n'ignore pas l'oeuvre de Rameau dont il prend connaissance à Chambéry lorsque le Comte de Bellegarde lui fournit les livrets de *Hippolyte et Aricie* et des *Indes Galantes* (*cf.* Jansen 1884, 38). Cependant, il a peu d'occasion de l'entendre sur scène. La première représentation à Lyon d'une oeuvre intégrale de Rameau a eu lieu en 1743 lorsque l'Opéra a donné son *Hippolyte et Aricie*, pourtant connu à Paris depuis dix ans (Vallas 1932, 235).

de Rameau.[55] Il faut maintenant démontrer la grande ressemblance de la forme des trois premiers opéras de Rousseau avec celle des oeuvres lyriques qu'il a vu représenter sur la scène de l'Opéra de Lyon.

3. La tragédie lyrique selon Jean-Jacques Rousseau

Nous savons très peu de choses sur les idées théoriques de Rousseau à l'époque où il écrivait ses deux premières pièces de théâtre. Encore jeune, il ne s'était pas encore engagé dans la polémique sur le théâtre. Avant tout, il voulait devenir musicien, compositeur, auteur, et surtout s'établir dans le monde qui s'ouvrait devant lui. Pourtant, nous savons que Rousseau regardait d'un oeil critique les pièces de théâtre qu'il avait vues; il s'est mis à composer les *Muses Galantes* parce qu'il avait le sentiment de pouvoir « faire mieux » (*OC* I:294).

Écrire une pièce de théâtre, c'est aussi réfléchir d'une manière critique sur ce que l'on est en train de faire par rapport à ce qui a été déjà fait. Compositeur et dramaturge, Rousseau travaillait seul, mais cette double vocation lui fournissait l'occasion de réfléchir sur les grands problèmes du genre. Ses progrès furent rapides. Dans l'espace d'environ cinq ans, il dépassa ses premiers tâtonnements et maîtrisa

---

[55] A cette époque, les Français n'apprécient guère Rameau qui leur apparaît « sous les traits d'un révolutionnaire, du champion de la discordance » (Vallas 1932, 235).

les exigences du genre. A vrai dire, *Les Muses Galantes* reproduisent fidèlement le modèle en vogue et figurent ainsi comme l'aboutissement de toutes ses tentatives.

Pendant cette période de jeunesse, les goûts artistiques de Rousseau reflétèrent ceux des Français. En France, Lully était considéré comme « l'unique parangon de la tragédie lyrique » (Vallas 1932, 235). Ainsi, c'est chez Lully et chez ses imitateurs que Rousseau trouva le modèle de ses trois opéras:

> *Leider nennt uns Rousseau nirgends die Opern, die er in seiner Entwicklungszeit hörte, und schilldert er uns nie unmittelbar nach einer Vorstellung den Eindruck, den er davon empfieng. Erst aus den Schriften seiner späteren Lebensepoche können wir sehen, daß er mit den Werken von Lulli und von dessen Nachfolgern wohl vertraut war.*
> (Jansen 1884, p.38).

3.1. Les premiers modèles: Quinault et La Motte

Deux noms figurent parmi ceux des auteurs qui ont contribué à former Rousseau selon le goût français: celui de Jean-Philippe Quinault, librettiste de Lully, et celui d'Antoine Houdar de La Motte, librettiste de Campra et de Destouches. C'est Albert Jansen qui relie les noms de Quinault, La Motte et Rousseau:

> *Nicht die Lyrik jedoch, sondern das Musik-Drama war das höchste Aiel seines Ehrgeizes. Das Bedeutendste, was er in Lyon hervorbrachte, war die Oper* ***La découverte du nouveau monde****. Je tiefer er unter diesem Werke sein erstes Singspiel stehen sah, desto näher glaubte er schon dem Gipfel der Kunst*

> *gekommen zu sein. Wiederum war er dabei beides, Dichter und Componist. Die Sprache und der Versbau sowohl der Oper* ***Iphis*** *als der Oper* ***La découverte du nouveau monde*** *erinnern durchaus an Voltaire, den er als sein Vorbild studierte, während die Gesammtanlage der Texte auf die Form hinweist, die La Motte und vornehmlich Quinault dem Französischen Libretto gegeben hatte.*
> (Jansen 1884, 40)

L'étude de la forme et du contenu des trois premières pièces de théâtre de Rousseau nous renvoie directement à Quinault et à La Motte, deux références importantes pour notre analyse.

3.1.1. La référence à La Motte dans l'oeuvre de Rousseau

Le nom de La Motte est cité souvent dans l'oeuvre de Rousseau. Nous le retrouvons dans les *Confessions*,[56] dans la *Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale*,[57] dans *Le Verger des Charmettes*,[58] dans l'*Apologie du théâtre ou*

---

[56] Rousseau loue les vers de La Motte: « Le lendemain de mon départ d'Annecy, mon pére y arriva courant à ma piste avec un M. Rival son ami, horloger comme lui, homme d'esprit, bel esprit même, qui faisoit des vers mieux que la Motte et parloit presque aussi bien que lui, de plus parfaitement honnête homme, mais dont la littérature déplacée n'aboutit qu'à faire un de ses fils comedien » (*OC* II:55).

[57] La référence dans *La lettre à Grimm* est oblique, car le commentaire de Rousseau traite plutôt de la musique de Destouches: « Quant à moi, qui vous dis librement ce que je pense à charge et à décharge, et à qui vos écrits donnent le droit d'être difficile avec vous, je voudrois premièrement que vous eussiez choisi un autre texte qu'*Omphale* ; cette misérable rapsodie n'étoit pas digne de vous occuper » (Rousseau 1979, 440).

[58] Le nom de La Motte se trouve parmi ceux que cite Rousseau dans son poème: « Et vous trop doux la Motte, et toi touchant Voltaire,... » (*OC* II:1129). Selon Marguerite Reichenburg, la référence est à François de La Mothe Le Vayer qui, en 1642, a

analyse de la « Lettre de Rousseau, Citoyen de Genève, à d'Alembert au sujet des spectacles »,[59] dans l'*Emile*,[60] dans le *Dictionnaire de musique*, article « *Bas* »[61] et dans la *Correspondance* à d'Alembert.[62] En plus, on n'a qu'à feuilleter les *Consolations des misères de ma vie* pour retrouver le nom de La Motte parmi ceux qui ont fourni à Rousseau les paroles de ses

---

publié *De la vertu des payens* (*cf.* Reichenburg 1932, 55:n.33). Cependant, il y a désaccord à ce sujet. Dans l'édition de la Pléiade, les éditeurs rattachent cette même référence au nom d'Antoine Houdar de la Motte (*cf. OC* II:2023).

[59] « Lamotte a très bien observé que l'illusion théâtrale n'est jamais complète, et que le spectacle cesseroit d'être un plaisir, sans la réflexion confuse qui en affoiblit le pathétique, et qui nous console intérieurement » (*OC* [1909] I:309). Selon Reichenburg, cette citation est de Rousseau, mais en réalité, l'auteur de l'*Apologie* est inconnu (*cf.* Reichenburg 1932, 163).

[60] La référence dans l'*Emile* concerne le progrès de la raison: « Quoiqu'en aient pu dire LaMotte et l'abbé Terrasson, il n'y a point de vrai progrès de raison dans l'espèce humaine, parce que tout ce qu'on gagne d'un côté on le perd de l'autre; que tous les esprits partent toujours du même point, et que le temps qu'on emploie à savoir ce que d'autres ont pensé étant perdu pour apprendre à penser soi-même, on a plus de lumières acquises et moins de vigueur d'esprit » (*OC* IV:676).

[61] Dans l'article « *Bas* » Rousseau cite un vers tiré de la pastorale héroïque *Issé*: « ...on dit **parlez bas**, chanter ou psalmodier à **basse voix**: il chantoit ou parloit si **bas** qu'on avait peine à l'entendre:

> Coulez si lentement, et murmurez si **bas**,
> Qu'Issé ne vous entende pas.
> (La Motte [in] Rousseau 1768, 42)

[62] Dans la lettre LXXVIII à d'Alembert datée du 26 juin 1754, il est question de la théorie de l'imitation musicale: « ...C'est là, comme dit Lamotte,

> De ce vrai dont tous les esprits
> Ont en eux-mêmes la semence;
> Que l'on sent, mais qu'on est surpris
> De trouver vrai quand on y pense.
> (*OC* [1909] X:84)

nombreuses mélodies.[63] Il existe même une version du mélodrame *Pygmalion* publiée du vivant de Rousseau et dont le texte est d'Houdar de la Motte.[64]

Lorsque Rousseau se lie d'amitié avec Marivaux dans les années 40, il trouve en celui-ci le plus grand apologiste de La Motte depuis Trublet. Soulignons, d'après Dupont, l'intérêt que portait Marivaux aux théories de La Motte:

> Marivaux fut pour La Motte moins un ami zélé et fidèle comme Trublet, qu'un élève enthousiaste et un partisan actif et bruyant. Il débuta dans les lettres sous le patronage de notre auteur, au moment où celui-ci était engagé à fond dans la querelle contre Homère. [...] On peut dire de Marivaux qu'il a été durant toute la première partie de sa carrière un partisan résolu de La Motte et son apologiste zélé.... On peut même ajouter qu'il a été son élève plus qu'on ne l'accorde d'ordinaire et plus longtemps [;]. (Dupont 1898, 185-188)

Nous ne savons pas si Rousseau lisait les écrits théoriques de La Motte.[65] Il a certainement vu les

---

[63] Henri Coulet et Bernard Guyon notent dans l'introduction au tome II des *Oeuvre complètes* (Pléiade) que Rousseau emprunte les paroles des *Romances* et des *Consolations* « ...à des auteurs du XVIIIe siècle : La Motte, Gresset, Moncrif, Berquin... » (*OC* II:xcvii).

[64] Jacques Schérer note que l'édition de *Pygmalion* imprimée par P.-R.-C. Ballard en 1772 ne contient pas le texte de Rousseau, mais celui de La Motte (*OC* II:1991).

[65] Rousseau aurait pris connaissance des idees de La Motte en étudiant ses nombreux commentateurs. Dupont en dresse la liste: Trublet: *Lettre à Me T.D.L.F.* (Mme de Lambert); Fontenelle: *Réponse de M. de Fontenelle au Discours de M. l'Evêque de Luçon;* Terrasson: *La philosophie applicable à tous les objets de l'esprit de la raison;* Mme de Lambert: *Portrait de M. de la Motte par Mme la marquise de Lambert;* d'Alembert: *Eloge de M. de La Motte;* Maupertuis *(cf. Vie de Maupertuis* (par La Baumelle); Diderot: *Sur le projet d'une Encyclopédie;* Marmontel; Montesquieu: *Pensées*

applications de ces théories dans les spectacles de La Motte et de ses imitateurs. Grand théoricien de la dramaturgie française, La Motte fut lui-même l'auteur de six opéras-ballets, d'une pastorale héroïque et d'une comédie-ballet. Les ouvrages lyriques de La Motte faisaient partie du répertoire depuis 1700, et en 1731, ils étaient encore représentés à l'Opéra de Lyon.[66] Leur succès énorme a fait de La Motte l'un des auteurs les plus imités de l'époque.

Dans ses commentaires sur la dramaturgie française, La Motte cherche à rapprocher les genres opéra et tragédie.[67] Il fonde sa réforme de la tragédie sur des expériences glanées dans le domaine de l'opéra:

---

diverses; Voltaire: *Siècle de Louis XIV* (Catalogue) et aussi dans le *Dictionnaire philosophique*, article « Critique » (Dupont 1898, 106).

[66] Parmi les oeuvres de La Motte représentées à Lyon, on compte: *l'Europe galante* (Campra/La Motte); *Omphale* (Destouches/La Motte); *Callirhoé* (Destouches/La Motte); *Issé* (Destouches/La Motte) (*cf.* Vallas 1932, 216-217 & 229).

[67] Ce rapprochement des deux genres ennuie énormément Voltaire qui, dans ses *Commentaires sur Corneille*, veut à tout prix maintenir la distinction des genres:

> Comment M. de la Motte peut-il reprocher à notre nation la légèreté de condamner dans un spectacle les mêmes choses que nous approuvons dans un autre? Il n'y a personne qui ne pût répondre à M. de la Motte: « J'exige avec raison beaucoup plus de perfection d'une tragédie que d'un opéra, parce qu'à une tragédie mon attention n'est point partagée, que ce n'est ni d'une sarabande, ni d'un pas de deux que dépend mon plaisir; et que c'est à mon âme uniquement qu'il faut plaire ».
> (Switzer 1972, 1522).

> Rappelons que La Motte avait pris au théâtre de l'opéra des habitudes et des allures plus libres que ses confrères, les poètes tragiques. Lui-même avoue cette influence; il lui arrive de justifier les innovations qu'il introduit dans la tragédie en alléguant ce qui se fait tous les jours à l'opéra sans que le public songe à s'en plaindre....La Motte, auteur d'opéras et de tragédies, était tenté de faire passer dans la conduite de ces dernières la liberté de procédés qui lui avait si bien réussi dans l'autre genre. (Dupont 1898, 276)

Conçue dans un premier temps par Lully et Quinault, la « tragédie lyrique » est un genre issu d'une longue évolution qui commence vers la fin de la Renaissance française avec le *Ballet Comique de la Reine* (1581) et se poursuit tout au long du 17e siècle. C'est alors que les idées de Cambert et de Lully fusionnèrent avec les traditions des grands auteurs tragiques (Grout 1960, 315). Produit de ce fusionnement, la tragédie lyrique émerge de cette longue évolution comme un mélange de ballet et de tragédie.

Grout dresse une liste des aspects qui caractérisent la tragédie lyrique et qui la distinguent des deux grandes traditions qui l'ont engendrée. D'abord, ses intrigues, plutôt sérieuses que comiques, se fondent sur la mythologie, un aspect qui fait du merveilleux la dimension la plus importante du genre. Sont intercalées dans l'intrigue des scènes de danse et

de chant qui demandent énormément d'effectifs. On y entend très souvent des éloges du roi et du pays, et surtout de longs discours sur l'amour (Grout 1960, 315).[68]

Le genre évolue très peu au fil des ans. Campra et La Motte, successeurs de Lully et de Quinault, le modifient légèrement; ils laissent épanouir les dimensions du spectacle en y joignant des airs dans le style italien. Dans bien des opéras de La Motte, « la fantaisie dispense de l'observation » et fait du merveilleux le domaine privilégié du drame lyrique (Dupont 1898, 82).[69] Et si l'intrigue devait atterrir dans le quotidien, alors seuls les sujets à grand éclat pouvaient servir:

> Des sacrifices, des évocations, des réjouissances publiques et des fêtes galantes, des cris de guerre, des chants de victoire: tout cela est fait pour la musique, et il ne faut point contraindre l'imagination pour l'y supposer.
> (Rousseau [in] Jansen 1898, 458)[70]

---

[68] Bien que Saint-Évremond ait décrit le genre dans des termes peu élogieux, sa *Lettre sur les Opéras* fait ressortir les traits les plus saillants de la tragédie lyrique. Selon lui, l'opéra n'était qu'une « sottise chargée de musique, de danses, de machines, de décorations » (Hazard 1935, 399).

[69] Dans ses *Discours sur la tragédie*, La Motte demande de faire la part la plus large au spectacle et à l'action (Dupont 1898, 58). En effet, La Motte « se vante encore d'avoir introduit "le spectacle" dans la tragédie, à l'imitation de ce qui se fait dans l'opéra et de ce que font, lui disait-on, les poètes anglais » (Dupont 1898, 74).

[70] La Motte est du même avis: lorsque le merveilleux et le réel s'entremêlent, seules les « évocations, destructions de palais, incendies et tempêtes » peuvent convenir au traitement lyrique (Dupont 1898, 82).

On fait tant de place aux grandes scènes de divertissement avec choeurs et ballets que le genre change de nom; dorénavant on l'appelle « opéra-ballet » pour souligner l'importance de la danse dans le déroulement du spectacle.

Cependant, il faut noter que la plupart des changements restent superficiels. Dans son *Epître au grand-duc de Toscane*, Gluck fait le point sur l'évolution du genre au 18e siècle:[71]

> Ses successeurs (Lully) et continuateurs Marc-Antoine Charpentier, André Campra et Marin Marais ne s'écartèrent guère du chemin tracé par leur maître. Ils firent de l'opéra, pour reprendre le titre d'un prologue de Campra, *le Triomphe de la folie sur la Raison, dans le temps du Carnaval*. Plus sage, Rameau, malgré son génie, ne s'éleva pas jusqu'à l'opéra tragique auquel il préféra la « fête galante » et le « divertissement champêtre ».
> (Gluck [in] Combarieu 1960, 320)

A l'époque où Rousseau se met à composer ses premières pièces de théâtre, ce sont des opéras tels que l'*Europe Galante* de Campra (1660-1744) et de La Motte qui définissent le genre.[72]

---

[71] *L'Epitre au grand-duc de Toscane* sert de préface à l'opéra *Alceste* de Gluck.

[72] L'importance de *l'Europe galante* est soulignée par Grout (*cf.* Grout 1960, 318).

3.1.2. *La Lettre à Grimm*: petit traité du drame lyrique à la manière de Quinault

Nous trouvons de nombreuses références à des théories de Quinault dans les écrits de Rousseau. La *Lettre à Grimm sur le drame lyrique en France et en Italie* en est pleine. Cette lettre est le premier document théorique laissé par Rousseau dans lequel il traite des problèmes du genre lyrique. Dans cette lettre, Rousseau dévoile sa préférence pour le style classique français; il y parle de Lully dans les termes les plus élogieux:

> *In seiner Schrift von 1742 redete er von Lulli's « göttlichen Tönen », rühmte er dessen « Wissen und Genie », von denen die Nachfolger leichter das erstere als das letztere erben könnten, und nannte er ihn trotz Rameau den Meister der Oper.*
> (Jansen 1884, 41)

L'interprétation de cette lettre a souvent posé des problèmes pour les commentateurs de Rousseau, car dans la *Lettre* Rousseau contredit la plupart des idées qu'il développera plus tard pendant la « Querelle des Bouffons ».[73] Néanmoins, ce sont précisément ces

---

[73] On a souvent dit que le drame lyrique dans le style français était incompatible avec les concepts théâtraux prônés par Rousseau. Tout le débat sur les qualités intrinsèques de la musique française et italienne, voire toute la polémique associée à la « Querelle des Bouffons » semble souligner la préférence de Rousseau pour les formes simples sans faste ni merveilleux. Cependant, il ne faut pas commettre d'anachronisme; à l'époque d'*Iphis*, de *La Découverte* et des *Muses galantes*, Rousseau était mal renseigné sur le style italien; c'était plutôt sa connaissance des formes artistiques en vogue qui déterminait ses préférences musicales et théâtrales.

contradictions qui font de la lettre une source importante pour comprendre les idées théoriques de Rousseau au moment où il compose ses premières pièces de théâtre.

Jansen date cette lettre de 1742, mais se trompe. Selon Samuel Baud-Bovy, la lettre est postérieure au séjour à Venise et antérieure à la brouille avec Rameau:

> ...on peut, nous semble-t-il, conclure que le texte découvert par Jansen ne peut avoir été écrit qu'entre le retour de Venise (1744) et l'algarade de Rameau (1745); c'est même cette dernière qui expliquerait pourquoi Rousseau le laissa inachevé.
> (Baud-Bovy 1974, 262)

Écrite à l'époque des *Muses Galantes*, la *Lettre à Grimm* est une sorte de petit traité du genre lyrique. Elle a le mérite d'être une étude comparative des styles français et italien et souligne, dans son éloge de Quinault, les faiblesses de l'opéra italien et les points forts de l'opéra français. Un survol du contenu de la *Lettre à Grimm* nous permettra de découvrir l'idéal de l'opéra selon Jean-Jacques et de démontrer la façon dont *Iphis*, *La Découverte du Nouveau Monde* et *Les Muses Galantes* reproduisent cet idéal dans leurs structures. Pris dans leur ensemble, ces trois opéras retracent l'histoire de l'évolution du savoir-faire stylistique de Rousseau.[74]

---

[74] Nous nous bornons à une discussion des idées portant sur la forme du drame lyrique et laissons de côté toute la polémique concernant la supériorité de la musique italienne par rapport à la

3.1.2.1. **La spécificité du genre lyrique**

De prime abord, Rousseau cite Quinault pour souligner la spécificité du genre lyrique. Selon Quinault, chaque genre avait ses règles et ses conventions déterminées par les caractéristiques de la pièce et par l'usage auquel on la destinait:[75]

> Quinault consulta la nature, et créateur dans le genre qu'il entreprit, donna précisément à ses pièces le génie qu'elles devaient avoir eu égard à leur usage;...Quinault n'a point fait des tragédies ni des comédies; il a inventé un troisième genre de spectacle, il a fait précisément des opéra.
> (Rousseau [in] Jansen 1884, 457-458)

Qu'est-ce qui fait de l'opéra un genre à part? La réponse à cette question peut sembler évidente aujourd'hui, mais au 18e siècle elle provoqua de très longs débats. Beaucoup d'auteurs considéraient l'opéra tout simplement comme une espèce de tragédie chantée. Boileau qui figure parmi ceux-ci, niait dans l'opéra l'importance du spectacle avec ses danses et son chant. « On ne peut jamais faire un bon opéra parce que la musique ne saurait narrer » (Boileau [in] Jonard 1966, 554,n.2). A vrai dire, la critique de Boileau ne se

---

musique française.

[75] Rousseau défend toujours ce point de vue dans son *Dictionnaire*:

> La tragédie et la comédie, outre les règles qui leur sont communes, en ont chacune de particulières qui en font deux espèces du même genre; l'opéra en est une troisème qui n'est pas moins distinguée des autres, et c'est certainement un défaut de les confondre et de ne pas suivre dans chacun de ces poèmes son génie particulier.
> (Rousseau 1768, 340)

fonde pas sur des critères propres au domaine du théâtre lyrique. Il mélange les genres et compare l'opéra à un genre connexe mais néanmoins différent.[76] Selon Boileau, les qualités qui faisaient de l'opéra un genre inférieur étaient celles qui faisaient toute la valeur de la tragédie classique. Il y a dans la critique de Boileau une faute de logique; les qualités de la tragédie ne peuvent pas faire les défauts de l'opéra.

Dans la Lettre à Grimm, Rousseau blâme les auteurs italiens qui font de véritables tragédies chantées. Selon lui, les opéras italiens sont insupportables lorsque représentés sur scène. Les Italiens font « entretenir un roi avec son ministre ou son général des affaires de l'état ou de celles de la guerre et tenir le conseil en musique » (Rousseau [in] Jansen 1848, 456-457). Rousseau voit dans ce procédé « le

---

[76] A vrai dire, le rapprochement des genres lyrique et tragique jette de la confusion dans les esprits des critiques au 18e siècle. Dans son article « Rousseau and the Scope of Opera », Arnold Whittal attire notre attention sur l'incapacité des critiques de les séparer:

> *The early critics of French opera, St. Évremond prominent among them, were clear that drama was the important element in opera; and even when this art form ceased to be regarded in the same way as a tragedy by Corneille or Racine, the emphasis remained on subject rather than technique. Montesquieu linked Rameau and Corneille, Lully and Racine. Wagner coupled Gluck with Racine, and it may well be that only the obscurity into which the tragédie lyrique had sunk prevented him from repeating Montesquieu's comparison.*
> (Whittal 1964, 371)

comble du ridicule », et dans la *Lettre à Grimm*, il fait ressortir toute l'absurdité de cette pratique malheureuse.

3.1.2.2. Le choix du sujet

Selon Rousseau, le problème relève du choix du sujet:

> C'est justement là le vice des opéra italiens; leurs sujets sont bons et bien choisis, mais ils ne valent rien pour l'opéra, parce qu'au lieu d'être pris dans ce que la fable a de plus merveilleux, ils sont tirés de ce que l'histoire a de plus illustre. Ce n'est au lieu d'Isis, de Phaéton, de Persée, d'Iphigénie que César, Caton, Thémistocle et même Antiochus, Tamerlan viennent en longs et clairs roulements choquer grossièrement le goût et la bienséance, en nous représentant ces anciens et respectables héros sous la figure de vils châtiés [*sic*] qui donnent la torture à leurs gosiers pour nous faire admirer leurs chevrotements.
> (Rousseau [in] Jansen 1884, 456-457)

Pour Rousseau, le sujet doit convenir aux particularités du genre. D'après Quinault, Rousseau rappelle que la seule façon d'éviter le ridicule de la « conversation en musique », c'est de « transporter » les spectateurs dans le domaine du « merveilleux »:[77]

---

[77] Voltaire a fortement critiqué cette pratique:
So sehr aber Voltaire in der Oper auch der Musik die erste Rolle zubilligt, so ist ihm die zugrundeliegende Dichtung doch keineswegs Nebensache, sondern er hat sich auch gleichzeitig um die Reform des Opernlibrettos bemüht. Typisch für die Ästhetik des 18. Jahrhunderts ist dabei seine Forderung, daß alles "Wunderbare" und Absurde möglichst aus dem Operntext auszuscheiden habe, daß er, wie jede echte Dichtung, nicht gegen des "gesunden Menschenverstand" und gegen die Konvention verstoßen dürfe.
(Garrecht 1956, 676).

> Il (Quinault) a senti qu'il n'avait qu'un seul moyen pour déguiser aux spectateurs le ridicule qu'il y a de faire la conversation en musique, qu'il fallait les enlever à eux, même les transporter dans un monde enchanté, dans le séjour des fées, les étourdir à force de surprenant et de merveilleux, afin qu'au milieu des choses extraordinaires, ils fussent moins surpris de n'y voir parler qu'en chantant et marcher en dansant. (Rousseau [in] Jansen 1884, 458)

Pour quelle raison les deux premiers opéras de Rousseau n'affichent-ils pas la dimension merveilleuse jugée si importante? A vrai dire, *Iphis* et *La Découverte* se déroulent dans des décors très réalistes. Dans le cas d'*Iphis*, seule la référence mythologique du titre suggère la dimension méta-réelle. Au lieu de développer cet aspect de son opéra, Rousseau l'atténue et fait agir ces personnages dans un monde concret et réel dont l'authenticité est garantie par les décors: le rivage où se déroule l'action scénique; les vaisseaux de la flotte de Philoxis; le spectacle des trompettes et des guerriers magnifiques, tout sert à mieux représenter le monde concret des conquérants espagnols. Les théories de la *Lettre à Grimm* sont-elles démenties par les mises en scène réalistes? Comment Rousseau pouvait-il soutenir que le merveilleux devait dominer la scène et en même temps écrire des pièces où le merveilleux ne joue qu'un rôle marginal?

La réponse à cette question dépend de la chronologie des événements de la vie de Rousseau.

Iphis et La Découverte du nouveau monde sont des ouvrages de jeunesse. Antérieurs au séjour en Italie et aux expériences qui ont produit la *Lettre à Grimm*, ces opéras reflètent les tâtonnements d'un jeune auteur plutôt que la compétence d'un dramaturge expérimenté en matière de forme et de style. Ainsi, au lieu de résoudre les problèmes évoqués dans *La Lettre à Grimm*, *Iphis et La Découverte* semblent les illustrer.[78] Ces ouvrages sont pour ainsi dire la caricature de tout ce que Rousseau rejettera dans la Lettre. Citons, à titre d'exemple, la 3e scène du premier acte d'*Iphis* où Philoxis s'entretient avec son roi, et où Rousseau tombe donc précisément dans le piège qu'il dénoncera.

Jugé à la lumière de la *Lettre à Grimm*, le cadre réaliste des deux premiers opéras de Rousseau semble difficile à expliquer. Cependant, nous n'y voyons pas un refus des théories de Lully et de Quinault. Au contraire, à l'époque d'*Iphis* et de *La Découverte*, Rousseau ne s'était pas encore décidé pour ou contre les théories de Quinault. La vraisemblance des décors et des intrigues d'*Iphis* et de *La Découverte* signale plutôt l'influence de La Motte qui, avec son *Europe Galante* (1697), est le premier à se départir du

---

[78] A cet égard, le théâtre lyrique du jeune Rousseau reste très proche du genre tragique qui, au 18e siècle, se réservait la politique et la religion, sujets « que seule [il] pouvait aborder impunément » (Fontaine 1967, 15).

traitement mythologique du sujet dramatique (Demuth 1963, 173).

Néanmoins, si discret qu'il soit, le fondement mythologique d'*Iphis* montre que Rousseau apprécie les conventions du théâtre lyrique français. Greffer une histoire morale sur un mythe ancien était une pratique reçue à l'époque chez la plupart des auteurs.[79] Dans la plupart des cas, il ne restait dans la paraphrase dramatique qu'un faible écho du mythe originel.

Prenons comme exemple *Alcyone*, opéra de La Motte, qui greffe une histoire d'amour jaloux sur le mythe de *Ceix et Alcyone* raconté dans les *Métamorphoses* d'Ovide.[80] La Motte modifie le mythe pour moraliser sur la jalousie. Pour ce faire, il ajoute un troisième personnage à l'histoire de *Ceix et Alcyone*, à savoir Pélée, roi des Myrmidons, compromis dans un triangle amoureux où il joue le rôle du soupirant jaloux auprès d'Alcyone. Aidé par la magie, Pélée tue Ceix pour punir la trop fidèle Alcyone. Par opposition à l'histoire de La Motte, le mythe d'Ovide est l'histoire d'un amour conjugal où les dieux, émus jusqu'à la pitié par la mort tragique de Ceix et par la fidélité

---

[79] La tradition commence avec Quinault: « *Quinault provided Lully with texts that satisfactorily combined serious (or, at least, not intentionally comic) plots on mythological themes with frequent long interludes of dancing and choral singing* »...(Grout 1960, 315).

[80] On note avec intérêt la référence importante au héros Alcyon dans le prologue des *Muses galantes* (*cf. OC* II:1056).

d'Alycone, transforment les amants en oiseaux pour leur permettre de vivre ensemble et de s'aimer comme auparavant.[81]

Dans *Iphis*, Rousseau suit la pratique de La Motte. Au lieu de se borner à une mise en scène de l'histoire d'*Iphis et Anaxarète*, il y joint ses propres préoccupations; au thème de l'insensibilité d'Anaxarète il mêle ceux du vrai héros, du rapport amoureux triangulaire et de l'ambition. Nous ne savons pas si Rousseau tenait à faire subir à Iphis le sort de son homologue des *Métamorphoses*. Il importe peu, car selon la convention Rousseau pouvait modifier le mythe aux fins de la morale qu'il cherchait à communiquer.

Puisque le livret d'*Iphis* semble tout à fait conforme aux conventions de l'époque, on a tort d'y chercher des faiblesses qui pourraient expliquer la raison pour laquelle Rousseau a renoncé à son projet Sans doute, le manque d'habileté musicale explique en grande partie la décision d'abandonner *Iphis*; Rousseau n'était pas encore compositeur. Par contre, il était suffisamment bon librettiste pour pouvoir sortir des problèmes posés par son livret. N'oublions pas que depuis les réformes de La Motte, écrire un livret

---

[81] On peut citer beaucoup d'exemples qui confirment la pratique illustrée par l'*Alcyone*. Dans *Omphale*, La Motte mélange deux histoires mythologiques, celle d'Héraclès et celle d'Iphis, pour produire un drame postiche dont la portée morale est tout à fait actuelle.

d'opéra n'exigeait pas le grand talent de l'auteur de tragédies:

> Le drame lyrique, tel surtout qu'on l'entendait alors, n'exige du poète aucune des grandes qualités...la force, la sensibilité profonde, l'invention. (Dupont 1898, 82)

Malgré tout, Rousseau abandonne cette première tentative et essaie de se racheter par une deuxième tragédie lyrique, *La Découverte du nouveau monde*. La forme quelque peu différente qu'il a choisie pour cet opéra représente une tentative de mieux définir le style du genre lyrique. L'espace-temps de l'opéra est partagé entre le merveilleux et le réel. Cependant, cette fois-ci, le mythe ne sous-tend pas l'intrigue comme dans *Iphis*, mais seulement le prologue où Minerve, le Destin et d'autres figures mythologiques s'entretiennent sur la gloire de la France. Autrement, l'action de *La Découverte* se déroule dans un espace-temps fictif mais réel. Le sujet de l'opéra est de nature historique: l'oeuvre raconte un voyage d'exploration où se rencontrent les cultures européenne et amérindienne.

La Découverte est un ouvrage de transition. De par la dimension merveilleuse de son prologue et de par l'aspect réaliste de ses tableaux, *La Découverte* mêle deux styles: celui de Quinault et celui de La Motte. Le prologue rappelle la tradition de l'ancienne école

de Quinault selon laquelle l'auteur devait faire l'éloge du roi et du pays avant d'aborder le sujet de son drame:

> These Prologues were all to a pattern. The décors were pastoral and the singers appeared as the gods and heroes of mythology, Apollo and Mars, for instance, or Hercules. They were dressed 'au pompier' and dilated on the glories of the King, each Prologue being founded on his latest conquest, on his courage, his military genius, or on his wisdom in bringing some treaty to a successful conclusion. The Prologue ended. Incense had been offered to the royal nostrils. The Tragédie-lyrique could start. (Demuth 1963, 153-154)

La matière du prologue permet de fixer la date de sa composition, non d'une manière définitive, comme le veut Jacques Schérer, mais plutôt d'une manière approximative. Dans sa critique de *La Découverte*, Schérer se donne beaucoup de peine pour souligner la brisure entre le sujet du prologue et celui de l'opéra. Il croit y trouver une raison de situer la composition du prologue à une date antérieure à celle de l'opéra lui-même qui, selon les *Confessions*, a été composé en 1740-41:

> Pour concilier ces faits avec les déclarations des *Confessions*, il est par suite nécessaire de supposer que le prologue, qui seul est daté politiquement, et l'idée générale de la pièce qui est annoncée, remontent à 1739; Rousseau était encore aux Charmettes; mais il a fort bien pu rédiger la pièce elle-même et composer la musique à Lyon l'année suivante, ou même en 1741. (*OC* : :1834)

Schérer veut donc dater le prologue de 1739, la seule année de paix où la situation de l'Europe « corresponde aux suggestions du prologue » (*OC* II:1834).[82] Cependant, vu l'aspect stéréotypé des prologues écrits dans le style de Quinault, il n'est pas nécessaire que son sujet corresponde à l'actualité politique. La tradition demandait que l'auteur louât le roi et le pays. Soulignons que l'usage du prologue aux fins de l'éloge de la France atteste la compétence naissante de Rousseau dans le genre qu'il traite.

A l'époque d'*Iphis* et de *La Découverte*, Rousseau reste encore indécis quant à la forme à employer. Le cadre réaliste de ces opéras ne devrait pas nous faire douter de la pertinence théorique de la *Lettre à Grimm*. Au contraire, *La Lettre* sera écrite par un Rousseau plus expérimenté qui à Venise assistera à des spectacles où la vraisemblance sera poussée jusqu'au comble du ridicule. De retour en France, les expériences vécues dans les théâtres italiens feront de lui un admirateur ardent de Quinault. Alors, se retournant vers le passé et vers l'école de Quinault, Rousseau y puisera les idées qui feront la matière de la *Lettre à Grimm* et qui seront concrétisées scéniquement dans *Les Muses Galantes*, ces deux ouvrages

---

[82] Selon Schérer, la France est en paix depuis novembre 1738, date du traité de Vienne, jusqu'en 1740 lorsque les hostilités avec l'Angleterre vont débuter (*OC* II:1833).

étant l'affirmation de la décision prise par Rousseau concernant la forme propre au genre lyrique.

Le sujet des *Muses Galantes* est tout à fait conforme à l'idéal prôné par Rousseau dans la *Lettre à Grimm*. Le prologue s'ouvre sur le mont Parnasse, domaine privilégié d'Apollon et des Muses et se déroule entièrement dans un monde méta-réel. Dans cette ambiance merveilleuse, les dieux se disputent à propos du pouvoir de l'Amour. Trois entrées s'enchaînent où l'Amour intervient dans les vies des poètes de l'antiquité greco-latine. L'action scénique est souvent interrompue par la danse et par le chant des choeurs.

Selon la *Lettre à Grimm*, seuls l'extraordinaire et le merveilleux conviennent à la représentation lyrique. Pour le merveilleux, Rousseau n'y voit qu'un seul inconvénient, à savoir le rôle trop important donné à la machinerie. Selon lui, le merveilleux touche « beaucoup moins que le naturel »:

> ...on ne s'intéresse que médiocrement aux malheurs des gens qui ont tant de ressources pour s'en délivrer: un dieu n'a qu'à arriver dans une machine, un diable...sortir des enfers, voilà sans beaucoup de fatigue tous les dangers dissipés, et comme on est prévenu d'avance de la facilité de toutes ces choses, on répose beaucoup sur le machiniste de l'opéra le salut des héros qui y sont en péril.
> (Rousseau [in] Jansen 1884, 458)

Il n'empêche que dans *Les Muses Galantes*, le spectacle prime sur l'histoire qui finalement n'est

qu'une suite de variations sur le thème annoncé dans le prologue. La machinerie crée une ambiance tout à fait merveilleuse où les dieux descendent du ciel dans des chars et des instruments de musique apparaissent à côté des poètes comme s'ils avaient été appelés par leur seule volonté. Le prologue et les entrées retentissent du son des fêtes à la Gloire et à l'Amour. A la différence de *La Découverte*, l'ambiance merveilleuse est maintenue tout au long de l'opéra.

Dans *Les Muses Galantes*, Rousseau synthétise les théories de Quinault et de La Motte pour recréer l'ambiance légère et peu réaliste si caractéristique de l'opéra français dans la première moitié du 18e siècle. Il faut noter que ce style léger ne correspondait pas aux goûts de tout un chacun. Beaucoup de théoriciens le trouvaient plein de défauts. On comptera parmi eux Voltaire qui, dans ses *Commentaires sur Corneille*, fait ressortir mieux que tout autre les prétendues faiblesses de l'opéra, tout en soulignant l'incompréhensible popularité de ce spectacle:[83]

> ...l'enchantement qui résulte de ce mélange heureux des scènes, de choeurs, de danses, de symphonies, et de cette variété de décorations, subjugue jusqu'au critique même; et la meilleure comédie, la meilleure tragédie, n'est jamais fréquentée par les mêmes personnes aussi assidûment qu'un opéra médiocre.
> (Voltaire [in] Switzer 1972, 1523)

---

[83] Pour La Bruyère, l'opéra était tout simplement insupportable et ce en dépit de tout son éclat spectaculaire: « Je ne sais pas comment l'Opéra, avec une musique si parfaite et une

3.1.2.3. Les contraintes imposées par la musique

Le sujet du drame n'est pas le seul facteur qui influe sur la forme du poème. Selon Rousseau, c'est aussi la musique qui dicte les conditions de la réalisation dramatique. Cette idée s'inspire en grande partie des théories de Quinault et de La Motte pour qui le poème était secondaire par rapport aux exigences de la musique. Selon eux, l'auteur devait en tenir compte. Rousseau souligne cette exigence du genre dans son *Dictionnaire de musique*:

> Par la difficulté d'unir le Chant au discours dans nos Langues, il est aisé de sentir que l'intervention de la musique comme partie essentielle doit donner au Poème lyrique un caractère différent de celui de la Tragédie & de la Comédie, & en faire une troisieme espece de Drame, qui a ses regles particulieres.
> (Rousseau 1768, 340)

Au lieu de se plier aux conventions du drame parlé, l'auteur devait, tout en respectant les « règles générales du théâtre », créer des poèmes qui se prêtaient à une réalisation musicale:[84]

---

dépense toute royale, a pu réussir à m'ennuyer » (Jonard 1966, 554,n.2). On trouvera ses jugements, avec d'autres du même genre, dans Horowicz, 1946, pp. 13 et suiv.

[84] Dans l'introduction de 1729 publiée en tête d'Oedipe, Voltaire se plaint de « l'asservissement à la musique »:

> [Cet asservissement] rend nécessaires les fautes les plus ridicules, où il faut chanter des ariettes dans la destruction d'une ville et danser autour d'un tombeau; où l'on voit le palais de *Pluton* et celui du *Soleil*; des dieux, des démons, des magiciens, des prestiges, des monstres, des palais formés et détruits en un clin d'oeil. On tolère ces extravagances, on les aime même, parce qu'on est là dans le pays des

> ...quelles que soient ces loix, il est certain qu'outre les règles générales du théâtre, elles en doivent renfermer d'autres, propres à ce genre seul de spectacle: car la musique lui donnant un caractère singulier et extraordinaire, le genre du poème doit s'y prêter et lui correspondre.
> (Rousseau [in] Jansen 1884, 456)

Par opposition à la tragédie, la forme du poème lyrique est dictée par des exigences extrinsèques. Il n'est pas question que l'auteur suive la logique interne d'une situation dramatique qui évolue dans un sens linéaire. Au lieu de se révéler dans le temps, l'intrigue est présentée en son entier dès le prologue. Par conséquent, la dimension paradigmatique du poème prime sur la dimension syntagmatique:

> Aussi ne faut-il pas songer de suivre à l'opéra le système de la scène tragique et de séduire par dégrès le spectateur. On n'y parviendrait jamais de cette manière, il faut l'enlever, le charmer tout d'un coup; et l'opéra n'en ferait que mieux en effet, s'il commençait toujours par des grands choeurs et par l'éclat du spectacle le plus pompeux ».
> (Rousseau [in] Jansen 1884, 458)

Pour atteindre cet objectif, l'auteur organise son poème pour que toute l'action scénique produise le même effet. Déjà présentée dans le prologue, l'intrigue est reprise dans une série de tableaux qui racontent tous la même histoire dans des décors variés.

> fées; et pourvu qu'il y ait du spectacle, de belles danses, une belle musique, quelques scènes intéressantes, on est content.
> (Voltaire [in] Switzer 1972, 1522).

C'était l'opinion de Voltaire que la musique devait servir le poème (*cf.* Farmer 1960, 317)

Sans le concours de la musique, le poème lyrique peut ennuyer mortellement; à la simple lecture, il paraît très mal construit. Voilà qui explique pourquoi les commentateurs arrivent tous à la conclusion que les poèmes lyriques de Rousseau sont faibles, pourquoi ceux-ci sont presque toujours présentés comme des tâtonnements d'un jeune artiste de génie auquel manquaient les compétences nécessaires à l'auteur lyrique. Sans contredire formellement ces points de vue qui sont peut-être valables en partie, nous croyons néanmoins important de répondre aux questions qu'ils soulèvent. D'abord, devons-nous considérer le manque de cohésion dans l'enchaînement des scènes comme une faiblesse de construction ou un trait dû au genre traité?

Selon Amilda Pons, les fragments d'*Iphis* « sont tellement décousus qu'il n'est pas possible d'en retracer le plan, l'action et les personnages » (Pons 1911, 106). Jacques Schérer dit à peu près la même chose à propos d'*Iphis*:

> Les quatre premières scènes de la pièce exposent la situation avec lenteur; les deux dernières introduisent un spectacle banal. A trois reprises au début d'*Iphis*, des personnages sortent, leur scène finie, et d'autres entrent, sans les voir ni leur parler, et sans que cette succession ait la moindre nécessité.
> (*OC* II:1831)

Selon Schérer, cette faiblesse de structure met en relief l'inexpérience de Rousseau. Peut-être a-t-il

raison de souligner celle-ci. Pourtant, ce genre de critique semble s'inspirer en grande partie de la démarche utilisée par Boileau.[85] Par contre, même en tenant compte de l'inexpérience de Rousseau, il est aisé de voir dans la structure de ses poèmes lyriques une tentative stylistique tout à fait propre aux lois du genre. Dans la *Lettre à Grimm*, Rousseau souligne l'importance de la musique comme élément structurant de la pièce. Ainsi, la trame sonore fournie par la symphonie comble les vides du poème, lie les scènes les unes aux autres et contribue à rendre cohérente la transition entre des éléments qui, considérés indépendamment de la musique, ont sans doute cet aspect « décousu » sur lequel Pons et Schérer attirent notre attention.

L'aspect décousu des poèmes suscite des commentaires qui insistent sur le caractère peu dramatique des opéras de Rousseau:

> ...le principal défaut de ses oeuvres était de n'être point dramatiques. C'est le triomphe de la pastorale mythologique et galante, avec des fadaises de courtisan, des danses de cour et des ritournelles. (Jonard 1966, 554)

Mais si ces poèmes ne sont « point dramatiques », c'est parce que leur logique interne est différente. Loin d'y voir un « défaut », nous y voyons une

---

[85] *Cf. supra* pp. 64-65.

caractéristique importante du genre dont l'organisation syntagmatique devait s'élaborer autrement. Malheureusement, il est impossible, faute de partitions, de savoir comment Rousseau allait assurer musicalement la dimension syntagmatique de son spectacle. Pourtant, les didascalies nous font croire qu'il était au moins sensible au problème.

Un exemple: les didascalies d'*Iphis*. Malgré la nature fragmentaire de l'ébauche d'*Iphis*, nous trouvons dans ses didascalies un exemple de l'enchaînement musical des scènes. Dans la cinquième scène, pendant qu'Élise et Anaxarète s'entretiennent sur les aspects héroïques de Philoxis, on sonne les trompettes en coulisse. Or, ces trompettes annoncent la sixième scène qui s'ouvre un peu plus loin sur une fanfare des trompettes accompagnant l'arrivée des guerriers. Ainsi, l'enchaînement des deux scènes se fait par le biais du son et non, comme le veulent les critiques, par la logique du dialogue. Évidemment, un seul exemple ne suffit pas pour résoudre toutes les faiblesses inhérentes au livret d'*Iphis*. Néanmoins, il démontre le rôle important joué par la musique qui, dans l'opéra, organise souvent la dimension syntagmatique de l'intrigue.

Dans *La Découverte*, les didascalies éclaircissent davantage la technique de l'enchaînement scénique. Dans la première scène, par exemple, une « symphonie

harmonieuse » annonce l'arrivée des déesses dans la scène suivante. La transition entre les 2e et 3e scènes se fait par le biais de la danse; à vrai dire, la mention fréquente « on danse » rappelle que son et spectacle font souvent le lien entre les différentes scènes de l'opéra. Parfois le son n'est pas strictement musical. Dans l'acte III, scène 2, on entend la décharge d'armes à feu qui prépare l'enchaînement de la scène suivante où Colomb et ses guerriers font leur entrée.

Nous ne devrions pas minimiser l'importance de cette dimension sonore « hors-texte ». Tout en convenant que les compétences musicales de Rousseau restent rudimentaires à l'époque d'*Iphis* et de *La Découverte du nouveau monde*, nous décelons néanmoins dans les deux pièces un effort soutenu pour respecter les normes du genre tel qu'il fut pratiqué par d'autres auteurs lyriques français. Même s'il est vrai, comme l'affirme Schérer, que le problème de l'enchaînement est tout à fait réglé dans *La Découverte* dont la dramaturgie « ...atteste un net progrès sur celle d'*Iphis* » (*OC* II:1837), nous maintenons que la lecture des poèmes sans le concours de la musique en affaiblit la crédibilité.

Dans sa *Lettre à Grimm*, Rousseau parle de ce problème. Selon lui, les opéras italiens se prêtent à

la lecture sans musique parce que leurs auteurs n'ont pas respecté la spécificité du genre. Ainsi, Rousseau voit dans cet aspect une faiblesse plutôt qu'un point fort. L'opéra français n'a pas le même défaut, mais il ennuie souverainement à la lecture sans musique:

> C'est là une des raisons pourquoi les opéra italiens quoique intéressants à la lecture sont toujours d'un froid glaçant sur le théâtre; ce sont des [*sic*] véritables tragédies faites pour être déclamées et qu'on déclame en effet sur les théâtres, en retranchant quelques airs ajoutés que l'auteur fait en faveur de la musique...Ces opéra ainsi représentés sans musique, font beaucoup plus d'effet qu'à l'opéra même où ils ennuient souverainement, ce qui n'arrive pas dans les notres qui quoique charmants, exécutés à l'Opéra, sont insupportables à la lecture.
> (Rousseau [in] Jansen 1884, 457)

Le vrai problème ne se situe pas dans une quelconque faiblesse du livret. Celle-ci n'est qu'un symptôme visible dont la cause est la primauté de la musique qui de par sa nature non déclamatoire brise forcément la marche linéaire de l'intrigue. Dans *La Découverte du Nouveau Monde*, Rousseau maintient la pratique déjà en évidence dans *Iphis* et cherche à mieux utiliser la musique pour lier les scènes. Dans *Les Muses Galantes*, la technique est tout à fait maîtrisée; cette pièce de théâtre n'est qu'une suite de fragments liés les uns aux autres par la musique et la danse.

Dans ses commentaires, Schérer note que l'aspect décousu d'*Iphis* « a induit les éditeurs postérieurs à intituler la pièce *Fragments d'Iphis* » (*OC* II:1831).

Mais la question se pose encore: s'agit-il d'un défaut attribuable à la « gaucherie » de Rousseau, ou d'une particularité du genre? Le mot « fragments » rappelle une forme qui a vu le jour à la fin du 17e siècle et dont *l'Europe Galante* (Campra/La Motte) est le modèle par excellence. Conçue par Antoine Houdar de la Motte (1672-1731), la forme des « fragments » réunit dans une même représentation plusieurs pièces, voire autant de pièces qu'il y a d'actes: « C'est une suite de petits actes isolés, vaguement reliés par une idée commune qui les encadre » (Dupont 1898, 82). La Motte appelait ces opéras des « tragédies tronquées », nom qui met en lumière la nature décousue de leurs poèmes.

Il est clair que l'espace-temps dans l'opéra était conçu d'une manière toute autre que dans la tragédie pour de simples raisons pratiques. L'importance donnée au « spectacle » et au « merveilleux » demandait des ressources énormes: des décors somptueux, une machinerie compliquée, des effectifs nombreux. Puisque les conditions techniques de la représentation ne permettaient pas toujours des transitions scéniques souples et rapides, les auteurs devaient construire leurs pièces en forme de « tableaux ». Tout tendait à la présentation paradigmatique de l'intrigue. Seul le thème exposé dans le prologue fournissait au spectacle son fil conducteur reliant les différentes parties de

la pièce. Bien des années plus tard, Rousseau ironisera sur cette forme:

> La plupart de ces Ballets forment autant de sujets separés que d'actes, et ces sujets sont liés entre eux par de certaines rélations métaphysiques dont le spectateur ne se douteroit jamais si l'auteur n'avoit soin de l'en avertir dans un prologue. (*OC* II:288)

C'est à l'un de ses propres opéras qu'aurait pu penser Rousseau en écrivant ces lignes dans *La Nouvelle Héloïse*. A vrai dire, elles décrivent admirablement bien les *Muses Galantes* dont la forme, avec son prologue et ses trois entrées, affiche toutes les caractéristiques résumées par Saint-Preux.

4. L'évolution du style chez Rousseau

Nous pouvons lire l'histoire du style de Rousseau dans les prologues de ses opéras. Évidemment, *Iphis* est l'exception. A la longue, Rousseau aurait sans doute composé un prologue pour cette tragédie lyrique suivant les exigences du genre. Cependant, puisqu'*Iphis* n'est que l'ébauche d'une tragédie lyrique, nous sommes réduits aux conjectures eu égard à sa forme finale. Par contre, le prologue de *La Découverte* est tout à fait conforme aux normes de l'ancienne école et comme nous venons de le souligner plus haut, nous y découvrons un Rousseau encore fasciné par les traditions de Lully et de Quinault.

Quant au prologue des *Muses Galantes*, il faut le mettre dans une catégorie à part. Conçu différemment,

ce prologue ressemble plutôt à ceux des opéras de Rameau où, au lieu des éloges du roi et du pays, on trouve la « mise en abyme » de l'intrigue.[86] L'utilisation du prologue pour mettre en lumière le sujet principal de l'opéra est une caractéristique qui marque la plupart des prologues de Rameau et qui les distingue des prologues écrits selon les conventions alors désuètes de l'école de Quinault:

> *The Opéras-Ballets [of Rameau] have Prologues and shape themselves into three, four, or five Acts. [...] These Prologues were not mere glorifications of the King and the Royal Family; they served to set the scene, and led straight into the first Act, allowing the audience to see cause and effect from the moment the curtain rose.*
> (Demuth 1963, 183-184)

Les liens de parenté entre les *Muses Galantes* de Rousseau et les *Indes Galantes* de Rameau s'affichent dans leurs titres. Bien que *Les Confessions* parlent de l'« opéra » des *Muses Galantes*, elles qualifient en même temps le genre auquel les *Muses* appartiennent:

> Je projettai dans un Ballet héroïque trois sujets différens en trois actes détachés, chacun dans un différent caractére de musique, et prenant pour chaque sujet les amours d'un Poete....
> (*OC* I:294)

---

[86] Nous utilisons l'expression « mise en abyme » selon la définition donnée par Angenot: « Fonction d'un épisode narratif destiné à refléter sous une forme réduite, en un point stratégique et par homologie, l'ensemble des structures (ou l'essentiel des structures) de l'oeuvre dans lequel il s'insère » (Angenot 1979, 29).

La filiation des *Muses* et des *Indes* est évidente; la forme des deux ouvrages est absolument identique.[87] Calqué sur le ballet héroïque de Rameau, le ballet héroïque de Rousseau met aussi en scène les incarnations de l'Amour et de la Gloire, bien que dans des contextes légèrement différents.

Dans le prologue des *Indes Galantes*, l'Amour et la Gloire sont en conflit. Les amants de la suite d'Hébé, déesse préposée aux plaisirs des Dieux, sont invités par Bellone, patronne de la guerre, à n'aimer que la gloire. Émus par le son des tambours et des trompettes et par le faste de la cérémonie, les amants abandonnent Hébé pour se ranger dans la suite de Bellone. Pleine d'effroi, Hébé implore le secours de Vénus qui envoie son fils, l'Amour, pour tirer Hébé d'embarras. Descendant des cieux sur des nuages, l'Amour commande à Bellone de partir et enjoint aux amants de rester fidèles à Hébé. Vient ensuite la plainte de l'Amour qui accuse les Européens de poursuivre aveuglément la gloire. Pour réparer leur malheureuse négligence,

---

[87] Dans son article, André Bruyère trouve les *Muses Galantes* plus proches des successeurs de Lully, c'est-à-dire de Campra, de Destouches et même de Clérambault (*cf.* Bruyère 1952, 21). Bien qu'il n'ait pas tort de noter ces ressemblances, les *Muses*, de par la date de leur rédaction, relèvent nécessairement de l'époque où Rousseau faisait sa cour à Rameau et à la coterie musicale parisienne. A notre avis, la ressemblance entre les deux opéras-ballets est d'autant plus remarquable que Bruyère note aussi la proche parenté des *Indes Galantes* de Rameau avec les ouvrages de Campra et de Destouches (*cf.* Bruyère 1952, 16). Ainsi, notre comparaison semble tout à fait autorisée.

l'Amour envoie les Petits-Amours de sa suite dans les pays lointains pour remporter de nouvelles victoires:

> Ranimez vos flambeaux, remplissez vos carquois,
> Moissonez, méritez les palmes les plus belles!
> Amours, remportez, à la fois, cent victoires nouvelles.
> (Fuzelier 1966, 33).

Selon les conventions du genre, les quatre entrées suivantes du ballet héroïque comportent chacune un sujet distinct.[88] Cependant, leurs sujets sont liés par un seul thème annoncé dans le défi lancé par le fils de Vénus dans le prologue, à savoir la primauté de l'Amour sur la Gloire. Dans les quatre entrées du ballet héroïque, l'amour sera mis à l'épreuve d'abord chez les Turcs, ensuite chez les Incas, puis chez les Perses et finalement en Amérique chez les sauvages; dans chaque entrée, l'Amour vaincra de redoutables ennemis et remportera de nouvelles victoires.

A la différence des *Indes Galantes*, l'Amour est apparenté avec la Gloire dans les *Muses*. Le prologue des *Muses* s'ouvre sur le Mont Parnasse où Apollon, assis sur son trône, instruit les Muses assemblées autour de lui. Selon Apollon, l'art surpasse tout et peut se passer aussi bien de l'Amour que de la Gloire:

---

[88] En ce sens, chaque entrée est autonome et peut être représentée séparément en tant que petite pièce de théâtre. C'est ainsi qu'en 1741, l'Opéra de Lyon pouvait représenter un seul tableau des *Indes Galantes* sans nuire à la cohérence de l'intrigue (cf. *supra* pp. 52).

> Muses, filles du Ciel, que vôtre gloire est pure!
> [...]
> Des innocens plaisirs vous goutez les douceurs.
> La fiére ambition, l'amour ni ses faux charmes
> Ne troublent point vos Coeurs.
> (*OC* II:1053)

L'apostrophe d'Apollon offense l'Amour et la Gloire et ces dieux outragés descendent du cintre dans un même char. Selon la Gloire, rien n'est plus chéri « qu'un grand coeur guidé par l'Amour » (*OC* II:1054). Quant à l'Amour, il avoue que c'est de lui seul que dépend le don de plaire. Or, le blasphème d'Apollon sera puni:

> Tu méprises l'Amour, éprouve sa colére.
> Aux pieds d'une Beauté sévére
> Va former d'inutiles voeux.
> (*OC* I:1054)

Ainsi s'annonce l'intrigue des trois entrées qui suivent: dans chacune, le don des Muses s'avère impuissant sans le concours de l'Amour.

Dans la première entrée, Euterpe, déesse de la musique dans la suite d'Apollon, est amoureuse d'Hésiode, simple berger qui ignore l'art des Muses. Pour faire sa cour, elle se déguise et prend la forme de la belle Eglé. Hésiode tombe amoureux d'Eglé mais se sent indigne d'elle; il craint que ses rivaux ne la séduisent par la force de leurs chants. Ce qui manque à cet amant parfait, c'est le don de la musique. Or, Eglé le lui donne. Joint à l'amour, le pouvoir de la Muse rend Hésiode digne du séjour des dieux immortels.

Dans la deuxième entrée, la situation est différente. Ovide a déjà reçu le don des Muses mais celui-ci ne peut rien pour séduire la belle Erithie qui veut consacrer sa vie au service du temple de Diane. Le charme du poète est sans effet avant que l'Amour n'intervienne pour se joindre à lui. Ensemble, Ovide et l'Amour réussissent à séduire la belle Erithie et à la libérer de ses voeux sacrés. La morale est claire; sans l'Amour, le pouvoir du poète est nul.

Il en est de même dans la troisième entrée où le poète Anacréon rivalise avec le roi Polycrate. Tous deux sont amoureux de la belle Thémire qui éprouve de la difficulté à fixer son choix; bien que Polycrate comble son ambition, Anacréon comble ses feux. Indécise, Thémire céderait à sa passion si elle ne craignait pas l'amour volage d'Anacréon. C'est l'amant constant qu'elle préfère. Enfin, elle ne sait plus résister aux charmes d'Anacréon et finalement se laisse vaincre par l'accent irrésistible de ses tendres discours.

Au lieu de jalouser le bonheur d'Anacréon, Polycrate sort du triangle amoureux et donne ainsi à Thémire l'occasion de choisir librement entre lui, l'incarnation de la gloire, et Anacréon, l'incarnation de l'amour. Pour Thémire, le choix est clair:

> Je [Thémire] connois tout le prix du bonheur
> de vous [Polycrate] plaire
> Si j'osois m'y livrer; cependant, en ce jour,
> Seigneur, vous pourriez croire
> Que je donne tout à la gloire.

> Je veux tout donner à l'Amour.
> Pardonnez à mon coeur un penchant invincible.
> (*OC* II:1076)

Incarné par Anacréon, l'Art s'appuie sur le pouvoir indomptable de l'Amour; c'est de leur concours que naît la Gloire du poète-musicien. En ce sens, le thème annoncé dans le prologue est réduit à ses éléments constitutifs; dans chacune des trois entrées du ballet héroïque, Rousseau met en scène le lien indissoluble entre l'Amour et l'Art et la nécessité absolue de leur totale interdépendance.

La question de la ressemblance des formes mise à part, d'autres considérations d'ordre purement circonstanciel nous amènent à conclure à l'influence de Rameau sur l'esthétique de Rousseau. A l'époque des Muses, Rousseau est installé à Paris où il mène une « vie solitaire et indolente » (*OC* I:287). Suivant les conseils du Père Castel, Rousseau cherche à percer dans le milieu artistique de la capitale en fréquentant les maisons des grandes dames. Par l'entremise de Mesdames de Beuzenwal et de Broglie, Rousseau réussit à avoir ses entrées chez les Dupin où il dîne régulièrement avec les grands du milieu artistique. Malgré une pénurie d'argent, il trouve les moyens d'aller au spectacle « deux fois par semaine ». Ce qu'il voit à l'Opéra le déçoit dans le sens qu'il a l'impression de pouvoir mieux faire:

> ...j'étois allé à un Opéra de Royer qu'on donnoit alors et dont j'ai oublié le titre. Malgré ma prévention pour les talens des

> autres qui m'a toujours fait défier des miens, je ne pouvois m'empêcher de trouver cette musique foible, sans chaleur, sans invention. J'osois quelquefois me dire; il me semble que je ferois mieux que cela. (*OC* I:293)

Bien que les dimensions de l'entreprise lui semblent hors de sa portée, il décide néanmoins de faire à lui seul un opéra, paroles et musique. Cependant, cette fois, Rousseau se donne le temps de méditer son plan (*OC* I:294). Quoiqu'il passe sous silence le détail de ces méditations, nous ne pouvons nous empêcher de souligner l'influence presque certaine des ouvrages et des théories de Jean-Philippe Rameau. A vrai dire, nous sommes à l'époque où Rameau marquait d'une manière incontestable les règles du genre lyrique. Rousseau, son émule, aurait sans aucun doute cherché à imiter ce maître qui faisait autorité dans les cercles artistiques parisiens.

Son opéra terminé, Rousseau pense à se faire jouer chez Monsieur de la Poplinière où Rameau fait « la pluye et le beau tems » (*OC* I:333). Cependant, la métamorphose de Rousseau en ramiste ne s'est jamais produite; le rêve de se faire le pupille de Rameau s'est cruellement évanoui. Comme nous le savons, l'audition des *Muses galantes* chez La Poplinière met fin à tout son espoir.[89] Dédaigné par Rameau et

---

[89] Tous les commentateurs du théâtre de Rousseau reconnaissent dans l'audition des *Muses Galantes* chez La Poplinière, l'origine de l'inimitié profonde que conçut Rameau pour Jean-Jacques:

condamné à vivre à l'écart de la coterie musicale parisienne, Rousseau n'essayera plus jamais d'écrire des opéras dans le style français.

Ainsi s'achève la longue période d'apprentissage qui, ayant débuté par *Iphis*, aboutit à l'échec des *Muses Galantes*. A la suite des expériences chez La Poplinière, l'esthétique de Rousseau prend une autre orientation; l'ère qui s'annonce sera nécessairement marquée par son engouement pour le style italien.

> ***Le divin de village*** *[sic] non apparve in pubblico che nel 1752, e fu a Fontainebleau, dinanzi al Re e alla sua Corte, interpretato dai migliori cantanti dell'epoca: Jelyotte, Fel, Cuvilier - Prima, nel 1745 - presso il duca di Richelieu, fu dato per la prima volta il balletto* ***Les Muses galantes*** *- scritto tra il 1742 et il 1744 - e con scarso successo. Ciò non impedì al celebre compositore Rameau di concepire, da quel giorno, un odio profondo e implacabile contro il giovine Rousseau.*
> Pagliara 1908, 3)

Chapitre 3

Iphis: analyse sémiotique

Le présent chapitre a pour but de découvrir l'expression du « moi » de Rousseau à travers les structures sémio-narratives d'*Iphis*. Bien que notre approche se fonde en grande partie sur la sémiologie théâtrale de Patrice Pavis, l'absence presque totale de didascalies et d'autres indications scéniques dans *Iphis* nous oblige à borner notre réflexion au texte et à négliger presque complètement la sémiologie de la représentation.

Comment interpréter une pièce de théâtre sans risquer de se méprendre sur sa signification? Toute la difficulté réside dans le processus de décodage par lequel on reconstruit le monde de l'auteur. Quoiqu'il détermine le sens de la pièce, le code de l'écrivain n'est pas toujours repérable dans le texte. D'où la difficulté d'analyser une oeuvre dont la forme ne traduit obligatoirement ni les intentions ni les motivations de son auteur:

> Le texte de théâtre ne peut jamais être décrypté comme une confidence, ou même comme l'expression de la « personnalité », des « sentiments » et des « problèmes » de l'auteur (Non qu'on ne puisse faire à l'aide du texte de théâtre une herméneutique du sujet écrivant, mais telle n'est pas la *fonction* de ce texte), tous les aspects subjectifs étant expressément renvoyés à d'autres bouches. Premier trait distinctif dans l'écriture de théâtre: elle n'est jamais subjective, dans la mesure où, de sa propre volonté, l'auteur refuse de parler en son nom propre [;].
> (Ubersfeld 1982, 22)

Il n'est possible de découvrir la trace concrète de ces motivations et de ces intentions dans le texte écrit que si l'analyse s'appuie sur un processus dynamique de vérification du message contre les idéologies de son auteur.[90] Pavis décrit ce processus:

> Nous passons constamment de la forme au contenu idéologique et réciproquement. Comme le fait remarquer Umberto Eco: « La lecture de l'oeuvre se déroule aussi dans une oscillation continuelle car on va de l'oeuvre à la découverte des codes originels qu'elle suggère, de celle-ci à une tentative de lecture fidèle de l'oeuvre, puis l'on revient au code et au lexique actuel afin de les éprouver sur le message » (Eco 1972, 165). Ainsi la pragmatique ne mène pas à un décodage définitif de l'oeuvre; l'idéologie n'est pas le bastion suprême de l'oeuvre, mais elle constitue la base de départ d'un nouvel examen de l'oeuvre. Elle ouvre l'oeuvre en révélant la couche profonde. (Pavis 1976, 87)

A quel pôle de cette oscillation faut-il se situer au début de l'enquête? Faut-il commencer par l'étude de l'idéologie de l'auteur, ou par l'étude du texte?

---

[90] Todorov souligne le rapport de complémentarité entre la poétique et l'interprétation:

> Une réflexion théorique sur la poétique qui n'est pas nourrie d'observations sur les oeuvres existantes se révèle stérile et inopérante. [...] L'interprétation précède et suit à la fois la poétique: les notions de celle-ci sont forgées suivant les nécessités de l'analyse concrète, qui à son tour ne peut avancer qu'en utilisant les instruments élaborés par la doctrine. Aucune des deux activités n'est première par rapport à l'autre: elles sont toutes deux « secondaires ». Cette interpénétration intime, qui fait que le livre de critique est souvent un va-et-vient incessant entre la poétique et l'interprétation, ne doit pas nous empêcher de distinguer nettement, dans l'abstrait, les objectifs de l'une et de l'autre. (Todorov 1968, 22)

La question ressemble beaucoup à celle qui cherche à établir la priorité de la poule sur l'oeuf; elle est sans issue. Nous entamons notre analyse avec un regard déjà « informé » par une connaissance privilégiée de l'autobiographie de Rousseau. Ainsi, nous rapprochons facilement la situation d'Iphis dans l'opéra de celle de Rousseau lui-même. Devons-nous, à l'exemple de Roger Gautier, rapprocher les conflits passionnels vécus par Iphis de ceux vécus par Rousseau:

> Iphis, cet officier d'origine modeste brûlant d'amour pour les princesses Élise et Anaxarette, c'est le plébéien de Genève cherchant à se faire admettre dans la société élégante de Paris.
> (Gautier 1984, 52)

Sans vérifier cette hypothèse dans le texte, nous constatons avec Jacques Schérer la possibilité d'un tel rapprochement fondé sur l'identité trop évidente d'Iphis:[91]

> Le nom d'Iphis peut y être un déguisement de convention, choisi au hasard. Mais on peut se demander aussi s'il ne viendrait pas d'une

---

[91] Schérer se réfère à l'article non signé mais attribué à Mme d'Épinay paru dans *Le Mercure de France* (tome 51: juillet-décembre 1756): « Portrait de M. R.... sous le nom d'Iphis ». Les commentateurs de Rousseau sont généralement d'accord sur l'identité de « M. R... »: à quelques exceptions près, ils y voient tous le portrait de Jean-Jacques:

> *The main interest of that elongated fragment (Iphis) lies in a certain similarity between the conditions of Iphis and Rousseau himself which was perceived by the contemporaries when the Mercure de France in 1756 published a "Portrait of M. Rousseau under the name of Iphis."*
> (Boorsch 1966, 21)

Bien qu'il soit difficile de contester cette hypothèse, nous notons que le rapport entre le sujet de l'article et le héros de la tragédie lyrique est loin d'être une évidence.

> confidence faite par Rousseau à son amie (Mme d'Épinay) sur son opéra de jadis. (*OC* II:1831)

Cependant, cette interprétation trop limitative appauvrit le sens du texte. L'origine autobiographique du personnage d'Iphis ne peut sans doute être récusée. Rousseau a été rebuté sa vie durant par les femmes de la bonne société; c'est pourquoi les *Confessions* décrivent des situations amoureuses qui font penser à celles reproduites dans l'opéra. Mais l'histoire d'Iphis présente en réalité des sens multiples comme en témoigne la structure pluri-isotopique de l'oeuvre.

Nous ne commencerons pas par l'étude idéologique ou thématique fondée sur l'autobiographie de Rousseau.[92] Au contraire: puisque l'idéologie gouverne la formation discursive, l'analyse de celle-ci fournit un aperçu des conditions de sa production, des « présupposés » sur lesquels se construit le dialogue (Ubersfeld 1982, 259). Nous proposons donc un travail critique sur le texte. Pour ce faire, nous empruntons le chemin ouvert par Patrice Pavis pour qui l'analyse sémiologique repose sur l'étude du signe théâtral dans

---

[92] Il y a lieu de croire à l'équivalence des approches qui se fondent sur l'étude des thèmes et sur l'étude des idéologies. Dans son étude sur le théâtre de Marivaux, Jean Terrasse les unit: « Ce mot [idéologie] ne désigne pas une *philosophie* qui fournirait les règles de l'action....Au sens large, l'idéologie d'une pièce sera constituée de ses "thèmes" ou références à des idées, à des sentiments, à des situations, quel que soit leur degré d'intégration dans une vision totalisante » (Terrasse 1986, 18).

ses trois dimensions: la dimension sémantique, la dimension syntaxique et finalement la dimension pragmatique.

La première partie de notre étude, celle de l'analyse sémantique, a pour but d'identifier les isotopies du texte. A partir d'un découpage paradigmatique des signes isolés, nous construirons des faisceaux de sémèmes qui forment les isotopies figuratives du texte.[93] Pour démontrer l'appartenance des sémèmes à un même réseau sémantique, nous nous laisserons guider par une convention tout à fait arbitraire consistant à rattacher des faisceaux de sémèmes soit à un personnage soit à une figure isolée.[94] Dans la plupart des cas, le tri des signes se fera selon deux critères: l'itérativité des sèmes et/ou le rapport de convergence des signifiés.[95]

Nous passerons ensuite à l'analyse syntaxique des signes pour reconstruire le code narratif de la pièce. Au cours de cette étape, nous aurons à examiner les

---

[93] Il est vrai que chaque isotopie figurative est corrélative à une isotopie thématique, mais le contenu thématique des figures ne sera commenté que dans un deuxième temps lors de l'analyse pragmatique.

[94] On utilise le mot « figure » dans l'acception de Greimas qui réserve « le nom de figures aux seules combinaisons de phèmes ou de sèmes que sont les phonèmes et les sémèmes... » (Greimas 1979:149).

[95] Nous utilisons le terme « sémème » dans l'acception de Greimas selon qui le sémème « correspond à ce que le langage ordinaire entend par "acception", "sens particulier" d'un mot » (Greimas 1979, 334).

gestus fondamentaux de la pièce afin d'en dégager la fable.

Une fois la fable identifée, nous envisagerons la dimension pragmatique de l'analyse afin de sonder le sens profond de la pièce. C'est alors que nous rattacherons les signes isolés à l'idéologie de l'auteur:

> ...pour passer du niveau des mots à celui du discours comme totalité, il convient de rattacher l'oeuvre à une histoire littéraire et à une culture, à un "sociolecte" commun à l'écrivain et au lecteur.
> (Terrasse 1986, 17).

Nous montrerons comment le code actantiel reproduit dans l'ensemble de sa structure un schème identique à celui qui caractérise les conflits de la vie personnelle de Rousseau. Dans cette troisième partie de l'analyse, la référence aux écrits de Rousseau et aux écrits des auteurs qui ont pu l'inspirer, nous permettra de reconstruire le code idéologique qui a engendré le drame. C'est l'approche conseillée par Pavis:

> Chercher les signes du système sémiologique implique donc que l'on considère le message comme engendré par un *code* dont la clé, encore inconnue, est à découvrir. Ce code théâtral n'est pas situé au niveau du texte théâtral; il est un système imaginaire extérieur au texte, **reconstituable à partir du texte** (c'est nous qui soulignons). Il restera à préciser ultérieurement si ce code est reconstituable à partir du texte particulier de la pièce, de l'ensemble des textes de l'auteur ou d'autres systèmes contenus dans le texte, mais qui constituent

> des ensembles autonomes, par exemple les systèmes idéologiques, esthétiques, psychologiques d'une période donnée. (Pavis 1976, 5)

Par opposition à l'approche thématique, nous préférons commencer par l'étude des structures intrinsèques des pièces de théâtre pour démontrer leur homologie avec les grandes lignes de force qui ont animé l'histoire événementielle de la vie de Rousseau.

1. *Iphis*: analyse sémantique

Commençons par identifier les pôles autour desquels se groupent des réseaux de sémèmes qui forment les isotopies figuratives d'*Iphis*.[96] Ces pôles sont au nombre de six. Il y en a quatre que nous appellerons du nom des personnages principaux de la pièce, et deux que nous désignerons par des figures indépendantes.

1.1. L'identification des isotopies figuratives

Deux faisceaux de sémèmes se groupent autour de « Philoxis » (*cf.* Figure 2).[97] Le premier faisceau est composé des figures tirées des répliques d'Orane, d'Iphis, du Roi, d'Anaxarette, d'Élise et de Philoxis lui-même. Puisque tous ces personnages utilisent les

---

[96] Nous utilisons le terme « isotopie figurative » dans l'acception de Greimas qui, dans le cadre de la sémantique discursive, distingue la composante figurative et la composante thématique. Selon Greimas, « on distinguera corrélativement des **isotopies figuratives** telles qu'elles sous-tendent les configurations discursives, et des **isotopies thématiques**, situées à un niveau plus profond, conformément au parcours génératif » (Greimas 1979, 198).

[97] Dans toutes les figures, les isotopies sont numérotées en haut à droite.

mêmes figures pour décrire les attributs de Philoxis, la récurrence des figures est significative et constitue l'une des isotopies figuratives les plus importantes de la pièce. Toutes les figures qui font partie de ce réseau sémantique sont subsumées par la

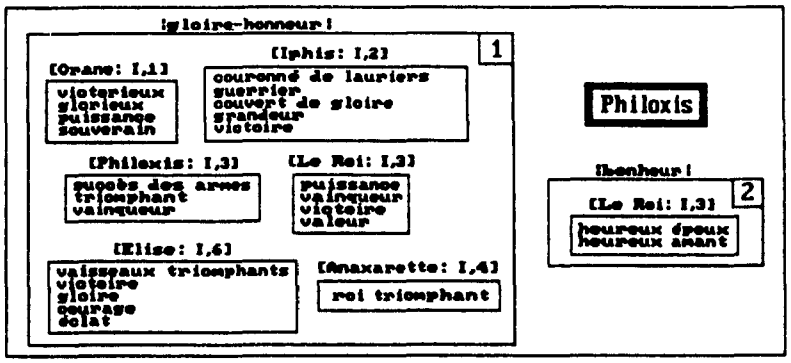


Figure 2 ..... Le réseau sémantique « Philoxis »

figure « gloire ». Nous appelons cette première isotopie figurative !gloire-honneur!.[98]

On peut également associer à Philoxis une deuxième isotopie figurative dont les sémèmes dépeignent Philoxis sous les traits de l'époux et de l'amant heureux. Dans ce cas, le critère de l'itérativité ne s'applique pas car les figures ne sont pas récurrentes dans le texte. Cependant, l'absence de la redondance est sans doute attribuable à la forme fragmentaire de

---

[98] Toujours selon Greimas, à une ou à plusieurs isotopies figuratives du niveau discursif correspondent une ou plusieurs isotopies thématiques du niveau plus profond (Greimas 1979, 198).

l'opéra. Nous appelons cette deuxième isotopie figurative ¦bonheur¦.

Le deuxième pôle de l'analyse sémantique est représenté par la figure « Amour ». Cinq isotopies figuratives partagent son espace sémantique faisant de celui-ci le réseau sémantique le plus dense de la pièce (*cf.* Figure 3). A l'exception des figures qui forment la quatrième isotopie, les autres sont récurrentes dans le texte. Dans l'ordre de leur occurrence, nous avons l'isotopie ¦amour passionnel¦, l'isotopie ¦amour conjugal¦, l'isotopie ¦amour raisonné¦, l'isotopie ¦amour-voeu¦ et finalement, l'isotopie ¦amour-récompense¦.

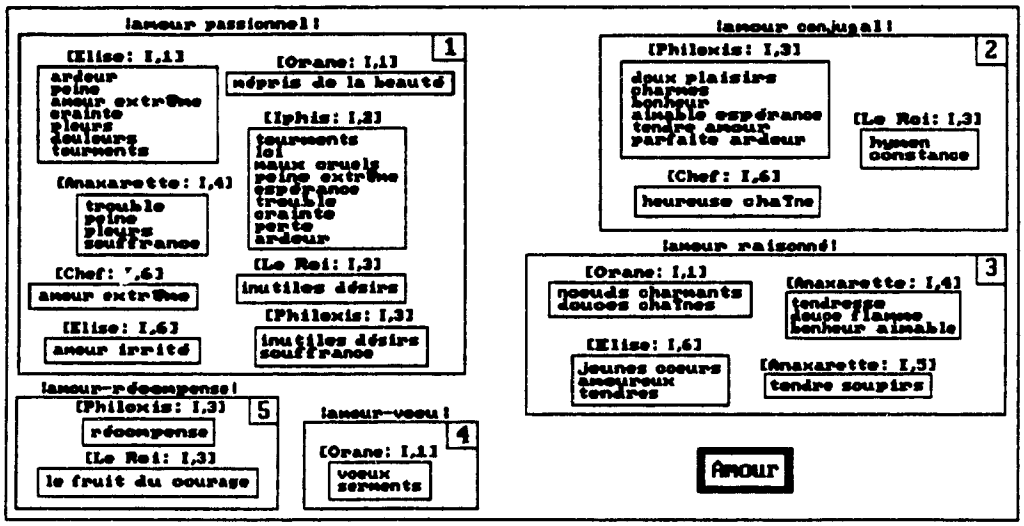


Figure 3 ..... Le réseau sémantique « Amour »

Le troisième pôle « Élise » délimite un réseau sémantique assez mince mais néanmoins très important.

Il est composé de deux faisceaux de sémèmes (*cf.* Figure 4). Formé selon le critère de l'itérativité, le

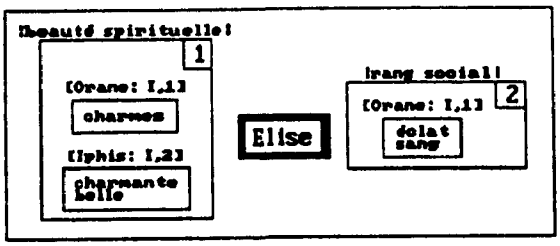


Figure 4 ..... Le réseau sémantique « Élise »

premier faisceau de sémèmes définit l'isotopie ¦beauté spirituelle¦. Le deuxième faisceau sémantique est composé de deux sémèmes dont le regroupement forme l'isotopie ¦rang social¦. Nous ne pouvons pas appliquer le critère de l'itérativité dans le cas de la deuxième isotopie où il s'agit des sémèmes associés à « Élise » mais non récurrents dans le texte.

Nous donnons au quatrième pôle sémantique le nom du personnage principal de la pièce. « Iphis » attire vers lui trois isotopies figuratives qui sont instituées par le critère de l'itérativité et trois isotopies constituées par des figures isolées (*cf.* Figure 5). Les sémèmes du premier faisceau forment l'isotopie ¦roture¦; ceux du deuxième faisceau l'isotopie ¦amour-raisonné ¦; ceux du troisième faisceau, l'isotopie ¦gloire-honneur¦. L'isotopie

¦insensibilité¦, l'isotop'e ¦gloire-ambition¦ et l'isotopie ¦rivalité¦ sont formées par les sémèmes non récurrents dans le texte.

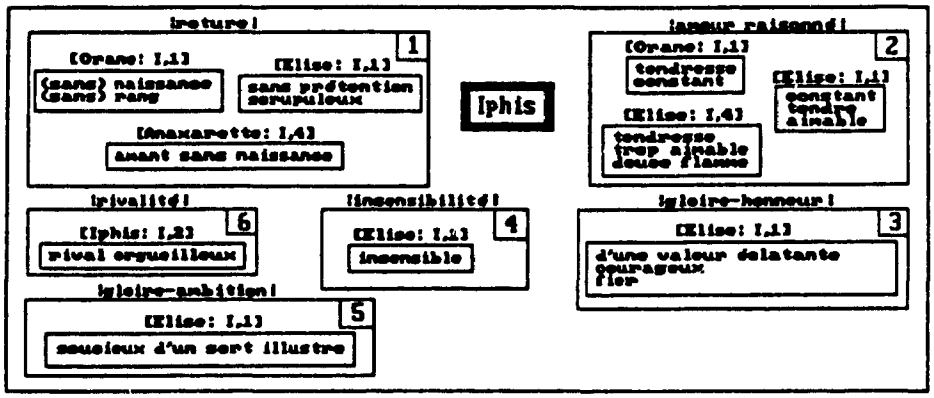


Figure 5 ..... Le réseau sémantique « Iphis »

Le cinquième pôle « Anaxarette » délimite un réseau sémantique composé de trois isotopies figuratives (*cf.* Figure 6). Les deuxième et troisième isotopies sont formées par la récurrence des sémèmes, la première par une figure isolée.

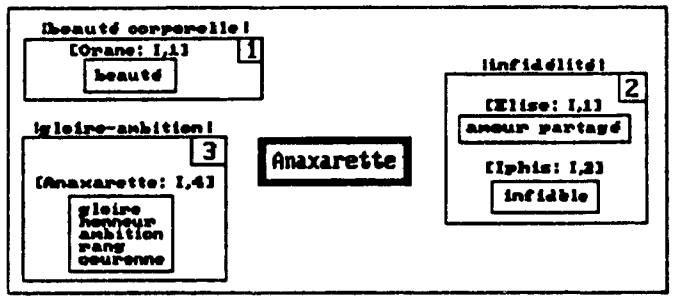


Figure 6 ..... Le réseau sémantique « Anaxarette »

Nous appelons la première isotopie ¦beauté corporelle¦. La deuxième isotopie ¦infidélité¦ et la troisième

isotopie ¦gloire-ambition¦ sont formées par les sémèmes récurrents dans le texte.

Les isotopies figuratives qui se groupent autour du dernier pôle, « Devoir », sont instituées par le critère de l'itérativité. Nous y retrouvons l'isotopie ¦devoir-reconnaissance¦ et l'isotopie ¦devoir-soumission¦ (*cf.* Figure 7).

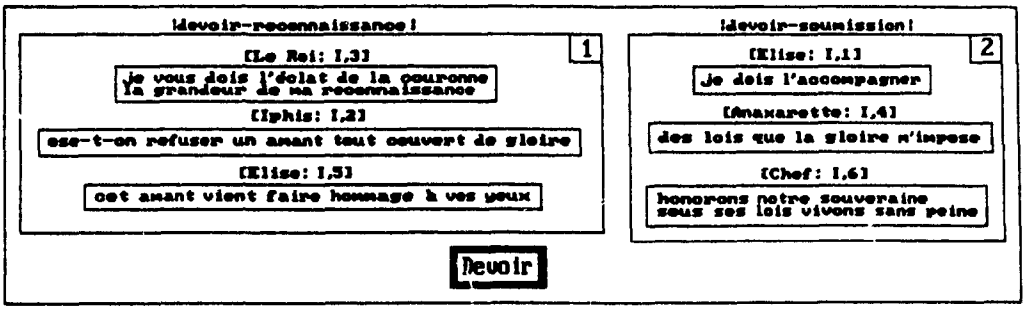


Figure 7 ..... Le réseau sémantique « Devoir »

Par rang d'importance, nous mettons d'abord les deux premières isotopies figuratives des espaces sémantiques « Philoxis » et « Amour ». A vrai dire, il est difficile de savoir laquelle de ces deux isotopies prime sur l'autre, car la récurrence des figures de l'isotopie ¦amour passionnel¦ du réseau sémantique « amour » est aussi significative que celle de l'isotopie ¦gloire-honneur¦ du réseau sémantique « Philoxis ». Toute décision quant à leur importance relative serait incertaine.

La troisième isotopie du réseau sémantique « Amour », c'est-à-dire l'isotopie ¦amour raisonné¦

vient ensuite occuper la troisième position dans l'ordre d'importance. Ces trois isotopies figuratives, ¦gloire-honneur¦, ¦amour passionnel¦ et ¦amour raisonné¦ délimitent l'espace sémantique principal de la pièce.

1.2. La simplification des réseaux sémantiques

Ayant identifié les isotopies figuratives principales de la pièce, nous devons préciser les rapports que ces isotopies entretiennent les unes avec les autres. Pour ce faire, nous devons simplifier l'espace sémantique de chacun des six réseaux, c'est-à-dire établir les rapports d'opposition ou de convergence des isotopies à l'intérieur d'un même réseau. Par ce procédé, nous tenterons d'éliminer la redondance sémantique et de dégager les isotopies thématiques principales de la pièce.

Le rapprochement des isotopies se fait par le biais des unités discursives polysémiques que Greimas appelle « connecteurs d'isotopies » (Greimas 1979, 62). Ces unités ou connecteurs d'isotopies organisent notre lecture de sorte qu'en parcourant le texte nous passons constamment d'un espace sémantique dans un autre. Il en résulte qu'une figure rencontrée dans une première isotopie signifie différemment dans une seconde. Dans notre analyse, le connecteur et le glissement de sens que produit le connecteur déterminent le regroupement des isotopies.

Le connecteur fonctionne de deux manières différentes: par une démarche métaphorique ou par une démarche métonymique. Dans la démarche métonymique, le connecteur englobe dans son espace sémantique les figures appartenant à des isotopies différentes. Dans ce cas-là, le glissement de sens qui autorise le rapprochement des isotopies résulte de la coinclusion dans un ensemble de sèmes plus grand des sémèmes appartenant à des isotopies différentes. Cet ensemble plus grand de sèmes constitue le terme intermédiaire dans un rapport tripartite du type métonymique décrit par le Groupe μ où le passage entre la première figure et la deuxième s'effectue via un terme intermédiaire qui englobe les deux autres (Groupe μ 1982, 118).

Autrement, le glissement de sens s'effectue par une démarche métaphorique où un connecteur appartenant à la première isotopie partage plusieurs des sèmes d'une figure appartenant à la deuxième isotopie.[99] Dans ce cas là, le glissement de sens résulte de la « copossession de sèmes » par deux figures appartenant à des isotopies différentes (cf. Groupe μ 1982, 118). Voyons l'effet produit par l'opération de ces deux procédés apparentés à l'intérieur de chaque réseau sémantique.

---

[99] Le Groupe μ définit la métaphore comme le couplage des « deux synecdoques complémentaires, fonctionnant de façon exactement inverse », et déterminant une intersection sémique entre les deux termes (*cf.* Groupe μ 1982, 108).

Dans le premier réseau sémantique « Philoxis », l'isotopie ¦gloire-honneur¦ peut être rapprochée de l'isotopie ¦bonheur¦ par une démarche métonymique fondée sur le connecteur « couronne ». Dans l'acte premier, scène trois, le Roi associe le mot « couronne » à la gloire guerrière et au bonheur conjugal:

> La gloire a couronné vos armes
> Et l'himen en ce jour couronne vos soupirs.
> (*OC* II:805)

L'espace sémantique de la figure « couronne » englobe les figures « armes » et « gloire » de l'isotopie ¦gloire-honneur¦ et les figures « soupirs » et « hymen ». Ces dernières figures sont assimilables aux figures « heureux amant » et « heureux époux » de l'isotopie ¦bonheur¦. Ainsi, la figure « couronne » délimite une totalité sémantique à laquelle appartiennent les figures des deux isotopies.[100] Suivant le schéma général de la démarche métonymique tel que défini par le Groupe μ, on dirait que le terme de départ « gloire militaire » et le terme d'arrivée

---

[100] Selon la *Rhétorique du groupe μ*, ce genre de rapport caractérise la métonymie qui est une « catégorie de trope où le changement de sens s'opère par contiguïté mentale, autrement dit par co-inclusion des sèmes dans une totalité sémantique » (Angenot 1979, 131).

« bonheur conjugal » sont englobés par le terme intermédiaire « couronne ».[101] Voici alors la nouvelle forme simplifiée du réseau sémantique « Philoxis » (*cf.* Figure 8).

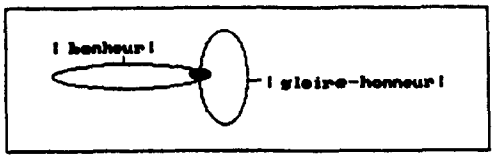


Figure 8 ..... Le réseau « Philoxis » simplifié

Parmi les isotopies de l'espace sémantique « Amour », il y en a, telles les isotopies !amour-voeu! et !amour-récompense!, à qui manque la récurrence qui caractérise d'autres isotopies plus développées. Bien que mineures, ces isotopies sont néanmoins des éléments de conséquence, car une fois superposées à l'isotopie !amour conjugal!, elles font croître la densité sémantique de celle-ci. Reliées dans un ensemble avec l'isotopie !amour raisonné!, elles forment une nouvelle isotopie importante. Voyons de plus près la façon dont cette dernière se construit. Cherchons d'abord le connecteur qui relie les isotopies !amour raisonné! et !amour conjugal!.

---

[101] Pour compléter le schéma général de la démarche métonymique donné par le Groupe μ, on dirait que « couronne » est une synecdoque particularisante de « gloire » tandis que « bonheur » est une synecdoque généralisante de « couronne ». Le schéma général du rapport des trois figures est donné par $(S_p + S_g)\Sigma$, cas exemplaire du rapport métonymique ou le terme intermédiaire « couronne » englobe sur le mode Σ (conceptuel) le terme de départ et le terme d'arrivée (*cf.* Groupe μ 1982, 109).

On peut relier ces deux isotopies soit par la démarche métaphorique soit par la démarche métonymique. Par exemple, dans la première scène, Orane utilise la figure « noeuds charmants » de l'isotopie ¦amour raisonné¦ pour parler des sentiments amoureux éprouvés autrefois par Iphis et Élise:

> Quelque soit l'exces de sa flamme
> Elle brise aujourd'hui ses noeuds les
> plus charmans.
> (*OC* II:803)

Dans la troisième scène, Philoxis emploie la figure « charmes » pour décrire le sentiment évoqué par son mariage avec Anaxarette:

> Que mes plaisirs sont doux, qu'ils sont
> remplis de charmes.
> (*OC* II:805)

Terme intermédiaire d'un rapport métonymique entre la figure « plaisir », assimilable à la figure « mariage » dans le contexte de la réplique de Philoxis, et la figure « noeuds », assimilable à la figure « amour raisonné » dans le contexte de la réplique d'Orane, la figure « charme » englobe les deux autres figures de sorte que « mariage » devient la métonymie d'« amour raisonné ». Or, la figure « charme » est le connecteur qui relie les deux isotopies ¦amour conjugal¦ et ¦amour raisonné¦ dans une démarche métonymique.[102]

---

[102] De la même manière, la figure « charme » est une synecdoque particularisante de la figure « amour raisonné » tandis que la figure « mariage » est une synecdoque généralisante de la figure « charme ». On schématise le rapport par la formule $(S_p + S_g)\Sigma$.

La figure « bonheur » sert aussi à rapprocher ces deux isotopies. Le « bonheur » dont parle Anaxarette dans la quatrième scène renvoie aux sentiments amoureux éprouvés par Iphis et n'a aucun rapport avec un mariage imminent entre ces deux personnes:

> C'est inutilement que mon coeur s'interesse
> Au bonheur de l'aimable Iphis.
> (*OC* II:806)

Dans l'acception d'Anaxarette, la figure « bonheur » signifie le sentiment de tendresse évoqué par l'amour du couple. Cependant, Philoxis parle aussi du « bonheur », mais c'est de son mariage avec Anaxarette qu'il parle:

> Ce que j'ai senti de soufrance
> N'est rien aupres de mon bonheur.
> (*OC* II:805).

La nature équivoque du terme « bonheur » qui signifie ¦amour conjugal¦ dans l'acception de Philoxis et ¦amour raisonné¦ dans l'acception d'Anaxarette, produit le glissement de sens qui rapproche l'isotopie ¦amour conjugal¦ et l'isotopie ¦amour raisonné¦. Encore une fois, il s'agit d'une démarche métonymique, car il y a coinclusion dans une troisième figure, à savoir « bonheur », des sèmes appartenant à des figures « mariage » et « amour raisonné ».

On peut aussi réunir ces deux isotopies par une démarche métaphorique. Dans l'isotopie ¦amour

conjugal!, la figure « chaîne » est une métaphore de la figure « hymen ». Puisque dans la démarche métaphorique le terme intermédiaire est toujours virtuel, nous n'avons qu'à choisir un troisième terme pertinent qui est l'intersection sémique des deux autres (*cf.* Groupe μ 1982, 108). Par exemple, le terme « lien » pourrait servir. Ce terme serait une synecdoque généralisante sur le mode Σ de la figure « chaîne ». Pour compléter le rapport tripartite métaphorique décrit par le Groupe μ, la figure « hymen » serait une synecdoque particularisante de « lien », aussi sur le mode Σ.[103] Tel est le schéma classique de la démarche métaphorique où le glissement de sens est produit par la copossession des sèmes appartenant aux figures « chaîne » et « mariage ».

Il en est de même de la figure « douces chaînes » de l'isotopie !amour-raisonné!. Dans l'air d'Orane à la fin de la première scène, la figure « douces chaînes » est liée dans un rapport causal à la figure « amour » et devient une métaphore de celle-ci:

> Amour va lancer ses traits.
> Faites briller vos attraits,
> Formez de douces chaines.
> (*OC* II:803)

La figure « chaîne » est une métaphore et de la figure « amour raisonné », c'est-à-dire de la passion

---

[103] On peut schématiser le rapport des trois termes par la formule $(S_g + S_p)\Sigma$ (Groupe μ 1982, 109).

soumise à la raison à laquelle se réfère Orane, et de l'amour conjugal. Ainsi, le connecteur « chaîne » rapproche les deux isotopies par une démarche métaphorique.

On peut également rapprocher les isotopies ¦amour-voeu¦ et ¦amour raisonné¦ par la démarche métonymique. Dans la même intervention d'Orane, la figure « amour » constitue une totalité sémantique qui englobe les figures « voeux » et « serments »:

> Si l'Amour regnoit bien dans le fond
> de son ame
> Oub[l]iroit-elle ainsi ses voeux et
> ses sermens?
> (*OC* II:803)

Puisque « voeux » et « sermens » sont inclus dans l'espace sémantique délimité par la figure « amour », nous pouvons relier les isotopies auxquelles ces figures appartiennent. Dans ce cas, la figure « amour » est le connecteur des deux isotopies.

L'isotopie ¦amour-récompense¦ se relie facilement à l'isotopie ¦amour conjugal¦ par une démarche métaphorique. Dans la troisième scène, le Roi donne Anaxarette en mariage à Philoxis. Selon le Roi, le bonheur conjugal est le « fruit » du courage de Philoxis. La proposition du Roi ravit Philoxis qui se dit « bien paié » par « un si grand bonheur » (*OC* II:805). Or, la figure « récompense » de l'isotopie ¦amour-récompense¦ et la figure « hymen » de l'isotopie ¦amour-conjugal¦ ont des sèmes communs dans un terme

intermédiaire absent du discours. Le terme intermédiaire serait, par exemple, la figure « bonheur », synecdoque généralisante sur le mode Σ de la figure « récompense » et qui est particularisée par la figure « hymen ».[104]

Autrefois composé de cinq isotopies isolées, le réseau sémantique « Amour » est maintenant divisé en deux isotopies divergentes : l'isotopie ¦amour passionnel¦ et l'isotopie ¦amour raisonné¦ (*cf.* Figure 9).

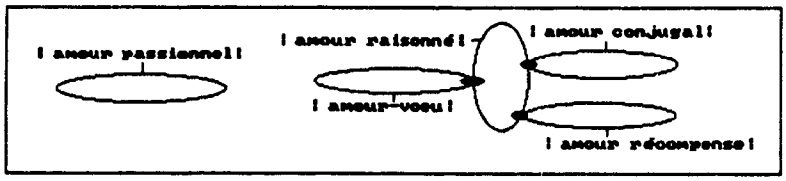


Figure 9 ..... Le réseau « Amour » simplifié

Aucune répartition des isotopies à l'intérieur du réseau « Élise » n'est possible tellement la charge sémantique de ce réseau est mince. Le ¦rang social¦ d'Élise n'ayant aucun rapport avec sa beauté spirituelle, il n'y a pas de connecteur pour le relier à l'isotopie ¦beauté spirituelle¦. Donc, nous laissons

---

[104] Dans la rhétorique du Groupe μ, on schématise ce genre d'intersection sémique par la formule $(S_g + S_p)\Sigma$ qui caractérise le rapport métaphorique (Groupe μ 1982, 109).

ce réseau sémantique tel qu'il est, c'est-à-dire composé de deux isotopies dont le rapport reste incertain (*cf.* Figure 10).

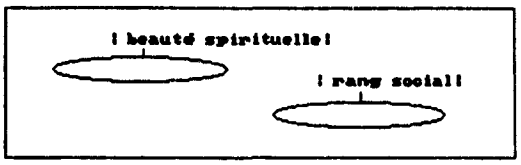


Figure 10 .... Le réseau « Élise » simplifié

On tombe sur une situation presque analogue dans le réseau sémantique « Iphis » où le rapport entre les isotopies à l'intérieur du réseau semble incertain, à cette exception près: le rapport causal qui existe entre l'isotopie !insensibilité! et l'isotopie !gloire-ambition! sert à les rapprocher. Iphis regrette beaucoup sa rupture avec Élise:

> Quel prix de ma constante ardeur
> Si vous (Anaxarette) deveniez infidelle.
> Ellise étoit charmante et belle.
> J'ai cent fois refusé son coeur.
> (*OC* II:804)

C'est l'ambition qui met en branle l'insensibilité d'Iphis; celui-ci repousse Élise puisqu'il se soucie d'un sort illustre. Ainsi, être « soucieux d'un sort illustre » et être « insensible » vont de pair, l'insensibilité étant occasionnée par le souci de la gloire. Selon la définition de la métonymie que donne Ullmann, les figures « insensibilité » et « gloire » pourraient être rapprochées par une démarche

métonymique puisqu'il y a contiguîté causale des sens.[105]

On peut également rattacher à ces deux isotopies une troisième, à savoir l'isotopie ¦rivalité¦. Malheureusement, nous ne savons pas vers quelle finalité tend la rencontre d'Iphis et de Philoxis. Néanmoins, la rivalité qui résulte de leur rencontre et qui est annoncée par Iphis dans la deuxième scène, n'est qu'une manifestion de l'ambition qui motive ses actions. Autrement dit, l'isotopie ¦gloire-ambition¦ est la totalité sémantique qui englobe les deux figures « insensibilité » et « rivalité ». Ainsi, c'est la démarche métonymique qui sert à rapprocher les trois isotopies. En ce qui concerne les autres isotopies du réseau, elles sont sans rapport évident. Or, le réseau « Iphis » est composé de quatre isotopies principales: ¦amour raisonné¦, ¦roture¦, ¦gloire-honneur¦ et ¦gloire-ambition¦ (*cf.* Figure 11).

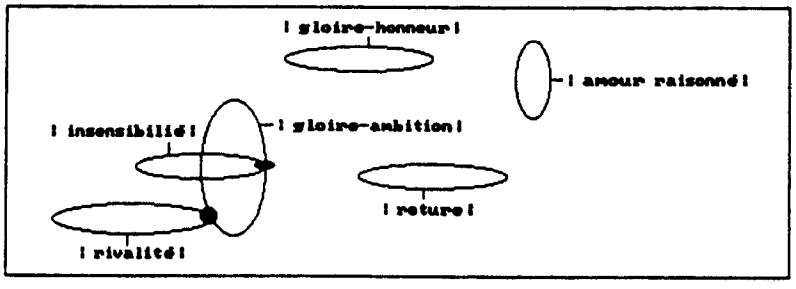


Figure 11 .... Le reseau « Iphis » simplifié

---

[105] Selon la définition de la métonymie donnée par Ullmann et rapportée dans *La Rhétorique du groupe μ*, la métonymie est un « transfert du nom par *contiguîté* des sens, cette contiguîté étant spatiale, temporelle ou causale » (Groupe μ 1982, 117).

Nous ouvrons une parenthèse pour souligner une chose remarquable à laquelle nous allons revenir plus tard, à savoir l'appartenance des isotopies du réseau « Iphis » à d'autres réseaux sémantiques de la pièce. A l'exception de l'isotopie ¦roture¦, les isotopies du réseau « Iphis » sont empruntées aux réseaux voisins.[106] En ce qui concerne le personnage d'Iphis, seule l'isotopie ¦roture¦ semble pertinente. Par contre, les isotopies ¦gloire-ambition¦, ¦amour raisonné¦ et ¦gloire-honneur¦ sont les isotopies principales des réseaux sémantiques « Anaxarette », « Amour » et « Philoxis ».[107] Cette particularité

---

[106] Les isotopies imbriquées du réseau « Iphis » engendrent un discours à voix multiples et fournissent un bel exemple de ce qu'Anne Ubersfeld appelle le « dialogisme »:

> Nous avons vu à propos des discours des personnages que ceux-ci comportent des énoncés juxtaposés renvoyant à des formations discursives différentes: première forme de dialogisme, infiniment intéressante, dans la mesure où elle suppose la non-coïncidence du personnage avec lui-même, mettant en question l'unité du personnage et montrant dans son discours l'émergence des contradictions de l'histoire, bien au-delà de la psychologie individuelle. [...] On pourrait montrer que le dialogisme à l'intérieur du discours d'un personnage n'est pas seulement cette fracturation en deux *voix*, comme le veut Bakhtine, mais le *collage* (ou le *montage*) d'énoncés radicalement hétérogènes.
> (Ubersfeld 1982, 264-265)

[107] Nous découvrons donc un bel exemple de ce qu'Anne Ubersfeld appelle l'« hétérogénéité du discours du personnage ». Pour Ubersfeld, le « conflit intérieur du personnage est au théâtre collision de discours »:

> Toute analyse de discours un peu précise ne peut manquer de montrer que le discours du personnage n'est pas une coulée continue, mais la juxtaposition de couches textuelles différentes, qui entrent en

fait d'« Iphis » un réseau sémantique presque virtuel et nous mène à croire à l'importance d'Iphis comme personnage principal de la pièce: c'est le personnage le plus indécis de la pièce, c'est-à-dire le seul dont l'idéologie ne s'est pas encore concrétisée dès le lever du rideau. Pour l'instant, nous ne voulons que signaler ce phénomène sans nous y arrêter; nous y reviendrons lors de notre discussion sur la supplémentarité.

Toutes les isotopies du réseau sémantique « Anaxarette » peuvent être reliées ensemble. Tout comme dans le réseau sémantique « Iphis », dans celui d'« Anaxarette » il y a un rapport causal entre les isotopies !gloire-ambition! et !infidelité!. Aveuglée par le pouvoir politique, Anaxarette partage son amour avec Philoxis, favori du roi, pour rendre son avenir plus sûr. A vrai dire, son infidélité est autorisée par son ambition politique. Voilà ce que signifie la première réplique d'Orane:

> L'aspect d'un souverain puissant, victorieux
> Efface dans son (Anaxarette) coeur la plus vive tendresse.
> Le trop constant Iphis n'est plus rien à ses yeux.
> Sa seule grandeur l'interesse.
> (*OC* II:801)

Le connecteur « infidèle » de l'isotopie !infidélité! est relié à la figure « ambition » de l'isotopie

---

> rapport, en général conflictuel.
> (Ubersfled 1982, 255)

¦gloire-ambition¦ par une démarche métonymique fondée sur la contiguïté causale des sens.

On peut rapprocher l'isotopie ¦beauté corporelle¦ de l'isotopie ¦infidélité¦ par une démarche métaphorique. Bien que les figures « beauté » et « infidèle » existent indépendamment sans rapport causal, elles ont leur intersection sémique dans d'autres figures du discours. A titre d'exemple, la figure « Anaxarette » peut très bien être l'intersection sémique de ces deux figures. Métaphore de l'infidélité sur le plan conceptuel, « beauté » est le connecteur qui autorise le rapprochement des isotopies ¦beauté corporelle¦ et ¦infidélité¦. Or, notre réseau prend une allure tout à fait différente (*cf.* Figure 12).

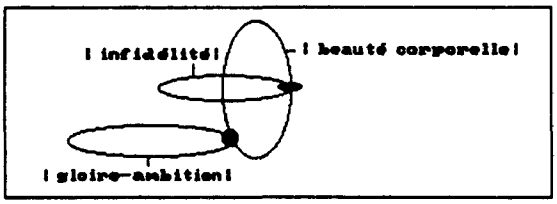


Figure 12 .... Le réseau « Anaxarette » simplifié

Les isotopies ¦devoir-soumission¦ et ¦devoir-reconnaissance¦ du réseau sémantique « Devoir » peuvent être rapprochées par une démarche métonymique où la figure « Devoir » est une totalité du type Σ dans

laquelle toutes les figures du réseau sont contiguës. Ainsi, le réseau sémantique « Devoir » se compose de deux isotopies superposées (*cf.* Figure 13).

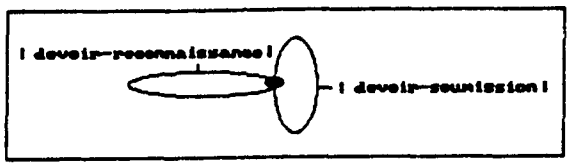


Figure 13 .... Le réseau « Devoir » simplifié

Ayant considéré chaque réseau sémantique séparément, nous devons maintenant intégrer tous les réseaux dans un espace plus large, c'est-à-dire établir la disposition globale des isotopies à l'intérieur de l'espace sémantique de la pièce. Ce nouvel encadrement mettra en relief le rapport des réseaux et par conséquent les pôles d'opposition qui engendrent la tension dramatique de la pièce.

Dans un premier temps, il s'agit de rapprocher les réseaux où il y a dédoublement des isotopies. Puisque le ¦bonheur¦ de Philoxis est l'équivalent sur le plan conceptuel de l'¦amour raisonné¦ avec sa composante ¦amour conjugal¦, nous pouvons réunir les réseaux « Philoxis » et « Amour ». De la même manière, la ¦beauté spirituelle¦ d'Élise est l'équivalent sur le plan conceptuel de l'¦amour raisonné¦. Nous pouvons donc raccorder les réseaux « Amour » et « Élise ».

Le réseau « Devoir » présente des difficultés, car il n'est pas clair à quel usage Rousseau le destinait.

Le « Devoir » détermine le comportement de presque tous les personnages de la pièce: le Roi doit son pouvoir à Philoxis; Philoxis doit son bonheur au Roi; Anaxarette doit sacrifier son désir à la gloire; Élise doit servir Anaxarette; Iphis doit chercher un sort illustre. Puisque tous les personnages sont soumis au devoir, le réseau sémantique « Devoir » semble appartenir à tout le monde et à personne. Vu les multiples usages du terme « Devoir », nous avons choisi celui qui permet le raccord des réseaux « Devoir » et « Philoxis » et nous le justifions par la copossession des sémèmes « gloire, couronne, grandeur, etc. » des isotopies ¦devoir-reconnaissance¦ et ¦gloire-honneur¦ des réseaux « Devoir » et « Philoxis » respectivement. Ce premier regroupement des réseaux délimite le premier des deux grands espaces sémantiques de la pièce.

Le second grand espace sémantique est délimité par le réseau « Anaxarette » dont l'isotopie ¦infidélité¦ se joint à l'isotopie ¦amour passionnel¦ du réseau « amour ». Cette intersection des isotopies peut être justifiée par le rapport apparemment causal entre le comportement infidèle d'Anaxarette et, par exemple, le « tourment ». sémème principal de l'isotopie ¦amour passionnel¦, que ce comportement évoque chez Iphis: « Amour que de tourmens j'endure sous ta loi...Je

crains de perdre ce que j'aime » (*OC* II:803). Il résulte de ce regroupement des réseaux un espace sémantique où les isotopies reliées au thème de l'amour passionnel se trouvent dans un rapport d'opposition avec les isotopies reliées au thème de l'amour raisonné (*cf.* Figure 14).

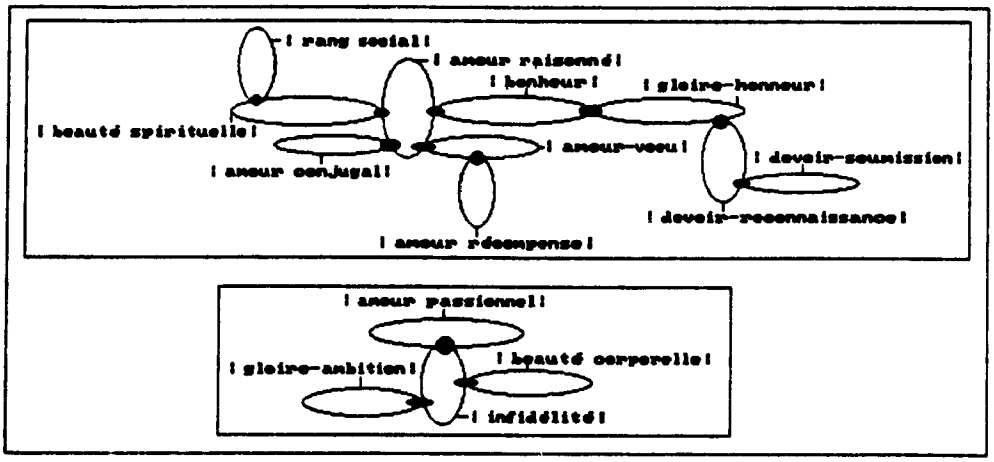


Figure 14 .... Les isotopies principales

Comme dernière étape dans notre analyse sémantique, nous intégrerons le réseau sémantique « Iphis » dans l'espace global de la pièce tel que nous venons de le définir. Nous avons souligné plus haut la nature virtuelle de l'espace sémantique « Iphis » où la plupart des isotopies sont empruntées à d'autres réseaux sémantiques de la pièce. Or, l'isotopie ¦roture¦ est la seule qui rende ce réseau spécifique par rapport aux autres. Vu l'état fragmentaire de la pièce, il est impossible de savoir si l'isotopie

¦roture¦ devait figurer d'une manière significative dans l'intrigue, ou si elle était tout simplement destinée à occuper une place sous-jacente et secondaire par rapport aux réseaux sémantiques principaux.

A vrai dire, les isotopies ¦roture¦ et ¦rang social¦ font problème. Le rang social élevé d'Élise est une condition de sa naissance et non pas une valeur qu'elle recherche. Anaxarette appartient aussi à un rang social élevé; elle est fille du Roi d'Ortule.[108] Ainsi, nous rencontrons la figure « rang social » dans deux isotopies différentes : dans l'isotopie ¦beauté corporelle¦ du réseau « Anaxarette » et dans l'isotopie ¦beauté spirituelle¦ du réseau « Élise ». Puisque ces deux isotopies sont dans un rapport d'opposition, on ne peut pas rapprocher les réseaux auxquels elles appartiennent sans rendre nulle la tension dramatique produite par leur rencontre.

Il est possible que l'isotopie ¦roture¦ et d'autres références au thème du rang social ne soient que de faibles échos de la source d'où Rousseau a puisé son histoire. Chez Ovide, la roture d'Iphis et la noblesse d'Anaxarète sont les composantes thématiques principales de l'intrigue. Chez Rousseau, la roture n'est qu'un élément décoratif qui décrit la condition

---

[108] Rappelons-nous que ce Roi qui est le père d'Anaxarette, n'est pas l'Ortule de l'opéra. Celui-ci serait le successeur de celui-là (*cf. OC* II:1832).

sociale d'Iphis tout comme le rang social élevé décrit celles d'Élise et d'Anaxarette. Peut-être Rousseau aurait-il donné une place plus importante à ce thème s'il avait terminé son opéra. De toute façon, le rapport de l'isotopie ¦roture¦ avec les autres isotopies de la pièce est incertain. En plus, son rapport avec les autres isotopies du même réseau est loin d'être évident; il est même ambigu parce que nous ne savons pas s'il faut expliquer le comportement

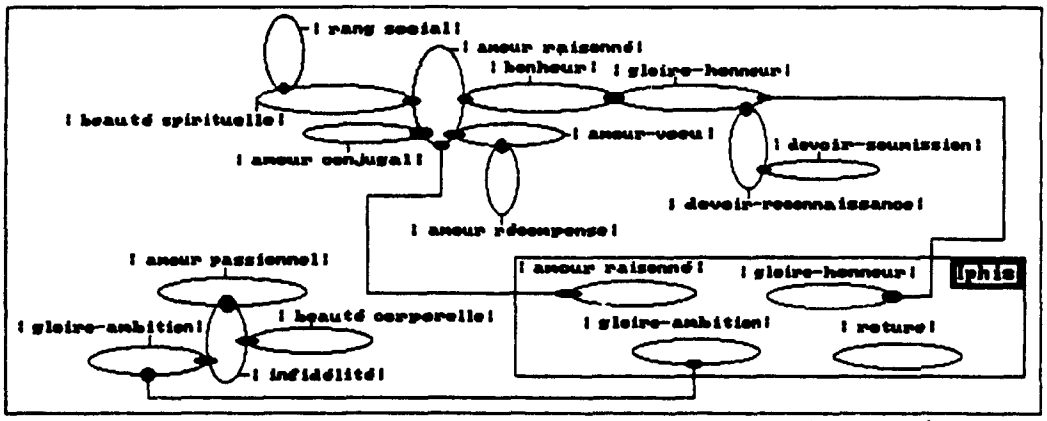


Figure 15 .... La disposition globale des isotopies

déréglé d'Iphis au moyen de la passion éveillée par l'aspect éblouissant de la belle Anaxarette, ou par le souci d'un sort illustre auquel il ne peut accéder à cause de son rang social inférieur. A notre avis, il y a lieu de croire que chez Iphis le problème de l'amour passionnel l'emporte sur le problème du rang social et fonctionne comme force pulsionnelle principale de l'intrigue. Sans pouvoir résoudre cette ambiguïté d'une manière satisfaisante, soulignons que le réseau

« Iphis » est vraiment une case vide en ce qui concerne la spécificité de l'espace sémantique qu'il encadre.

Pour compléter l'analyse sémantique de l'opéra, nous devons incorporer le réseau sémantique « Iphis » dans l'espace sémantique global de la pièce, c'est-à-dire relier les isotopies du réseau « Iphis » aux isotopies principales qu'elles dédoublent (*cf.* Figure 15). Il en résulte un espace sémantique global qui encadre deux réseaux sémantiques oppositionnels, le premier délimité par l'isotopie ¦amour passionnel¦ avec toutes ses isotopies sous-jacentes, le deuxième par l'isotopie ¦amour raisonné¦ avec ses isotopies sous-jacentes. Intercalé dans ces deux espaces principaux se situe le réseau « Iphis » avec toute son ambiguïté sémantique. Dans les analyses qui suivent, nous comptons démontrer que le *gestus* fondamental de la pièce découle de la désambiguïsation de ce réseau intercalé.[109]

2. *Iphis*: analyse syntaxique

Dans un premier temps, il s'agit de faire un résumé de la pièce, c'est-à-dire de reconstituer à partir des *gestus* fondamentaux « le canevas

---

[109] Citant Bertolt Brecht, Pavis rappelle que chaque épisode d'une pièce de théâtre a un *gestus* fondamental: « Ces *gestus* sont autant de résumés de la pièce; ils contiennent l'essence de la pièce, les éléments de son dynamisme [...]. Comprendre la pièce, c'est ainsi mettre en évidence la fable et la composition globale de tous les épisodes gestuels (Pavis 1976, 71-72).

événementiel » ou les épisodes essentiels de l'histoire (Pavis 1976, 68). Suivant la méthode de Pavis, nous allons découper chaque scène ou épisode en autant d'éléments nécessaires pour former un « atome de signification dans l'histoire narrée » (Pavis 1976, 73). Le résumé de ces éléments nous révélera les contours dénotatifs de la pièce « avant l'apparition de toute connotation » (Pavis 1976, 70).

Le *gestus* fondamental de la première scène peut se résumer comme suit: Orane essaie de remonter le moral d'une Élise désespérément amoureuse d'Iphis. Ce *gestus* peut être découpé en trois éléments essentiels:

> Premier élément: **L'insensibilité d'Iphis blesse Élise.** Ancien amant d'Élise, Iphis est passionnément amoureux d'Anaxarette. Pour sa part, Anaxarette ambitionne la couronne et rebute Iphis. Selon Orane, Iphis sera bientôt corrigé et une fois libéré du joug de la passion, il reviendra à Élise.
>
> Deuxième élément: **Le rang social d'Élise ne peut rien contre la passion.** Selon Orane, la noblesse d'Élise oblige Iphis, roturier. Cependant, Iphis ignore son devoir envers Élise, car il est trop épris de la belle Anaxarette. De toute façon, Anaxarette est aussi d'une naissance noble et en se liant avec elle, Iphis améliorera sa propre condition.
>
> Troisième élément: **Élise s'ennuie dans son rôle de confidente.** Elle n'aime pas jouer le rôle de confidente auprès d'Anaxarette, car elle doit dissimuler ses vrais sentiments.

Ces éléments forment un ensemble de signes qui dénote le trouble et le désespoir créés par l'amour passionnel.

Nous résumerons ainsi le *gestus* fondamental de la deuxième scène: Iphis est soumis à une passion qu'il ne peut contrôler. On peut découper ce *gestus* en deux éléments:

> Premier élément: **L'insensibilité d'Anaxarette et la rivalité avec Philoxis troublent Iphis.** Iphis est tourmenté par l'arrivée d'un rival couronné de gloire et par la rebuffade d'Anaxarette qui ne s'intéresse qu'à Philoxis.
>
> Deuxième élément: **L'ambition mène à l'infidélité.** Iphis est troublé par l'infidélité d'Anaxarette à laquelle il juxtapose l'ardeur de sa passion et la fidélité d'Élise. Il semble regretter la perte d'un amour si tendre.

Ces éléments ou signes narratifs convergent vers un même sens dénotatif, à savoir que le comportement passionnel suscité par l'amour et par l'ambition nuit à la raison et au bien-être de l'individu.

Résumons le *gestus* fondamental de la troisième scène: l'héroïsme de Philoxis sera doublement récompensé; il deviendra roi et épousera Anaxarette. Ce *gestus* comprend trois éléments:

> Premier élément: **Le héros est récompensé de ses efforts.** Ayant dompté les plus fiers ennemis du royaume et assuré le trône du Roi, Philoxis reçoit Anaxarette en mariage.
>
> Deuxième élément: **Philoxis est content.** Tout en se souvenant des troubles provoqués autrefois par l'amour, Philoxis et le Roi chantent la louange de la gloire, de la paix et des doux plaisirs de l'amour conjugal.
>
> Troisième élément: **Les biens matériels échoient à la plus belle.** Philoxis donne les dépouilles de sa victoire à Anaxarette à titre d'hommage.

Ces éléments dénotent l'importance de l'acte héroïque qui mène aux plus parfaites récompenses: à l'amour parfait et au pouvoir.

Dans la quatrième scène, nous voyons Anaxarette seule sur le plateau. Son intervention se résume par le *gestus* suivant: l'ambition l'emporte sur l'amour. Ce *gestus* est composé d'un seul élément:

> Premier élément: **L'ambition prime sur l'amour.** Anaxarette s'affole car elle ne peut dompter la passion qui la domine. Bien qu'elle regrette son infidélité envers Iphis, elle se laisse guider par l'ambition. C'est la gloire qui l'emporte: à vrai dire, Anaxarette préfère la couronne à l'amour.

Un seul sens est dénoté par cet élément, à savoir que l'ambition domine dans la vie d'Anaxarète.

Le *gestus* fondamental de la cinquième scène suggère ceci: pour éblouissants que soient la pompe, le faste et l'héroïsme de Philoxis, ceux-ci ne suffisent pas à calmer le regret éprouvé par Anaxarette. Cette scène se divise en deux éléments importants:

> Premier élément: **Anaxarette portera bientôt la couronne.** Élise parle de l'éclat héroïque de Philoxis. Philoxis sera nommé successeur du Roi. En tant que femme du roi, Anaxarette tiendra les rênes du pouvoir.
>
> Deuxième élément: **Le bonheur d'Anaxarette ne peut pas calmer le regret d'un amour tendre.** Anaxarette est heureuse mais soupire encore pour Iphis.

Ces deux éléments dénotent le pouvoir de l'amour tendre dont l'empire fait pâlir les attraits de l'ambition.

Le *gestus* fondamental de la sixième et dernière scène du fragment se résume comme suit: on loue l'amour

tendre et on met en garde contre l'amour irrité. La dernière scène du fragment se compose de deux éléments:

> Premier élément: **On fait l'éloge de l'amour.** Les guerriers chantent à la louange d'Anaxarette et de son mariage avec Philoxis.
>
> Deuxième élément: **Élise met les jeunes coeurs en garde contre l'amour irrité.**

Ces deux éléments convergent vers un même sens dénotatif: il faut craindre un amour irrité par l'ambition.

Comme le note Pavis, l'essence de la pièce réside dans les *gestus* dont est formé le récit (Pavis 1976, 71). Ces *gestus* définissent les grandes étapes de ce récit, « les points où passe la courbe dramatique » (Pavis 1976, 72). Les *gestus* que nous venons d'identifier permettent de résumer le récit de ce fragment: deux personnes sont aux prises avec la parfaite insensibilité de leurs amants: Élise se heurte à l'insensibilité d'Iphis et Iphis à l'insensibilité d'Anaxarette. L'insensibilité d'Anaxarette est motivée par l'ambition; celle d'Iphis l'est par l'ambition et par la passion. Seul l'acte héroïque semble aboutir au parfait bonheur.

Evidemment, il manque à notre récit le contour normal d'une pièce achevée; en tant que fragment, nous n'avons dans *Iphis* qu'une mise en situation des éléments dramatiques. L'intrigue n'est pas développée; le conflit qui l'anime ne se dénoue pas. Notre analyse conduit tout naturellement à une description incomplète

des structures de la pièce et n'aboutit qu'à mettre en relief la disposition initiale de ses éléments constitutifs.

3. *Iphis*: analyse pragmatique

Nous passons maintenant à l'analyse pragmatique de l'opéra pour mettre au jour « la couche profonde du signe » (Pavis 1976, 82). Dans un premier temps, nous étudierons la connotation des icônes visuelles et verbales d'*Iphis*. Selon Pavis, ces connotations renvoient à l'idéologie de la pièce et constituent la théâtralité de l'opéra.[110] Dans un deuxième temps, nous chercherons dans les énoncés des personnages le code idéologique interne de l'opéra. C'est dans ce code que nous découvrirons l'idéologie des personnages que Rousseau met en scène. Plus tard, nous décrirons le code actantiel de l'opéra, c'est-à-dire le « modèle général des forces et des actions » qui structurent la pièce et qui nous permet de déchiffrer son message (Pavis 1976, 82). La dernière étape conduira à examiner le code idéologique externe de Rousseau tel que nous le retrouvons dans ses ouvrages autobiographiques; nous rapporterons ce code externe à l'opéra pour mieux saisir le message idéologique que Rousseau prétend nous communiquer.

---

[110] Selon Pavis, « Toute dénotation narrative réfère à des connotations qui constituent bien ce que Barthes nomme la théâtralité, à savoir cette épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit » (Pavis 1976, 83).

3.1. Les icônes et la connotation

Si nous avons évité auparavant de parler du sens connotatif des signes, c'est parce que ni l'analyse sémantique ni l'analyse syntaxique ne permettent de « montrer la fonction de la connotation » (Pavis 1976, 49). Il revient à l'analyse pragmatique d'étudier les signes sous l'angle de la connotation, et puisque l'icône est le seul type de signe qui se prête à une interprétation connotative, c'est sur les icônes verbales et visuelles que nous allons fixer notre attention. Dans les paragraphes qui suivent, nous aurons à examiner les icônes qui évoquent un deuxième sens par rapport à leur sens premier dénotatif.

Rousseau donne très peu d'indications scéniques dans les didascalies. Néanmoins, on trouve dans les décors d'*Iphis* des icônes visuelles dont le sens connotatif nous aide à déchiffrer le message de l'opéra. Dans le premier acte d'*Iphis*, deux images iconiques se juxtaposent : l'avant-scène du théâtre qui représente un rivage et la toile de fond qui represente la mer couverte de vaisseaux. Bien que l'avant-scène ne soit qu'un lieu neutre où se déroule l'action scénique, la toile de fond évoque une réalité de richesse et de gloire qui est tout à fait étrangère à l'espace ou se passe la plus grande partie de l'action dramatique. Nous croyons que cette disposition est significative et sans vouloir trop insister sur le sens

connotatif de l'image, nous voulons quand même souligner que le héros Philoxis et tout son entourage envahissent la scène, c'est-à-dire arrivent du dehors pour occuper l'espace-temps qui encadre la cour d'Ortule. Il est clair que l'image des bateaux dénote les bateaux. Mais dans un deuxième temps, cette image connote la richesse et la victoire, dans un troisième temps le héros et finalement le rival.

Ainsi la disposition scénique s'ouvre sur une espèce de « flou iconique » où la polysémie du signe est à l'ordre du jour:

> Contrairement à l'opinion habituelle, les icônes visuelles ne sont pas monosémiques et dénotantes, mais polysémiques, car si on reconnaît clairement un objet du décor, on ne sait pas pour autant quelle sera sa fonction dans l'ensemble de la pièce. Par extension, on parlera de flou iconique lorsqu'une action scénique, un énoncé verbal, une situation ne se réduisent pas à une seule signification, mais à plusieurs connotations. En effet, l'icône n'est pas résumable en une dénotation unique; elle se transforme en des métaphores équivalentes, interprétées par des signes. On peut dériver d'une icône plusieurs connotations.
> (Pavis 1976, 82)

Un certain nombre d'index verbaux s'associent à cette icône visuelle et acquièrent ainsi une force iconique qu'ils ne possèdent pas ordinairement. Par exemple, les index tels que « gloire », « victoire », « vainqueur », etc., en fait, tous les sémèmes qui font partie du premier réseau de l'espace sémantique « Philoxis » (*cf.* Figure 2), par un mouvement centripète tel que le définit Pavis, deviennent si

étroitement liés à l'icône visuelle qu'ils se substituent à celle-ci par la seule impression des images qu'ils évoquent.[111]

Dans la cinquième scène, le son des trompettes a une double fonction. Premièrement, les trompettes annoncent l'arrivée imminente des guerriers dans la sixième scène. Alors leur fonction est indicielle, car le son sert à faciliter l'enchaînement scénique et se porte garant de la dimension syntagmatique de la pièce. Cependant, une fois entrées sur scène et associées à d'autres icônes visuelles telles que les « vêtements magnifiques » des guerriers ou les « présents magnifiques » ou le « beau trophée », les trompettes finissent par connoter la richesse dénotée par les images qui les entourent. Dans un mouvement centripète, le son des trompettes acquiert du poids iconique et connote finalement le héros, Philoxis.

Ce mouvement centripète des index qui tombent vers le centre iconique des signes visuels et auditifs est omniprésent dans le fragment et explique en grande partie le caractère statique de la pièce. Par exemple, les sémèmes qui font partie de l'isotopie :amour

---

111 En parlant des échanges dialectiques entre icônes et index, Pavis définit le *mouvement centrifuge* comme un mouvement ou l'icône, « après avoir été le signe clé d'une séquence [...] devient un élément indiciel de la situation.... ». Par contre, dans le *mouvement centripète* « l'index qui signalait un caractère ou une position devient tout à coup le signe essentiel dans une situation précise » (Pavis 1976, 63).

passionnel; du réseau sémantique « Amour » (*cf.* Figure 3) dénotent la souffrance. Dans un deuxième temps, ces mêmes index connotent le personnage dont ils évoquent le souvenir. Pour Élise, « cruauté » dénote la souffrance psychologique mais connote « Iphis ». « Iphis » se dénote lui-même mais connote la souffrance qui paraît sur le visage d'Élise lorsqu'elle évoque son souvenir. Or, le visuel et le gestuel sont des pôles qui attirent les index vers leurs centres pour les transformer en icônes. Libérés ainsi de leurs sens primaires et restreints, ils se joignent à d'autres signes et accentuent l'aspect polysémique du récit.

A vrai dire, il est difficile de séparer l'étude de la connotation des signes des analyses sémantiques et syntaxiques. Le rapport de convergence des signifiés à l'intérieur d'un même réseau sémantique aide, de par l'énorme redondance des sémèmes, à faire de l'index un signe tout à fait « interprétable » par rapport aux autres index qui l'entourent. Par exemple, le sémème « ardeur » est si souvent répété, et ce dans les mêmes circonstances bien que par des personnages différents, qu'il sort du lieu commun des signes indiciels pour évoquer les images iconiques susceptibles d'être interprétées sur le plan de la connotation.

De la même manière, d'autres index tels que « noeuds », « charme », « bonheur », etc. se

transforment en icônes. Il suffit de les entendre prononcer plusieurs fois en conjonction avec d'autres icônes visuelles, auditives et/ou verbales pour que leurs connotations deviennent évidentes. Par exemple, le sémème « couronne » est un index qui acquiert la fonction iconique et qui peut très bien être interprété différemment selon le cas. Il va sans dire que la signification dénotative du signe est fixe. Cependant, lorsque le Roy l'utilise en conjonction avec le succès militaire de Philoxis, « couronne » connote « mariage » et « bonheur »:

> La gloire a couronné vos armes
> Et l'himen en ce jour couronne vos soupirs.
> (*OC* II:805)

Lorsque ce signe est utilisé par Anaxarette, il connote « ambition »:

> Regnons : mon rang ne me propose
> Qu'une couronne à souhaiter.
> (*OC* II:807)

Dans le cas d'Élise, « couronne » connote dans un premier temps le « plus illustre sort » que sache mériter Iphis et, dans un deuxième temps, le tourment provoqué par l'insensibilité de celui-ci (*OC* II:802). Pour Iphis, « couronne » connote non seulement sa roture, mais aussi la rivalité qui le dresse contre Philoxis:

> Je voi déja sur ce rivage
> Un rival orgueilleux couronné de lauriers
> Au milieu de mille guerriers
> Lui presenter un doux hommage.
> (*OC* II:804)

En nous en tenant au sens dénotatif ou à la limite au sens connotatif primaire du sémème « couronne », nous pouvons nous tromper aisément sur son sens. Par conséquent, nous devons reconnaître les sens multiples du sémème. Après tout, nous ne nous trouvons pas dans l'univers cornélien où le sens du sémème « couronne » est univoque. Par opposition à la couronne de l'univers cornélien, la couronne d'Ortule n'est pas la seule valeur à laquelle répondent tous les personnages de l'histoire. En tant que symbole de l'autorité, la couronne chez Rousseau ne subjugue pas tous les personnages au point de régler les péripéties de leurs rapports amoureux. L'univers de Rousseau se construit différemment et nous devons ainsi modifier notre lecture du texte. Dans l'univers de Rousseau, ce n'est pas la couronne qui asservit le monde, ce sont la passion et l'ambition, deux des connotations possibles du sémème « couronne ».

3.2. **Le code idéologique interne des personnages**

On ne peut déterminer la valeur vers laquelle tend toute l'action scénique d'*Iphis* sans tenir compte du sens univoque du sémème « amour ». Ce sémème est le signifiant de base de la pièce, « le signifiant qui est à la croisée des autres signifiants, le plus pertinent des traits pertinents » (Pavis 1976, 53). Nous rappelons la Figure 3 au lecteur et soulignons que chaque personnage de la pièce trouve son compte dans la

première isotopie du réseau sémantique « Amour »: pour Élise, le sémème « douleur » connote l'amour; pour Orane, c'est la beauté méprisable; pour Anaxarette, la souffrance; pour Iphis, la peine extrême; pour le Roy et pour Philoxis, les désirs inutiles. Voici alors une multitude de sémèmes qui évoquent un seul sens connotatif et qui constituent la sphère de valeur principale de l'opéra. En d'autres termes, tous les personnages sont aux prises avec l'amour et le ressentent d'une même manière, c'est-à-dire comme une source de trouble et de peine.

Mais cet amour plutôt négatif n'est pas le seul que l'on trouve dans *Iphis*. Il y a une deuxième sorte d'amour qui évoque le charme, le bonheur, le mariage et la tendresse. Cet amour dit « raisonné » se distingue de l'amour passionnel et délimite une deuxieme sphère de valeur qui s'oppose à la première. Le code idéologique interne des personnages est né de la confrontation de ces deux sphères de valeur oppositionnelles.

Suivant les grandes oppositions qu'affiche le code idéologique interne des personnages, nous proposons maintenant une première interprétation de l'intrigue. Partie intégrante de l'isotopie ¦amour raisonné¦, l'isotopie ¦gloire-honneur¦ accorde une valeur positive à l'isotopie ¦amour raisonné¦ pour en faire le pôle positif du code interne, le pôle négatif étant

constitué par l'isotopie !amour passionnel!. L'action principale de l'opéra consiste à régler le comportement passionnel sur la raison. Puisque Philoxis se voit récompensé par l'amour parfait, c'est-à-dire par l'amour raisonné, il paraît que seul l'héroïsme peut mener à l'amour parfait.

Pourtant, il est impossible de découvrir la connotation finale de la pièce avant d'avoir rapporté le code idéologique interne des personnages au code idéologique externe de l'auteur. Comme le rappelle Pavis, ce deuxième code idéologique externe n'est pas déchiffrable à partir des énoncés des personnages. Il est extérieur à l'oeuvre et n'est déchiffrable qu'à partir des codes répérables dans l'ensemble des textes écrits par Rousseau. Puisque ce code est institué par les valeurs extrinsèques, nous remettons son étude à la dernière partie de notre analyse pragmatique ou il s'agira de rapporter le système de valeurs de l'opéra à celui des écrits de Rousseau. Pour l'instant, nous devons identifier les grandes lignes de force du système qui sous-tend le code idéologique interne des personnages.

3.3. **Le code actantiel**

Dans ses *Deux Cent Mille Situations Dramatiques*, Étienne Souriau définit les six fonctions dramatiques ou forces actantielles de tout univers dramatique (Pavis 1976, 91). Parmi ces six fonctions, il y en a

quatre qui sont incarnées par les personnages principaux de la pièce: l'Arbitre, l'Opposant, l'Adjuvant et la Force Orientée.

Nous venons d'identifier le conflit principal qui engendre l'intrigue de l'opéra, à savoir la rencontre de deux forces oppositionnelles: l'amour passionnel et l'amour raisonné. Ce conflit fondamental peut être considéré comme « la force dynamique de la pièce » (Pavis 1976, 95). Dans son article « *The Elements of Drama* », E. Olson explique la génération de l'intrigue:

> *All complex plots involve at least two factors which we may call force and counter-force. The force is what carries the action initially in one direction; the counterforce is what produces change of direction.* (Olson 1968, 296).[112]

Ainsi, la tension produite par l'interaction des deux forces fait dérouler l'histoire et définit la relation de base entre la Force Orientée et l'Opposant.

Dans *Iphis*, l'amour passionnel est incarné par deux personnages: Iphis et Anxarette. Ni l'un ni l'autre ne peuvent dompter la passion qui les soumet. La passion a deux composantes: une composante « amour » et une composante « ambition ». Dans le cas d'Anaxarette, la composante « amour » manque complètement. Pour elle, la beauté physique de Philoxis n'a pas de valence positive. L'ambition domine et

---

[112] *cf.* Pavis 1976, 95.

motive Anaxarette chez qui le souvenir de l'amour passionnel n'évoque que des sentiments de regret et de nostalgie:

> Je sens encor tout mon amour
> Quoi que pour l'étouffer l'ambition m'inspire
> Et je m'aperçois trop qu'à leur tour
> Mes yeux versent des pleurs et que mon
> coeur soupire.
> (*OC* II:806)

« Les ardens désirs » d'Anaxarette sont la couronne, voire le pouvoir. Eu égard à l'amour passionnel, c'est une case vide dans sa vie. Dans son monologue de la scène quatre, il n'y a aucune référence à une quelconque passion concupiscente, ce qui est loin d'être le cas avec Iphis qui est tourmenté par un amour extrême: « Je crains de perdre ce que j'aime » (*OC* II:803).

C'est Élise qui soulève le problème de l'ambition d'Iphis; elle y voit la cause primaire de son insensibilité:

> Iphis sait mériter un plus illustre sort
> Et par un courageux effort
> Se frayer le chemin d'une course brillante.
> (*OC* II:802)

Or, il y a un rapport biunivoque entre les systèmes de valeurs auxquels répondent Iphis et Anaxarette. En d'autres termes, l'ambition dans un système de valeurs correspond à celle qui apparaît dans l'autre. Par contre, l'amour ne trouve de place que dans le système de valeurs d'Iphis.

Comment répondre à ceux qui penchent pour une interprétation sociologique du conflit? En cherchant à définir l'importance du thème du rang social, Jacques Schérer compare la situation d'Iphis à celle de Rodrigue dans *Le Cid* de Corneille. Dans *Le Cid*, l'amour se heurte « à la différence des rangs sociaux » (*OC* II:1830). Il est vrai que la situation de l'Infante se fait l'écho de celle d'Élise: ces deux princesses sont amoureuses de personnes d'un rang inférieur. L'Infante admet en son coeur « un simple cavalier » (Corneille 1961, 21); Élise, un simple officier de la cour d'Ortule. Bien que les deux princesses sachent obéir au devoir (dans le cas d'Élise d'une manière tragique, car elle est obligée de servir les ambitions de sa rivale), la comparaison s'arrête là. Dans *Le Cid*, Chimène et Elvire, amoureuses, sont aux prises avec le devoir; l'ambition n'entre pas en jeu. En plus, Elvire renonce à Rodrigue:

> Moi-même je donnai ce que je n'osais prendre.
> Je mis, au lieu de moi, Chimène en ses liens,
> Et j'allumai leurs feux pour éteindre les miens.
> (Corneille 1961, 23)

Élise ferait-elle de même? Nous ne le savons pas. Néanmoins, n'oublions pas que dans le *Cid*, le « devoir » est le signifiant de base, c'est-à-dire la Force Orientée dans un conflit ou l'amour joue le rôle de l'Opposant. Ce n'est certainement pas la situation qui se produit dans *Iphis*.

Il est vrai que Rousseau semble donner une place importante au thème du rang social. Les exemples abondent: Anaxarette est assoiffée de pouvoir; elle veut devenir reine. Pour Élise, le problème du rang social est introduit dans les premiers vers de l'opéra; Élise est noble, Iphis, roturier. Orane rappelle le respect que devait commander le rang social d'Élise:

> Pourroit il oublier sa naissance, son rang
> Et l'éclat dont brille le sang
> Duquel les Dieux vous ont fait naitre?
> (*OC* II:802)

Du moins au niveau du message, tous les signes concourent pour suggérer l'importance du problème du rang social comme étant celui qui délimite la première sphère de valeurs à laquelle répondent les personnages de l'opéra. Pourtant, puisque le problème de l'amour raisonné est prioritaire dans l'idéologie de Rousseau, l'importance du rôle de l'amour raisonné prime sur toute interprétation purement sociologique. *A fortiori*, une interprétation purement sociologique du drame exigerait le renversement des actants « sujet-objet » de sorte que l'ambition (Force orientée) se heurterait à l'amour raisonné (Opposant). Or, l'impossibilité de ce genre de renversement a été fortement soulignée par Jean Terrasse:

> ...quant à la relation entre le sujet et l'objet, elle ne saurait être réversible, car l'oeuvre théâtrale se réfère à un code idéologique qui oriente cette relation...Affirmer qu'« un contenu peut recevoir des catégorisations actantielles

> contradictoires » n'est possible qu'en faisant abstraction du code idéologique. (Terrasse 1986, 36)

Comme nous l'avons déjà démontré, le code idéologique interne des personnages engendre une intrigue dans laquelle l'amour raisonné est doté d'une valence positive; c'est ce genre d'amour que le Roi récompense par l'attribution de l'objet désiré:

> Prince...
> Vous allez être heureux amant.
> C'est le fruit de votre courage.
> (*OC* II:805)

Sans doute les références au problème du rang social dans *Iphis* ne sont-elles que les vestiges de son encadrement ovidien. Dans notre analyse sémantique, nous avons laissé en suspens la question du rapport entre l'isotopie ¦roture¦ du réseau sémantique « Iphis » et l'isotopie ¦rang social¦ du réseau « Élise » (cf. Figure 15). Puisque ces isotopies ne peuvent pas définir l'axe principal oppositionnel de l'intrigue, nous les reléguons à l'arrière-plan de la pièce où ils peuvent être considérés soit comme l'écho lointain de l'histoire d'Ovide, soit comme les isotopies sous-jacentes des isotopies plus importantes.[113]

Or, dans *Iphis*, la Force Orientée se heurte à une passion bivalente: l'amour déréglé et l'ambition, les

---

[113] A vrai dire, il y a si peu de ressemblances entre *Iphis* de Rousseau et *Iphis et Anaxarète* d'Ovide, que nous avons du mal à les comparer. Nous y reviendrons plus tard dans notre étude des sources littéraires de l'opéra de Rousseau.

deux composantes de la fonction dramaturgique de l'Opposant. Deux personnages incarnent cette fonction: Anaxarette et Iphis; toutes leurs actions sont commandées par la passion.

On serait tenté de voir dans Élise l'incarnation de la Force Orientée. Après tout, elle est la seule à savoir dominer la passion par l'exercice de la raison. Chez Élise, la raison l'emporte sur le dérèglement de l'amour passionnel. Son sang-froid face aux tourments qu'elle éprouve est remarquable: elle maîtrise si parfaitement sa douleur qu'elle ose jouer en public le rôle de « dame d'honneur » dans la suite de sa rivale.

Mais ce même sang-froid est très révélateur. La réplique d'Élise dans la cinquième scène de l'opéra est trop gracieuse; l'ironie qu'elle renferme ne passe pas inaperçue:

> Princesse (Anaxarette) dans cet heureux jour
> Vous allez partager l'éclat qui
> l'environne.[114]
> Qu'avec plaisir on porte une couronne
> Quand on la reçoit de l'amour.
> (*OC* II:807)

Peut-on croire à la sincérité d'Élise? Trouve-t-on dans ses mots les sentiments qui marquent le renoncement de l'Infante dans *Le Cid*? A notre avis, il faut répondre à ces questions par la négative. Élise

---

[114] C'est-à-dire qui environne Philoxis.

sait très bien qu'Anaxarette aime Iphis et que son intérêt pour Philoxis découle de sa quête du pouvoir. En plus, Élise craint ses propres sentiments; elle redoute l'avenir, signe de son incertitude quant à la possibilité de dompter complètement la passion et de se tenir à l'écart de l'imbroglio émotif qui s'annonce dans la première scène: « Orane, malgré moi la crainte m'intimide ». Par opposition à l'Infante, il se peut qu'Élise soit jalouse et capable de se venger de l'offense d'Iphis. Après tout, des reproches se glissent dans ses propos: selon Élise, Iphis est « ingrat » et « perfide » et « ose » soupirer pour Anaxarette (*OC* II:802-803). Par ailleurs, dans la sixième scène de l'opéra, elle met tout le monde en garde contre l'amour irrité (*OC* II:809).

Dans ces conditions, peut-elle incarner une autre force dramaturgique? La réponse à cette question réside dans la position privilégiée qu'elle occupe auprès d'Anaxarette. Élise sait intervenir dans la vie amoureuse d'Anaxarette. Elle est bien placee pour corriger l'ambition d'Anaxarette et pour l'aider a renouer avec Iphis. Mais elle peut aussi laisser Anaxarette agir à sa guise, c'est-à-dire se sacrifier à l'ambition. Le cas écheant, elle pourrait se venger d'Anaxarette et renouer avec Iphis. Orane y pense dès le lever du rideau:

> Princesse enfin votre joie est parfaite,
> Rien ne troublera plus vos feux.
> Philoxis de retour, Philoxis amoureux

> Vient d'obtenir du Roy la main d'Anaxarette.
> Elle consent sans peine à ce choix glorieux.
> L'aspect d'un souverain puissant, victorieux
> Efface dans son coeur la plus vive tendresse.
> Le trop constant Iphis n'est plus rien à ses yeux.
> (*OC* II:801)

Orane veut que les choses aillent leur train; selon elle, c'est la façon la plus sûre d'assurer le retour d'Iphis. Cependant, il nous semble qu'Élise fait la sourde oreille aux conseils d'Orane. Il est certain qu'elle sait intervenir autrement pour influer sur le déroulement ordinaire des événements. Or, son action est bivalente; Élise médiatise les rapports des personnages qui l'entourent et peut les manipuler pour aider ou nuire à leurs desseins. Elle a donc la possibilité d'agir dans les deux sens pour faire avancer ou pour retarder l'action qui mène au dénouement de l'intrigue. Selon Pavis, cette double articulation caractérise la fonction de l'adjuvant:

> La *fonction d'adjuvant* ne s'oppose plus dans le code proposé à la fonction de l'opposant; on postulera qu'il peut exister (dans ce cas il aide la force orientée) ou ne pas exister (la force orientée n'est pas affectée par lui) ou existe dans son contraire, donc sous la forme d'un opposant qu'il faut saisir comme antithèse de l'adjuvant et non comme la force qui s'oppose systématiquement à la force orientée.
> (Pavis 1976, 96)

Si Élise incarne la fonction dramaturgique de l'adjuvant, quel personnage incarne alors celle de la Force Orientée? Bien que nous ayons déjà souligné la valence positive de l'amour raisonné, sa concrétisation

s'avère problématique. L'amour raisonné est incarné en partie par trois personnages: à savoir par Philoxis, par Élise et par Iphis. Sans doute Élise l'incarne-t-elle mieux que tout autre. Cependant, son caractère est ambivalent; les quelques traits d'esprit vengeurs que nous y entrevoyons nous empêchent de ranger Élise parmi les personnages qui vont se tenir à l'écart des caprices de la passion.[115]

En ce qui concerne Philoxis, nous le voyons mieux comme l'incarnation du Bien Désiré, ensemble « de valeurs et de normes qui influent sur le caractère du héros-sujet » (Pavis 1976, 95). Comme le note Pavis, le Bien Désiré a une fonction plutôt iconique:

> En termes peirciens on pourrait dire que le bien souhaité est davantage une fonction iconique qu'une fonction indicielle: elle vaut par son contenu idéologique plus que par sa faculté syntaxique de répondre au dynamisme de la force orientée.
> (Pavis 1976, 95)

Philoxis et tous les objets de son entourage semblent fonctionner dans l'opéra d'une manière symbolique. Ils appartiennent au décor; ils en font partie sans être impliqués dans le conflit fondamental qui s'annonce sur l'axe sujet-objet (c'est-a-dire Force Orientée-

---

[115] Évidemment, nous ne connaissons que l'Élise du début de l'opéra. Dans un deuxième temps, il faudrait savoir ce qu'elle serait devenue, c'est-à dire suivre l'évolution de son caractère dans le temps, ce qui est impossible à cause de la nature fragmentaire de l'opéra. De toute façon, puisqu'elle incarne mieux la fonction d'Adjuvant, elle ne peut pas être l'incarnation de la Force Orientée.

Opposant). Ils sont là comme point de repère, surtout pour Iphis qui dispute l'attention d'Anaxarette à Philoxis. En d'autres termes, nous voyons dans Philoxis le modèle de l'homme idéal, l'étalon auquel le jeune Rousseau, sous les traits d'Iphis, allait se mesurer. En tant que modèle, Philoxis n'a pas besoin de se mêler au conflit de base. Il lui suffit d'être visible pour que d'autres personnages puissent se référer à lui.

Cette fonction symbolique fait de Philoxis un personnage peu vraisemblable. Il ne connaît aucun des problèmes qui troublent les autres personnages de l'opéra. Dès le début du spectacle, tous ses désirs sont comblés, tous les grands problèmes de sa vie résolus; il est vainqueur, riche, couronné de lauriers, doté de tous les attributs héroïques nécessaires pour gagner l'approbation de l'autorité royale, voire paternelle, récompensé par celle-ci de sorte que la plus belle princesse du royaume lui revient de droit sans qu'il ait à prouver quoi que ce soit. Philoxis est un non-personnage, une icône de marbre sculptée dans une forme qui reproduit tous les attributs qui manquaient à Rousseau dans la vie.

Malheureusement, il nous est impossible de tracer le portrait fidèle de Philoxis parce que nous ne savons ni ce qu'il allait devenir dans l'histoire ni le rôle qu'il allait jouer dans le dénouement du conflit. Si

seulement Rousseau avait achevé sa pièce, nous en saurions davantage. De toute façon, il est important de souligner la fonction symbolique du personnage et de noter que malgré la nature stéréotypée des traits de Philoxis, Rousseau évite de faire de son portrait la simple reproduction du héros militaire.[116] Philoxis est aussi sensible aux exigences, à la souffrance et aux charmes qui vont de pair avec l'amour:

> Je vois recompenser la plus parfaitte ardeur
> Je reçois aujourdui le prix de ma constance.
> Ce que j'ai senti de souffrance
> N'est rien aupres de mon bonheur.
> Tendre amour aimable esperance
> Regnez à jamais dans mon coeur.
> (*OC* II:805)

Ayant attribué à Philoxis et à Élise les fonctions dramaturgiques qu'ils incarnent, il ne reste qu'Iphis, semble-t-il, pour assumer celle de la Force Orientee. Sans doute Iphis est le sujet de l'histoire et il participe au conflit de base de l'opéra. Mais l'ambivalence de ce personnage fait problème. Comme nous l'avons déjà souligné plus haut, le personnage d'Iphis est composé de traits appartenant à Philoxis, à

---

116 Le portrait du héros est mieux développé dans *La Découverte du nouveau monde* et dans *Les Muses galantes* où il montre des qualités qui ne sont qu'ébauchées dans *Iphis*. Selon Woody, le portrait du héros change radicalement au 18e siècle de sorte que les qualités guerrières du héros, jadis si importantes, sont dorénavant atténuées. Dès le 18e siècle, le héros paraît sous les traits d'un « grand homme », lexème qui prend sa place à côté du lexème « héros » pour désigner le nouvel ideal. Sans doute Rousseau était-il sensible à l'élargissement du concept. Il aurait eu pour modèles les nouvelles définitions proposées par Fénelon dans ses *Dialogues des morts* (*cf.* Woody 1984, 10).

Élise et à Anaxarette. Il est alors impossible de décrire sa personnalité sans se référer à d'autres personnages de l'opéra. La roture mise à part, Iphis reflète l'ambition d'Anaxarette, quelques-unes des qualités héroïques de Philoxis et plusieurs valeurs appartenant à la sphère ¦amour raisonné¦. En même temps, Iphis se dit amoureux, voire entraîné par une passion qu'il ne peut dompter:

> Amour que de tourmens j'endure sous ta loi,
> Que mes maux sont cruels, que ma peine
> est extréme.
> (*OC* II:803)

Or, Iphis est personne et tout le monde en même temps. La texture pan-sémique de son personnage rend difficile tout effort de lui attribuer une quelconque fonction actantielle. En se définissant à partir des autres personnages, il se montre indécis, comme s'il avait de la difficulté à décider de sa vraie nature. Tout compte fait, Iphis est tiraillé de tous côtés; autrefois tendre amant, maintenant amant passionné; autrefois courageux et fier, maintenant craignant un rival; autrefois sans prétention et scrupuleux, maintenant froid et insensible.

A notre avis, c'est précisément cette personnalité indécise qui le confirme dans le rôle du sujet; tout le drame réside dans les choix qui se présentent à lui. En achevant son opéra, Rousseau aurait libéré Iphis du joug du dérèglement passionnel qui s'emparait de lui. Nous ne disons pas qu'Iphis incarne la Force Orientée à

partir du premier acte; bien qu'Élise le traite d'amant tendre et constant, Iphis ne l'est pas au moment ou nous le rencontrons pour la première fois. Néanmoins, nous postulons comme hypothèse qu'il le sera lors du dénouement. Ainsi, au début de la pièce la fonction de la Force Orientée n'appartient à personne; avant la tombée du rideau, elle sera incarnée par Iphis.[117]

Pour compléter le schéma actantiel d'*Iphis* nous n'avons plus qu'à identifier l'Arbitre du drame. Comme le rappelle Pavis, cette fonction préside à l'arbitrage entre la Force Orientée et l'Opposant (Pavis 1976, 95). Or, seul le Roy peut disposer de ses sujets; il tient leurs destins entre ses mains. A cet égard, nous l'entendons souvent prononcer le mot « récompense » en se référant à Anaxarette:

> Je dispose d'Anaxarette.
> Ortule en expirant m'en laissa le pouvoir.
> Philoxis, si sa main peut flatter votre espoir
> A former cet himen aujourdui je m'aprette.
> (*OC* II:804)

Figure de l'autorité paternelle, le Roy, comme tout Arbitre, est « au coeur du système idéologique » de la pièce (Pavis 1976, 96). C'est donc lui qui décidera finalement de l'attribution du bien désiré selon l'idéologie de l'auteur.

---

[117] Ce vide provisoire ne devrait pas troubler. Dans son dictionnaire, Pavis souligne les difficultés inhérentes de la fonction de sujet: « Il est bon, d'autre part, de procéder à plusieurs essayages, en particulier pour le sujet, case que l'on a intérêt à ne compléter qu'en fin d'essai et de la manière la plus souple possible » (Pavis 1987, 24).

La seule fonction dramaturgique que nous n'ayons pas encore identifiée est celle de l'Obtenteur du Bien. Cette fonction est difficile à repérer dans le texte, car elle est rarement actualisée dans un personnage ou dans une partie du message (Pavis 1976, 93).[118] Elle fait plutôt partie du code externe de l'oeuvre et appartient ainsi à « l'énonciation de l'auteur » (Pavis 1976, 93). Puisque nous n'avons pas encore examiné ce code externe, nous devons nous contenter de laisser cette case vide dans notre schéma.

Or, le code schématisé dans la Figure 16 rend compte de l'idéologie interne des personnages. Il situe le conflit de base dans l'opposition des forces « amour raisonné » et « amour passionnel », celle-ci étant incarnée par le couple Iphis et Anaxarette, celle-là virtuellement par Philoxis au début de la

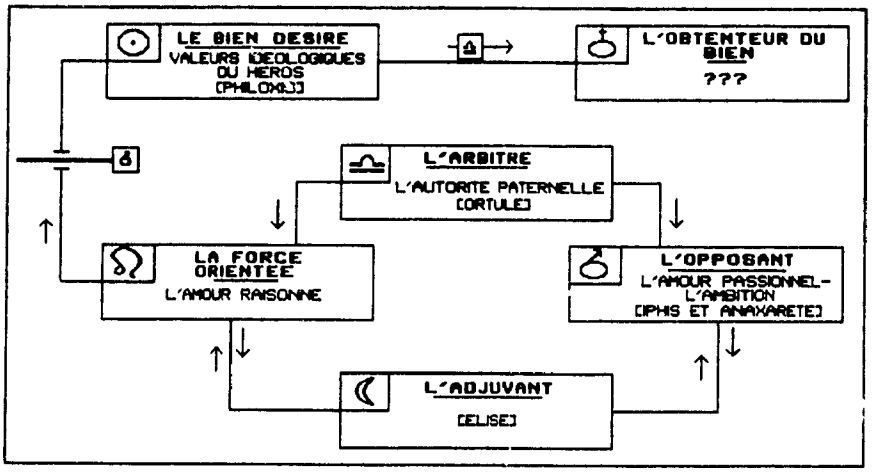


Figure 16 .... Le code actantiel

---

118 Dans le modèle actantiel développé par Ubersfeld, cette fonction dramaturgique est assumée par le *destinataire* qui est aussi « ce à quoi peut s'identifier le spectateur ». Selon

pièce et effectivement, dans un deuxième temps, par Iphis.[119] Il résultera du dénouement du conflit que le comportement d'Iphis sera corrigé et que dorénavant, il se conformera au système de valeurs incarné par le héros Philoxis.

Il reste à voir maintenant si nous pouvons justifier l'idéologie interne des personnages en trouvant son parallèle dans l'idéologie externe de Rousseau. Pour répondre à ce défi, nous devons chercher dans ses écrits des expériences et des idées qui reproduisent celles de l'opéra.

3.4. Le code idéologique externe

Nous avons émis plus haut l'hypothèse selon laquelle le théâtre de Rousseau était une espèce de laboratoire où le « moi » de l'écrivain se donne comme seul sujet d'observation. Nous l'avons déjà souligné: nous n'avons pas affaire à une forme d'autobiographie,

---

Ubersfeld, « le spectateur se sait le destinataire du message théâtral; il peut penser, dans certaines conditions, que c'est pour lui que se fait l'action... » (Ubersfeld 1982, 71).

[119] En tant qu'incarnation de la fonction iconique du Bien Désiré, Philoxis est un corollaire au niveau du code idéologique de la fonction indicielle de Force Orientée. Pavis nous autorise à intégrer la fonction du Bien Désiré dans celle de la Force Orientée: « Quant aux dernières fonctions, l'obtenteur du bien et le bien souhaité, elles sont les corollaires des fonctions d'arbitre et de force orientée. On peut les intégrer à ces deux sphères » (Pavis 1976, 96).

mais plutôt à un théâtre où la psyché de Rousseau est mise en scène. La dernière partie de notre analyse pragmatique va nous faire découvrir ce « moi » dans les signes concrets de l'opéra.

Cette partie comprendra deux étapes. La première étape consiste à isoler le contenant de l'opéra, son cadre plutôt stéréotypé que Rousseau emprunte à d'autres auteurs, et à découvrir par contraste son vrai contenu idéologique.

Dans la deuxième étape, nous comptons rapporter ce contenu idéologique aux écrits de Rousseau, dans lesquels nous espérons trouver des situations et des intrigues analogues à celles de l'opéra. Il s'agira alors de préciser le lien que l'oeuvre entretient avec la vie personnelle de Jean-Jacques.

3.4.1. **Le contenant idéologique: les emprunts**

Nous avons déjà examiné les idées théoriques d'un certain nombre d'auteurs dont les concepts formels ont sans doute influé sur Rousseau quant à son choix de style. Nous devons maintenant porter notre regard sur le contenu thematique d'*Iphis* et le mettre en rapport avec celui des ouvrages souvent cités comme des sources primaires de l'intrigue. Notre but est de statuer sur la validite de ces sources comme fondements de l'intrigue; dans un premier temps, Rousseau aurait pu s'en servir pour faciliter son travail d'auteur dramatique.

Notre réflexion part d'une pratique bien reçue à l'époque, consistant à accrocher à une histoire antique un nouveau récit dont les contours n'étaient pas toujours semblables. Ainsi, l'on se demande s'il y a vraiment un rapport entre *Iphis* de Rousseau et *Iphis et Anaxarète* d'Ovide? Si oui, en quoi consiste ce rapport? Quelles sont les différences qui distinguent les deux oeuvres? Si ces différences existent, sont-elles significatives ou tout simplement superficielles?

Puisque les noms des deux personnages principaux d'*Iphis* sont tirés directement du Livre XIV des *Métamorphoses*, les critiques ont tous cité l'oeuvre d'Ovide comme source primaire du texte. Schérer note qu'« une partie de la situation » dans l'oeuvre de Rousseau, la roture d'Iphis, répond à l'intrigue campée par Ovide (*OC* II:1830). Et certes, nous ne doutons pas que Jean-Jacques se soit souvenu des *Métamorphoses* en écrivant le livret d'*Iphis*; le confirme un lapsus trouvé dans les *Confessions*:

> J'avois fait a Chambéri un Opera tragedie,intitulé *Iphis et Anaxarete*, que j'avois eu le bon sens de jetter au feu. (*OC* I:294)

Dans ce passage, Rousseau substitue au titre de son opéra celui de l'histoire racontée par Ovide pour nous renvoyer directement à *Iphis et Anaxarète*, partie d'une histoire plus longue intitulée *Pomona et Vertumnus*. Mais peut-on vraiment rapprocher ces deux textes sur le plan de leur contenu thématique?

A vrai dire, il y a très peu de ressemblances entre l'intrigue imaginée par Rousseau et le poème d'Ovide, à part le nom des deux personnages. Le seul trait commun aux deux histoires est le fait que l'amour d'un homme d'origine modeste se heurte à l'indifférence d'une femme noble. Mais comme nous venons de le suggérer, l'isotopie [rang social] s'intègre mal dans l'opéra de Rousseau et vu l'état fragmentaire de l'oeuvre, nous ne savons pas à quel usage Rousseau destinait ce thème. L'histoire d'Ovide est d'abord celle d'un amour repoussé pour raison de disparité sociale. *Iphis* de Rousseau est l'histoire d'un amour consumé et puis rompu pour cause d'ambition. D'autre part, dans l'histoire d'Ovide, Anaxarète se moque d'Iphis dès le début et lui reste indifférente jusqu'au dénouement tragique de l'histoire. Par contre, dans l'opéra de Rousseau, Anaxarette fait face à un grand dilemme: même son succès sur le plan de l'ambition ne peut étouffer le souvenir des sentiments tendres qu'elle éprouvait autrefois pour Iphis:

> Je sens l'exces de mon bonheur extréme
> Et je vois accomplir mes plus ardens desirs.
> Helas que ne puis-je de meme
> Voir finir mes tendres soupirs.
> (*OC* II:807)

Ainsi, en se limitant à la seule histoire d'*Iphis et Anaxarète*, on peût facilement atténuer l'influence d'Ovide. Pourtant, plus significatif encore pour notre appréciation de l'opéra de Rousseau est le contenu

thématique du Livre XIV en son entier. Ovide raconte des histoires mythiques illustrant les thèmes de l'amour non partagé, de la constellation triangulaire, de la fidélité de la femme et de la jalousie.

Plusieurs poèmes du Livre XIV affichent le thème de l'amour non partagé: *Scylla et Glaucus; Le pèlerinage d'Énée; Pomone et Vertumnus; Iphis et Anaxarète.* Dans *Scylla et Glaucus*, Glaucus, amoureux, se heurte à l'indifférence de Scylla. Dans *Le pèlerinage d'Énée*, pour avoir refusé l'amour de Phoebus, Sibyle est condamnée à vivre une éternité dans un corps qui ne résiste pas aux ravages de la vieillesse. Dans l'histoire de *Pomone et Vertumnus*, Vertumnus raconte l'histoire d'*Iphis et Anaxarète* à Pomone pour combattre l'indifférence de celle-ci. Tous ces personnages sont aux prises avec la même indifférence que ceux de la tragédie lyrique de Rousseau.

Le thème de la constellation triangulaire s'ajoute au thème de l'amour non partagé pour faire des poèmes du Livre 14 les véritables modèles de Rousseau. *Scylla et Glaucus* présente une constellation triangulaire où la jalousie d'une femme (Circé) est la cause déterminante de la métamorphose de l'autre (Scylla). Dans *Picus et Canens*, Picus, amoureux de sa femme Canens, est transformé en oiseau par la jalouse Circé.

A vrai dire, ce sont les thèmes des *Métamorphoses* en général et ceux du Livre XIV en particulier qui retentissent sur l'intrigue d'*Iphis*. Il n'y a là rien de surprenant; Marguerite Reichenburg a déjà montré que les *Métamorphoses* d'Ovide figuraient parmi les lectures de Rousseau lors de son séjour chez le pasteur Bernard et plus tard lorsqu'il faisait du latin à Bossey (Reichenburg 1932, 7). Nous avons aussi le témoignage des *Confessions* où Rousseau lui-même fait allusion aux *Métamorphoses* d'Ovide:

> La bibliotheque de ma mere épuisée, on eut recours à la portion de celle de son pere qui nous étoit échue. Heureusement il s'y trouva de bons livres; et cela ne pouvoit guére être autrement; cette bibliotheque ayant eté formée par un Ministre, à la vérité, et savant même; car c'étoit la mode alors, mais homme de gout et d'esprit. *L'histoire de l'Église et de l'Empire* par le Sueur, le discours de Bossuet sur l'histoire universelle, les hommes illustres de Plutarque, *l'Histoire de Venise* par Nani, les *Metamorphoses* d'Ovide, la Bruyére, les mondes de Fontenelle, ses *Dialogues des morts*, et quelques tomes de Moliére, furent transportés dans le cabinet de mon pere, et je les lui lisois tous les jours durant son travail. (*OC* I:8-9)

Il y a d'autres influences peut-être aussi importantes que ces lectures de jeunesse. *Les Métamorphoses* d'Ovide sont à l'époque une source d'histoires presque inépuisable pour un grand nombre d'auteurs. Citons parmi eux Houdar de La Motte dont les livrets d'opéra s'inspirent souvent des contes d'Ovide. Ainsi, dans l'opéra *Canente*, La Motte met en scène l'histoire de *Picus et Canens*; aussi tiré d'une

page d'Ovide, son opéra *Alcyone* raconte l'histoire d'une relation triangulaire qui survient à l'intervention de Pelée dans les rapports entre Alcyone et Ceix. A la différence d'*Iphis et Anaxarète* d'Ovide, toutes ces histoires ont comme système structurisant la constellation triangulaire. C'est ce même système qui structure l'*Iphis* de Rousseau.

Sans doute Rousseau a-t-il puisé chez Ovide le germe de son intrigue. Néanmoins, dans la tragédie lyrique, les traces de l'histoire d'Ovide sont si faibles que l'on peut sérieusement douter de l'importance d'Ovide comme source déterminante du contenu thématique d'*Iphis*. Au lieu d'une mise en scène de l'intrigue ovidienne, nous trouvons dans *Iphis* une intrigue qui supplée à celle du conte pour reproduire plus fidèlement la situation personnelle de Rousseau. Par opposition à l'Iphis d'Ovide, personnage uni-dimensionnel borné par le seul désir de posséder Anaxarète, l'Iphis de Rousseau veut la renommée et la gloire. Il veut aussi la belle Anaxarette, pour ne rien dire de la charmante Élise. Les désirs de ce dernier Iphis sont multiples et correspondent à ceux de l'écrivain.

Dans la tragédie lyrique de Rousseau, Iphis est un personnage composite. Les traits qui le caractérisent sont surajoutés au portrait tracé par Ovide dans *Les Métamorphoses*. Il en résulte un personnage nouveau

dont les dimensions multiples suppléent à l'uniformité du personnage originaire. Il y a, répétons-le, une différence énorme entre l'Iphis de Rousseau et celui d'Ovide; cette différence permet à Jean-Jacques d'impliquer son personnage dans de multiples intrigues qui sont tout à fait absentes chez Ovide.

Résumons. Bien que le thème de l'amour non partagé puisse servir à rapprocher la tragédie lyrique de Rousseau du conte d'Ovide, la roture d'Iphis n'entre pas en ligne de compte dans l'intrigue amoureuse de l'opéra de Rousseau.[120] Malgré sa roture, Iphis est aimé par Élise et par Anaxarette. Surajoutés au thème de l'amour non partagé, la constellation triangulaire et le thème de l'infidélité provoquée par l'ambition font la spécificité de la tragédie lyrique.

Dans notre discussion sur la fonction actantielle incarnée par Élise, nous avons déjà fait allusion au

---

[120] Il est néanmoins important de rappeler avec Mat-Hasquin que chez Rousseau, la roture est un trait distinctif du « nouveau » héros:

> Amants vertueux d'une fidélité à toute épreuve, Philoxis (*Iphis*) et le Cacique (*Découverte*) sont aussi de parfaits chevaliers, auréolés de gloire: fruit de la passion, leur héroïsme est le moyen de se rendre digne de la femme aimée. Mais si l'attirance de Rousseau pour cette vision du monde est indéniable, elle n'exclut pas la contestation simultanée d'un des postulats du modèle, [...] la Cacique [*sic*] a beau être le chef de son peuple, il n'en est pas moins un « sauvage ». Quant à Iphis, c'est un roturier, [...] Contrairement aux a priori du roman héroïque qui font qu'un homme sans naissance a forcément l'âme vile, Iphis a toutes les qualités de l'amant noble [...]. (Mat-Hasquin 1978, 87)

Cid de Corneille. Souvenons-nous que dans *Le Cid*, la Force Orientée est le devoir: dans le cas de Chimène, le devoir envers un code moral hiérarchique où l'honneur de la famille prime sur tout intérêt personnel; dans le cas de l'Infante, le devoir envers le rang social. La situation dans *Iphis* est tout à fait différente. Dans la tragédie lyrique de Rousseau, la Force Orientée est celle de l'amour raisonne. D'autre part, Iphis est roturier; Rodrigue est issu « d'un sang noble » (Corneille 1961, 21). Les traits héroïques de Rodrigue animent l'amour de Chimène; ceux de Philoxis **connotent** le pouvoir royal et indiquent à Anaxarette la route la plus sûre pour consolider sa position auprès de son Oncle, le Roy Ortule.[121] En ce qui concerne l'honneur, Chimène obéit à un code moral qui exclut tout intérêt personnel. Ce n'est pas le cas pour Anaxarette. Son sens de l'honneur est animé par la vanité, voire par un amour-propre qui fait de

---

[121] Anne Ubersfeld explique la fonction connotative du personnage:

> ...en tant que lexème, le personnage, s'il dénote une figure historique ou imaginaire, un ensemble de semes, « connote » aussi toute une serie de significations annexes. Ainsi un personnage antique ou héroïque peut connoter tous les éléments de sa légende qui ne sont pas textuellement utilisés. La souplesse du systeme des connotations permet de montrer comment toute une série de constructions idéologiques chez le lecteur ou le spectateur peuvent s'investir dans le personnage soit à l'aide d'éléments extra-textuels, historiques ou légendaires, soit à l'aide d'éléments mis en oeuvre dans la représentation.
> (Ubersfeld 1982, 123)

l'honneur une espèce de tremplin pour l'ambition: « Regnons: mon rang ne me propose qu'une couronne à souhaitter » (*OC* II:807).

Nous ne pouvons pas non plus comparer ces deux pièces sur le plan thématique. Le thème de l'amour non partagé est exploité différemment chez Rousseau et chez Corneille. L'Infante aime Rodrigue sans jamais le lui avouer ouvertement. Rodrigue, de son côté, ignore les sentiments de l'Infante. Par contre, Iphis est conscient des sentiments d'Élise: « J'ai cent fois refusé son coeur » (*OC* II:804). Dans le cas de Corneille, le rang social de l'Infante empêche l'aveu franc de la valeur personnelle. Chez Rousseau, la valeur personnelle est ouvertement déclarée, d'abord dans la forme positive de la déclaration d'amour et ensuite dans un sens négatif comme refus de cet amour.

Même les rapports des couples sont dissemblables. Toute comparaison entre les couples Iphis-Anaxarette et Rodrigue-Chimène s'arrête au moment où l'ambition s'empare d'Anaxarette. Chimène n'ambitionne pas le pouvoir royal; elle insiste simplement pour que le devoir prime sur les transports de son coeur. Il en est de même pour la comparaison des couples Rodrigue-Chimène et Philoxis-Anaxarette. En tant que l'incarnation du Bien Désiré, Philoxis est destiné à jouer un rôle plutôt symbolique. Par contre, Rodrigue joue un rôle actif dans l'intrigue du *Cid*. D'autre

part, Anaxarette voit en Philoxis un moyen d'arriver aux fins qu'elle se propose; Chimène voit en Rodrigue l'aboutissement de tous ses espoirs.

On serait tenté de nier complètement l'influence du *Cid* sur le contenu thématique d'*Iphis*, si ce n'était pour un seul thème dont l'importance semble avoir échappé aux commentateurs de Rousseau. Il s'agit du thème du renoncement à l'objet aimé, voire du renoncement au désir motivé par les exigences d'un code moral supérieur. L'Infante est entièrement soumise à un tel code; elle s'en sert pour dompter la passion qui trouble son esprit. Au lieu de rivaliser avec Chimène pour obtenir Rodrigue, elle refoule ses propres sentiments pour aider sa rivale:

> Ainsi de ces amants ayant formé les chaînes,
> Je dois prendre intérêt à voir finir leurs peines.
> ...
> Ce jeune cavalier, cet amant que je donne,
> Je l'aime.
> (Corneille 1961, 22)

C'est le « moi » de l'Infante qui est sacrifié sur l'autel du devoir. Il est hors question que l'Infante suive l'inclination de son coeur, et lorsque Léonor lui rappelle ce que le devoir exige d'elle, sa réponse est sans équivoque:

> Il m'en souvient si bien que j'épandrai mon sang
> Avant que je m'abaisse à démentir mon rang.
> ...

> Moi-même je donnai ce que je n'osais prendre.
> Je mis, au lieu de moi, Chimène en ses liens,
> Et j'allumai leurs feux pour éteindre les miens.
> (Corneille 1961, 23).

Bien que ce thème soit abordé dans *Iphis*, Orane le fait d'une manière différente. Elle ne veut pas rappeler à Élise ce qu'elle doit à son rang, mais plutôt ce que lui doit Iphis à cause de son rang.

> Eh quoi, vous penseriez qu'il osa refuser
> Un coeur qui borneroit les voeux de cent monarques?
> ...
> Pourroit il oublier sa naissance, son rang[122]
> Et l'éclat dont brille le sang
> Duquel les Dieux vous ont fait naitre?
> (*OC* II:802)

Ainsi, chez Corneille, noblesse oblige le noble qui se doit de sacrifier son désir personnel pour s'accommoder des exigences d'un code moral supérieur. En revanche, chez Rousseau, la noblesse oblige les autres, les assujettit même aux caprices des plus puissants. Il n'empêche qu'Élise semble tout à fait à la hauteur du sacrifice de l'Infante; la cinquième scène d'*Iphis* est imprégnée d'un pathétique émouvant qui fait écho aux stances de l'Infante. Cependant, bien qu'Élise semble vouloir calmer sa passion en allumant celle d'Anaxarette, la nature fragmentaire de l'opéra nous jette de nouveau dans l'embarras, car nous ne savons

---

[122] C'est-à-dire, Iphis peut-il oublier la naissance et le rang d'Élise?

pas si Élise répétera le sacrifice de l'Infante ou si elle se laissera entraîner par la jalousie.

Ouvrons une parenthèse pour souligner l'importance du thème du renoncement à l'objet aimé chez Rousseau. Le renoncement est le signe d'une quasi-psychopathologie chez Rousseau dont la plupart des relations amoureuses aboutirent à cette forme de sacrifice. Le geste qui caractérise cette psychopathologie est le suivant: confronté à un amour qui met en péril l'intégrité morale de l'individu, l'amant s'enfuit pour se mettre à l'abri de la tentation. En guise d'hypothèse, voici donc la manière dont Rousseau aurait pu dénouer l'intrigue d'*Iphis*: Élise aurait refoulé sa passion et se serait soustraite de la constellation triangulaire dans laquelle elle s'était impliquée.

Nous reviendrons en détail au thème du renoncement dans nos études sur *La Découverte du nouveau monde* et les *Muses galantes*. En ce qui concerne *Iphis*, ce thème se présente comme l'écho très faible de celui qui prédominera dans les autres ouvrages lyriques écrits à cette époque. Fermons maintenant cette parenthèse que nous n'avons ouverte que pour démontrer la présence du thème dans le code idéologique d'Élise et pour signaler que malgré les dissemblances mentionnées, l'importance de ce thème fait du *Cid* une référence importante pour Rousseau.

Il nous reste à considérer l'influence d'*Omphale*, opéra de Destouches et La Motte, sur le contenu thématique d'*Iphis*.[123] Dans ses commentaires sur *Omphale*, Schérer attire notre attention sur la constellation triangulaire qui organise l'intrigue dans l'opéra de La Motte. Dans *Omphale*, Iphis et Alcide courtisent une seule femme, Omphale, reine de Lydie. Schérer fonde sa comparaison sur le thème du rang social, soulignant que chaque auteur met ses personnages dans une situation où le rang social élevé se heurte à « la valeur personnelle dans une condition médiocre » (*OC* II:1831). En mettant l'accent sur la dimension sociologique des deux pièces, Schérer met en parallèle deux situations: celle d'Omphale vis-à-vis d'Iphis et d'Alcide et celle d'Anaxarette vis-à-vis d'Iphis et de Philoxis.

Bien que l'on puisse certainement rapprocher ces deux opéras sur le plan sociologique, le thème du renoncement au désir justifie mieux la comparaison. Il est surprenant de constater que Schérer passe sous silence cet acte important. Son silence s'explique peut-être par la nature fragmentaire d'*Iphis*; il est vrai que le thème du renoncement n'est qu'effleuré dans cette oeuvre, qu'il n'a qu'une existence virtuelle en

---

[123] Pour permettre au lecteur de mieux suivre les arguments présentés dans les prochains paragraphes, nous résumons dans l'appendice les grandes lignes de l'intrigue mise en scène par La Motte dans son opéra *Omphale*.

tant que situation qui pourrait éventuellement se produire étant donné la disposition des forces en action.

Par contre, dans *Omphale*, l'amour l'emporte sur l'acte héroïque; tout l'éclat d'un Alcide victorieux ne pourrait jamais éteindre le tendre sentiment qu'éprouvait Omphale pour le moins éclatant Iphis. Ainsi, Alcide doit finalement renoncer à Omphale. Cet acte généreux affirme chez La Motte la primauté de l'amour sur l'éclat du héros. Voilà un thème qui a dû intéresser Rousseau.

L'histoire d'Omphale est tirée de la mythologie grecque. On n'y trouve pas le nom d'un personnage appelé Iphis. Pourtant, l'apparition de ce personnage dans l'opéra de La Motte n'est pas fortuite. Au 18e siècle, le nom d'« Iphis » eut une valeur symbolique, sa seule mention rappelant le portrait de ce personnage si connu et si exploité depuis l'antiquité grecque:

> *...this story [**Iphis et Anaxarète**], inserted as a warning like that of Hippomenes and Atlanta, was in various forms popular with Hellenistic writers.*
> (Melville 1987, 458, note 699).

Dans l'opéra de La Motte, Iphis symbolise le nouveau héros, celui chez qui la vertu et la roture seraient récompensées de la même manière que l'on récompensait

autrefois les exploits militaires du héros.[124] Dans *Omphale*, Iphis remporte une victoire sentimentale, car Omphale le préfère au plus éclatant Alcide. A titre d'hypothèse, nous posons que dans l'opéra de Rousseau, Anaxarette, une fois la passion domptée, préférerait à Philoxis le plus vertueux Iphis. Connaissant le code idéologique de Rousseau, nous avons de la difficulté à concevoir autrement le dénouement de l'opéra.

D'autres ressemblances et dissemblances nous frappent. *Omphale* est aussi l'histoire d'un amour non partagé; Argine aime Alcide qui aime Omphale qui aime Iphis. En plus, les deux Iphis craignent ne pas mériter l'amour de leurs héroïnes. La deuxième scène du premier acte d'*Omphale* et la deuxième scène du premier acte d'*Iphis* se ressemblent énormément de par leur contenu thématique. Dans les deux cas, les Iphis se désespèrent et seuls sur scène se nourrissent du regret de ne pas avoir mieux suivi l'exemple du héros. Ils se retrouvent dans une même situation vis-à-vis de lui, dans un rapport de rivalité avec le personnage dont les exploits militaires semblent mériter l'amour de l'héroïne.

Cependant, Rousseau dans son opéra modifie le rapport des personnages. Autrefois aimé d'Anaxarette,

---

[124] Dans sa thèse de doctorat, Woody rappelle qu'au 18e siècle, « les qualités guerrières [du héros] tombent en disgrâce, et la censure du héros militaire [tel que défini par La Bruyère] est un lieu commun de la littérature de l'époque » (Woody 1981, 10).

Iphis est maintenant indigne de ses regards. A la différence de l'Iphis de Rousseau, l'Iphis de La Motte ne s'est jamais cru digne de l'amour de la reine Omphale et il ignore complètement les sentiments que celle-ci éprouve pour lui. Chez Rousseau, il essaie de rétablir une situation perdue; chez La Motte, il tente d'atteindre un amour auquel il n'ose presque pas rêver.

Ces deux opéras se rapprochent aussi par le thème de la constellation triangulaire. Omphale est aimé de deux soupirants: Iphis et Alcide. Il en est de même pour Anaxarette qui est aimé d'Iphis et de Philoxis. Mais les intrigues sont encore plus compliquées, car les constellations triangulaires sont doublées de sorte que l'un des personnages de la première constellation est entraîné dans une deuxième. Il résulte de cette structure doublée que le drame se déroule simultanément sur trois axes (sujet-objet) (*cf.* figure 17). L'axe du milieu est celui de l'intrigue principale. Dans l'opéra de Rousseau, Iphis est le sujet dans une intrigue où Anaxarette est l'objet. En même temps, il est l'objet d'une intrigue dont le sujet est Élise. Se situant à l'autre pôle de l'axe principal, Anaxarette est l'objet auquel vise Iphis et en même temps sujet d'une intrigue dont l'objet est Philoxis. Ainsi, Iphis

et Anaxarette fonctionnent simultanément comme sujets et comme objets: l'axe du dédoublement de fonction est celui où se situe l'intrigue principale de l'opéra.

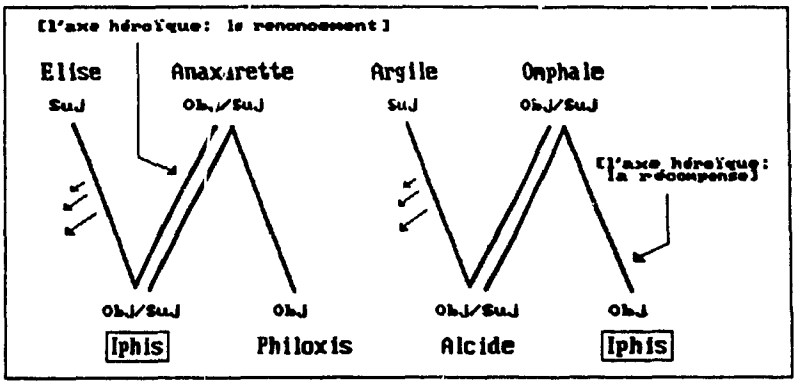


Figure 17 .... Les structures triangulaires dédoublées

La structure d'*Iphis* reproduit parfaitement celle d'*Omphale*. Dans l'opéra de La Motte, Alcide et Omphale ont des fonctions doubles. Alcide est l'objet d'une intrigue dont le sujet est la jalouse Argine. En même temps, il est le sujet d'une intrigue dont l'objet est Omphale. Omphale, objet, est aussi sujet et porte toute son attention sur Iphis, l'objet de son désir.

L'étude des structures parallèles d'*Iphis* et d'*Omphale* suggère une nouvelle hypothèse de travail. Dans l'opéra de La Motte, le mécanisme du dénouement exige du personnage doublement impliqué de se retirer de l'action. Une fois ce personnage écarté, le conflit secondaire peut se résoudre. Prenons *Omphale* à titre d'exemple. Ramené à la raison par l'intervention des

Dieux, Alcide se retire de la deuxième constellation triangulaire et libère ainsi Omphale. Son renoncement résout le conflit secondaire de l'opéra et permet à Omphale de renouer avec Iphis. Or, dans ce dénouement, la première constellation triangulaire se détache sous la pression exercée par une fonction actantielle purement idéologique, la Raison, ici incarnée par les Dieux. Détachée de la première constellation triangulaire, la seconde se transforme en structure bipolaire simple où le sujet atteint son objet sans difficulté.

Dans *Iphis*, on s'attend à un dénouement pareil. Impliqué dans deux constellations triangulaires, Iphis aura à se retirer de la seconde. Son renoncement permettrait à Anaxarette de combler son désir, que celui-ci prenne la forme d'un amour ou d'une couronne. Or, sous la pression d'une force idéologique telle que la Raison, la première constellation triangulaire Élise/Iphis/Anaxarette se détachera de la structure doublée pour dissoudre la tension dramatique de l'opéra.

Comme nous allons voir, la *Découverte du nouveau monde* et les *Muses galantes* sont construites à partir d'une même structure doublée. Le mécanisme qui organise le dénouement de ces opéras est celui que nous

venons de décrire.[125] Cette structure semble être l'indicatif personnel de Rousseau, une véritable signature qu'il appose à son oeuvre. Nous remarquons avec intérêt le peu d'attention prêtée par les apologistes du théâtre de Rousseau à la constellation triangulaire et au geste de renoncement qu'elle pose. Au lieu de voir dans la structure triangulaire des premières pièces de théâtre une formule importante permettant à Rousseau de nous représenter son univers idéologique les critiques y voient plutôt une faiblesse attribuable à l'inexpérience. Le commentaire de Michèle Mat-Hasquin est exemplaire:

> Il faut remarquer cependant que l'hésitation d'Anaxarète entre Iphis et Philoxis apparaît peu motivée: faiblesse de construction due à l'inexpérience de l'auteur et qui expliquerait en partie l'inachèvement. En effet, Iphis et Philoxis sont égaux en mérite, le seul avantage d'Iphis est d'être aimé. En raison des tabous soci cette supériorité de fait non de droit, ne pouvait contrebalancer efficacement sa roture aux yeux d'Anaxarète, soucieuse de sa gloire. La logique du personnage exigeait qu'Anaxarète choisisse Philoxis, ce qui aurait été en contradiction avec la préférence affective de Rousseau pour Iphis.
> (Mat-Hasquin 1978, 87-88, note 12).

Au contraire, l'hésitation d'Anaxarette est motivée par l'hésitation de Rousseau encore trop jeune pour préférer à l'éclat du héros stéréotypé la retenue de

---

[125] Les entrées d'Hésiode et d'Ovide dans les *Muses galantes* font exception à cette règle. Nous y reviendrons dans le 5e chapitre.

celui qui, en renonçant au désir, témoigne d'une complète maîtrise de soi.

Nous ne voyons pas dans Philoxis le portrait du vrai héros tel que le définira Rousseau dans son *Discours sur la vertu du héros*. Philoxis ressemble très peu au héros décrit par Rousseau; leurs portraits ne se recoupent pas du tout à l'exception des traits suivants: Philoxis est « grand », « n'a point de médiocres qualités » et son caractère a « de l'éclat » (*OC* II:1263). Bien entendu, il est impossible de savoir si Philoxis se serait finalement conformé au modèle idéal de Rousseau. Pour éviter de compléter à tort son portrait fragmentaire, contentons-nous de signaler, d'après Woody, que dans *Iphis*, Philoxis incarne un premier idéal du héros, celui de « l'amant comblé de gloire militaire qui vient rendre hommage à sa dame » (Woody 1981, 37-38). En fait, cet idéal superficiel n'est pas celui que va prôner Rousseau dans ses opéras. Que ce premier idéal fût déjà dépassé à l'époque d'*Iphis* est clair si nous acceptons le dénouement suggéré par la structure doublée de la pièce.[126]

---

[126] Mat-Hasquin décrit le thème de la « dégradation de l'idéal héroïque » dans le théâtre de Rousseau:

> Le processus de dégradation est désormais irréversible et aboutit, dans *Narcisse*, à la négation même de l'amour héroïque: [...] de la *Découverte* à *Narcisse*, on passe d'une valorisation positive à une mise en question implicite de la vanité de cette vision du monde.
> (Mat-Hasquin 1978, 88)

Néanmoins, Philoxis joue un rôle essentiel dans la pièce; sa présence symbolique sur scène aide à mettre en relief les véritables qualités heroïques d'Iphis et de contraster celles-ci avec les traits désuets des héros du type gréco-romain qui avaient tant fasciné le jeune Rousseau. Avant le tomber du rideau, sans doute Iphis deviendrait-il le héros qui n'avait pour objet que « la félicité des autres » (*OC* II:1264); le bonheur de son semblable serait son seul objet (*OC* II:1263). Le geste de renoncement que signe le véritable héros est d'autant plus admirable que la félicité du héros stéréotypé, dans notre cas Philoxis, est grande. Contrairement à Mat-Hasquin, nous ne voyons dans le choix d'Anaxarette aucune contradiction avec la préférence affective de Rousseau; en renonçant finalement à Anaxarette, Iphis chercherait à provoquer dans nos esprits un sentiment de haute estime. En d'autres termes, le vrai héros Iphis se définit par contraste; l'image iconique du héros stéréotypé que projette Philoxis met en relief le « moi » d'Iphis pour rendre celui-ci plus estimable.

Tout comme le héros stéréotypé Philoxis, Iphis dans *Omphale* est récompensé par l'attribution du Bien-

---

Selon Mat-Hasquin, cette dégradation trouve « un repondant dans la réalité sociale de l'époque » où l'image du noble guerrier est dégradée par le contact de celui-ci avec la vie domestiquée à la cour et dans les salons. (*cf.* Mat-Hasquin 1978, 95)

Désiré. A la différence de Philoxis, le héros de La Motte est récompensé puisqu'il est vertueux. Dans *Omphale*, Iphis se lie d'amitié avec Alcide. Lorsqu'il reconnaît en celui-ci son rival, il est prêt à mourir pour expier un bonheur qui outrage Omphale et Alcide. Les Dieux sont touchés par la vertu d'Iphis et interviennent pour calmer le courroux d'Alcide. Écoutant la voix des Dieux, Alcide entend celle de la raison qui éteint son amour et sa haine. Ramené ainsi à la raison, Alcide jure de ne plus vivre que pour réparer sa honte et la peine d'Omphale et d'Iphis (*cf.* Appendice 1). Or, c'est aux Dieux de récompenser Iphis vertueux en lui attribuant celle dont il n'ose guère rêver, la reine Omphale. Dans la dernière scène de l'opéra, Hercule demande à Omphale de présenter au peuple le souverain de son choix. Déjà aimé d'Omphale, c'est Iphis qui est présenté et qui par conséquent reçoit la couronne de Lydie.

Quoique l'Iphis de La Motte ressemble en partie au véritable héros de Rousseau (hypothétiquement, Iphis), il y a une différence importante qu'il faut absolument souligner. Dans *Omphale*, le héros s'intègre dans le milieu social qui le récompense. En d'autres termes, l'acte héroïque fait le bonheur du « moi »; il vaut à Iphis la belle Omphale et la couronne. Par contre,

ayant posé son geste sacrificiel, le héros de Rousseau n'a qu'à se retirer discrètement de la société. Ainsi, chez Rousseau, l'acte héroïque fait le bonheur d'autrui et en aboutissant à la solitude du héros, semble nuire au bonheur du « moi ».

Nous pouvons alors comprendre que l'axe héroïque d'*Omphale* est celui de la récompense, tandis que dans l'opéra de Rousseau, c'est celui du renoncement (*cf.* Figure 17). La Motte comprend différemment le concept du héros. Dans *Omphale*, les Dieux obligent Alcide à se retirer de la constellation triangulaire. Puisque commandé par les Dieux, c'est-à-dire par une force extrinsèque, le renoncement fait pâle figure en comparaison avec le comportement vertueux d'Iphis. Par contre, dans les opéras de Rousseau, la force morale ne vient pas du dehors elle est déjà incorporée dans la psyché du héros. Elle surgit du dedans pour se manifester dans un acte sacrificiel qui se justifie par soi-même et qui vise au renoncement du « moi ». Rousseau demande que le spectateur adopte un nouveau système de valeurs; dorénavant le vrai héros ne sera plus celui dont la vertu sera récompensée par l'attribution du Bien-Désiré (Philoxis dans *Iphis* et Iphis dans *Omphale*), mais plutôt celui dont le renoncement à soi-même fera le bonheur d'autrui aux dépens de celui du héros (hypothétiquement, Iphis dans *Iphis*).

D'autres différences importantes servent à distinguer *Omphale* et *Iphis*. Bien que le thème du devoir se retrouve dans l'opéra de La Motte tout comme dans l'opéra de Rousseau, il est exploité différemment par chaque auteur. Dans *Omphale*, Iphis reconnaît le droit d'Omphale à un mari digne de son rang et à qui il est prêt à sacrifier sa passion. Au moment où il annonce à Omphale la fête préparée en son honneur par Alcide (Acte II, scène 2), Iphis s'étonne de découvrir qu'à la place d'Alcide Omphale en aime un autre. Tourmenté, il conseille à Omphale d'aimer le héros Alcide:

> Aimez un héros qui vous aime,
> Sa vertu, sa gloire est extrême,
> Brisez vos premiers fers pour ce
> nouveau vainqueur,
> Quand malgré moi vos yeux auraient
> séduit mon coeur,
> Je trahirais mon amour même
> Pour votre gloire et son bonheur.
> (La Motte, 114-115)

Les conseils d'Iphis rappellent la situation d'Iphis dans le conte d'Ovide où l'amour se heurte aux barrières de classes. Notons simplement l'évolution du contexte sociologique: dans le conte d'Ovide, Iphis se désespère complètement et ne peut rien pour éveiller l'intérêt d'Anaxarète dont le mépris lui est une barrière infranchissable. Chez La Motte, l'intérêt d'Omphale est déjà éveillé mais Iphis l'ignore et n'ose même pas y croire. Dans *Omphale*, la barrière cède au moment ou le héros fait preuve d'un comportement

vertueux. Dans l'opéra de Rousseau, il s'agit d'une barrière de nom et non de fait; en pratique elle est facilement franchie par Iphis. Déjà aimé par deux princesses d'un rang social supérieur, Iphis rompt avec l'une pour poursuivre l'autre.

Bien que le nom du personnage reste le même, la gamme de ses actions s'élargit beaucoup au fil des ans. L'Iphis de Rousseau n'habite plus le même espace-temps sociologique que les Iphis de La Motte et d'Ovide. Le fait d'être vertueux ne suffit plus à le rendre digne de notre admiration. Il doit d'abord céder à sa passion déraisonnée, la dompter, puis y renoncer par le sacrifice de soi, acte qui fait le bonheur de son rival. Voilà le scénario qui définit le héros tel que Rousseau se l'imaginait à cette époque.

En bref, les ressemblances entre *Omphale* et *Iphis* sont remarquables. Sur le plan structural, seule la façon dont l'axe héroïque se définit peut servir à les distinguer. Quoique nous ne sachions pas à quelle fin Rousseau destinait Iphis, la ressemblance structurelle des deux opéras suggère des scénarios analogues. Nous nous attendons à ce qu'Iphis, pour se confirmer dans le rôle du vrai héros, répète de son propre gré le geste de renoncement imposé à Alcide. En ce qui concerne les trois premiers opéras, il nous semble que le code idéologique externe de Rousseau puise sa substance primaire chez Houdar de la Motte. Il va presque sans

dire que la spécificité de ce code réside dans la façon dont Rousseau le modifie pour l'adapter à ses propres fins.

3.4.2. **Le contenu idéologique: aspect autobiographique**

Résumons ce que nous savons déjà du code idéologique interne de l'opéra. Ce code est constitué de deux idées-forces en opposition, à savoir l'¦amour-raisonné¦ et l'¦amour passionnel¦. Aux prises avec ces forces, Iphis et Anaxarette sont impliqués dans des constellations triangulaires en corrélation. En nous fondant sur un code idéologique externe fourni par d'autres auteurs de l'époque, nous avons postulé pour *Iphis* un dénouement conforme à celui d'*Omphale*, dont les codes idéologiques interne et externe ressemblent le plus à ceux d'*Iphis*. A titre d'hypothèse, nous retenons le schème du dénouement par renoncement à l'objet aimé.

Portons maintenant notre attention sur le sens idéologique de l'énonciation que fait Rousseau par l'entremise de ses personnages. Pour trouver ce sens, nous devons rechercher dans le signifiant du niveau du message le signifié idéologique correspondant. Pour passer du niveau du message au niveau de l'idéologie nous aurons recours à un code composé des expériences, des idées et des prises de position théoriques qui fondent le système de valeurs auquel obéit Rousseau. Comme le rappelle Pavis, ce code est extérieur au texte

théâtral et reconstituable à partir de l'ensemble des textes de l'auteur (Pavis 1976, 6). Nous allons donc rechercher dans l'oeuvre autobiographique de Rousseau la résonance des idées-forces déjà repérées dans l'opéra. C'est là que nous pouvons trouver le code qui nous aidera à dégager le contenu idéologique du message, voire le sens primaire du texte.

Nous serions tenté de limiter le domaine de nos recherches à l'étude des paroles qui font écho à la pensée de Rousseau. Mais on retrouve trop facilement les mots de Jean-Jacques dans ceux d'Iphis: « Quel prix d'un attachement pareil au mien », s'étonne Rousseau confronté à l'infidélité de Maman (*OC* I:263); « Quel prix de ma constante ardeur » s'exclame Iphis troublé par l'infidélité d'Anaxarette (*OC* II:804).

Certes, il est aisé de superposer aux énoncés d'Iphis ceux des *Confessions*. Pourtant, on découvre des ressemblances plus significatives au niveau de la structure. Soulignons, d'après Pavis, que l'idéologie de la pièce réside moins dans les énoncés que dans la façon dont Rousseau nous les présente.

> Enfin, le cas le plus fréquent c'est que le code idéologique n'est pas directement transmis dans les énoncés, mais réside dans l'agencement des énoncés, c'est-à-dire la manière particulière de présenter et de disposer les idées des personnages. C'est donc dans la dramaturgie, dans la structure dramatique que résidera la clé idéologique de l'oeuvre et de ses créateurs.
> (Pavis 1976, 86)

Au lieu de nous limiter au décodage des énoncés, nous préférons relever dans l'oeuvre autobiographique de Rousseau et dans *Iphis* des situations de structure homologue.

La structure la plus remarquable que nous retrouvions dans la vie réelle de Rousseau est la constellation triangulaire. Chez Rousseau, le triangle amoureux n'est jamais du type classique tel que chez Ovide où l'une des femmes, jalouse, cherche à se venger. Ce genre de triangle amoureux caractérise les contes du 14e livre des *Métamorphoses* ainsi que l'opéra de La Motte dont s'était inspiré Rousseau.

Dans les *Métamorphoses*, la tierce personne est aussi une femme jalouse qui intervient dans le rapport du couple. Par exemple, dans l'histoire de *Scylla et Glaucus*, Glaucus est aux prises avec deux femmes: avec Scylla qu'il aime et avec Circé qui est amoureuse de lui. Le dilemme de Glaucus vient d'un amour non partagé. Scylla le repousse; Circé veut qu'il trompe Scylla et pour le récompenser, promet de combler tous ses désirs. Cependant, Glaucus est blessé par le refus de Scylla et cherche sa consolation dans la vengeance. Également blessée par l'indifférence de Glaucus, Circé arrose d'une potion magique la baie où se repose Scylla, la transformant en monstre.[127]

---

[127] Il en va de même dans l'histoire de *Picus et Canens*. Picus, roi du Latium, est amoureux de sa femme Canens. Parti à la chasse, Picus est épié par Circé qui tombe amoureuse de lui.

Ce genre de constellation triangulaire recoupe la structure du premier triangle dans la double constellation que nous retrouvons dans *Iphis*. Dans l'opéra de Rousseau, la structure reproduit celle du conte d'Ovide. Iphis est aimé d'Élise et aime en même temps Anaxarette. Tout comme Glaucus, Iphis n'aime pas celle dont il est aimé et aime une femme qui le dédaigne. Rappelons-nous les derniers mots d'Élise: « Craignez d'irriter l'amour » (*OC* I:809). Dans la réplique d'Élise, toutes les conditions sont réunies pour un dénouement tragique du type ovidien où l'amour s'avérera impuissant face au pouvoir destructeur de la vengeance. Est-ce l'intention d'Élise de précipiter le drame vers une fin tragique? Nous ne le savons pas. Tout ce que l'on peut dire, c'est que dans la situation triangulaire, la tension dramatique se dénoue soit par l'action d'une femme jalouse, dont l'intervention annonce toujours le dénouement tragique, soit par l'intervention d'une femme vertueuse, dont le renoncement fait le bonheur d'autrui.[128]

Circé veut que Picus renonce à son amour pour Canens. Il refuse. Outragée, Circé se venge en transformant Picus en oiseau (le pivert). Cherchant son mari disparu, Canens erre pendant six jours et six nuits, sans nourriture ni sommeil. Finalement, elle languit au bord du Tibre et sombre dans ses eaux.

[128] La première situation est celle d'Argine dans la constellation Argine/Alcide/Omphale; la deuxième situation est celle de l'Infante dans la constellation Infante/Rodrigue/Chimène.

C'est le dédoublement de la constellation triangulaire qui distingue l'opéra de Rousseau des contes d'Ovide. L'introduction d'un deuxième triangle amoureux change complètement le scénario; accroché au premier triangle femme/homme/femme, un deuxième homme/femme/homme fait toute la différence. Dans l'oeuvre de Rousseau, la constellation triangulaire doublée n'est pas une structure inconséquente. Selon Starobinski, le dédoublement revêt un sens particulier: l'amour, chez Rousseau, signifie toujours l'amour à trois. Dans la deuxième constellation, le désir du sujet pour l'objet aimé, c'est-à-dire de Rousseau pour la femme, n'est jamais comblé. La tension passionnelle crée une situation qui devient finalement insoutenable. Pour éliminer la tension, Rousseau se résigne à jouer un nouveau rôle auprès de la femme. A son ancien rôle d'amant, il substitue celui de précepteur, « seul possesseur de la science du bonheur » (Starobinski 1971, 211).[129] Autrefois ressenties si éperdument, les passions se métamorphosent; elles prennent la nouvelle forme d'une amitié avec l'ancien rival.

Le rôle joué par Rousseau dans la deuxième constellation est donc différent de celui qu'il joue

---

[129] Selon Gagnebin et Raymond, éditeurs de l'édition de la Pléiade, « On se souviendra du peu de jalousie physique de Jean-Jacques, qui lui fait accepter la "constellation triangulaire", où il joue le rôle du conseiller ou de l'amant de coeur, de "celui qui fait de la musique" » (*OC* II:1243).

dans la première. La passion éprouvée mais non comblée est transformée dans le « moi » et prend la forme d'un comportement admissible sur le plan moral.[130] Le désir refoulé s'exprime au niveau de la conscience comme préoccupation du bonheur du rival auquel Rousseau cède la place.

> Bizarre jouissance, qui veut être le reflet de la joie des amants, mais qui habite cette joie comme son oeuvre...L'amour à trois implique toujours, chez Rousseau, une ivresse et une transposition réflexive. Le héros rousseauiste est à la fois maître de sagesse et séducteur. Il trouble les âmes et les élève...Il tient moins à posséder les corps qu'à fasciner les âmes et à devenir le confident des consciences.
> (Starobinski 1971,211)

Se liant d'amitié avec son rival, Rousseau se charge du bonheur de ce dernier. Autrefois convoitée par deux hommes, la femme peut maintenant se donner librement à celui qu'elle préfère. Elle n'est plus l'objet désiré de Rousseau; devenue sa pupille, elle suit ses conseils pour mieux aimer l'autre. Pour justifier son sacrifice, Rousseau se rend à un raisonnement d'ordre moral qui, tout en servant à sublimer la passion, se porte garant du bonheur du couple.

---

[130] En psychanalyse on utilise le terme *reaction-formation* pour décrire une telle transformation du désir refoulé:

> *Reaction-formation (or reversal-formation) is a psychoanalytic term, meaning the development in the ego of conscious, socialized attitudes and interests which are the antithesis of certain infantile unsocialized trends which continue to persist in the unconscious.*
> (Hinsie 1960, 629).

On peut repérer dans la structure d'*Iphis* tous les éléments du scénario que nous venons de décrire. Cependant, ils y sont à l'état virtuel puisque le drame est inachevé. Au lieu d'examiner maintenant les sources autobiographiques de la constellation doublée, nous réservons nos commentaires pour l'étude de la *Découverte du nouveau monde* où le scénario est réalisé intégralement sur scène. Pour l'instant, nous nous contentons de relever dans les écrits autobiographiques d'autres instances de la constellation triangulaire **simple**. Nous démontrons ainsi que l'amour à trois, tel que nous le retrouvons dans le premier triangle de la constellation doublée, c'est-à-dire femme/homme/femme, est un schème de prédilection dans la vie amoureuse du jeune Rousseau.

Plusieurs exemples s'offrent à nous qui prouvent la primauté de cette structure dans les rapports amoureux de Rousseau. Nous reconnaissons l'archétype de la constellation triangulaire dans les rapports entre Rousseau, Mlle de Graffenried et Mlle Galley.[131] Ce rapport triangulaire est annonciateur en ce sens que toutes les relations ultérieures de Rousseau sortiront

---

[131] Nous ne devons pas oublier la constellation triangulaire Giraud/Rousseau/Merceret. Bien que cette constellation soit moins typique puisque Rousseau ne trouve pas Mlle Giraud attirante (*cf. OC* I:134), il y a dans le comportement de celle-ci une « délicatesse » et une « modération » qui finissent par séduire Rousseau (*cf. OC* I:143). Il n'empêche que le peu d'attention que prête Rousseau à Mlle Giraud fait de ce triangle un cas à part.

du même moule. L'étude de ses expériences amoureuses permet de comprendre la façon dont le rapport bi-polaire femme-homme se métamorphose chez Rousseau pour prendre la forme triangulaire femme-homme-femme.

La prédilection pour le rapport triangulaire relève d'une impuissance d'ordre émotif; en présence de l'objet désiré, Rousseau se montre souvent maladroit. Même après s'être si bien distingué à table lors du déchiffrage de la devise de la maison de Solar, et après s'être finalement montré sous un jour favorable aux yeux de M^lle^ de Breil, le seul regard de celle-ci fait tressaillir Rousseau qui renverse de l'eau sur elle. Dès lors, tout son espoir est gâté:

> Quelques minutes après, M^lle^ de Breil levant derechef les yeux sur moi me pria d'un ton de voix aussi timide qu'affable de lui donner a boire. On juge que je ne la fis pas attendre, mais en approchant je fus saisi d'un tel tremblement qu'ayant trop rempli le verre je répandis une partie de l'eau sur l'assiete et même sur elle.
> (*OC* I:96)

D'autres exemples abondent dans les *Confessions*. Les rencontres avec Mme Basile sont à souligner au même titre, car elles attestent d'une manière exemplaire l'embarras éprouvé par Rousseau à l'égard des femmes qu'il désire:

> Quoique je ne me sentisse pas pour elle ce respect aussi vrai que tendre que j'avois pour Made de Warens, je me sentois plus de crainte et bien moins de familiarité. J'étois embarrassé, tremblant, je n'osois la regarder, je n'osois respirer auprès d'elle; cependant je craignois plus que la mort de m'en éloigner....A force de regarder ce que je pouvois voir et même au delà, mes yeux se

> troubloient, ma poitrine s'oppressoit, ma respiration d'instant en instant plus embarrassée me donnoit beaucoup de peine à gouverner....
> (*OC* I:74)

Subjugué par son émotivité, Rousseau communie avec la femme par le truchement de l'objet. A la personne il substitue le gant, le pied, la robe, etc., sur lesquels il fixe son attention pour étouffer l'émotion qui le paralyse:

> Je dévorois d'un oeil avide tout ce que je pouvois regarder sans être apperçu : les fleurs de sa robe, le bout de son joli pied, l'intervalle d'un bras ferme et blanc qui paroissoit entre son gand et sa manchette, et celui qui se faisoit quelquefois entre son tour de gorge et son mouchoir. Chaque objet ajoûtoit à l'impression des autres.
> (*OC* I:74)

Le besoin d'un intermédiaire surgit lorsque Rousseau doit détourner les yeux pour dominer son trouble; car il ignore comment extérioriser ses émotions. Pour éviter de les exprimer d'une manière trop directe et peut-être trop violente, il fixe son attention sur des objets et les érige en obstacles pour se tenir à l'écart. Dans un premier temps, la constellation triangulaire naît de son refus de regarder la personne aimée.

Rappelons comment a évolué le triangle composé de M^lle^ de Graffenried, M^lle^ Galley et Rousseau. Étant venu à la rescousse des jeunes filles, Rousseau recule devant l'invitation de les accompagner au Château de Toune pour passer un après-midi en leur compagnie.

Évidemment, cette proposition éveille en lui des sensations troublantes. Au lieu d'acquiescer à la demande des jeunes filles, Rousseau se rabat sur les bienséances: ne connaissant pas la mère de Mlle Galley, il ne pouvait, dit-il, accepter l'invitation: « Mais Mademoiselle, je n'ai point l'honneur d'être connu de Madame votre mere » (*OC* I:136). Lorsque Mlle de Graffenried répond que Madame Galley ne sera pas à Toune et qu'ils vont passer l'après-midi seuls, Rousseau est secoué par une vive émotion:

> En m'élançant sur le cheval de Mlle de Graffenried je tremblois de joye, et quand il fallut l'embrasser pour me tenir, le coeur me battoit si fort qu'elle s'en apperçut. (*OC* I:136)

Monté en croupe derrière Mlle de Graffenried, Rousseau refuse à maintes reprises les caresses qui s'offrent à lui:

> ...elle me dit que le sien lui battoit aussi par la frayeur de tomber; c'étoit presque dans ma posture, une invitation de vérifier la chose; je n'osai jamais, et durant tout le trajet mes deux bras lui servirent de ceinture, très serrée à la vérité; mais sans se déplacer un moment. (*OC* I:136)

Lorsque finalement la caresse a lieu, c'est par le truchement de l'objet. Monté sur un arbre, Rousseau jette des bouquets de cerises aux jeunes filles. Dans ce geste symbolique, le contact avec l'objet désiré se fait d'une manière indirecte; l'un des bouquets tombe

dans le sein de Mlle Galley, là où Jean-Jacques aurait voulu poser ses lèvres:

> Je me disois en moi-même; que mes levres ne sont-elles des cérises! comme je les leur jetterois ainsi de bon coeur.
> (*OC* I:137)

Ainsi la passion s'extériorise par le biais de l'objet qui sert de truchement. Puisque le rapport direct avec l'être aimé risque de provoquer des mouvements violents, tout peut être utile pour diffuser la tension émotive, même la parole. Rousseau est très clair à ce sujet lorsqu'il distingue entre ce que lui disait son coeur et ce que lui disait son esprit: «...ma langue parloit autant que mes yeux, quoi qu'elle ne dit pas les mêmes choses » (*OC* I:136).

Secoué par une agitation extrême, Rousseau se permet finalement une hardiesse, mais non sans embarras. Au moment où les mots ne suffisent plus, le geste supplée à la parole déficiente; Rousseau baise une seule fois la main de Mlle Galley:

> Nous étions seuls, je respirois avec embarras, elle avoit les yeux baissés. Ma bouche au lieu de trouver des paroles s'avisa de se coller sur sa main, qu'elle retira doucement, après qu'elle fut baisee, en me regardant d'un air qui n'étoit point irrité.
> (*OC* I:138)

Ce moment d'extase fixe le choix de Rousseau sur Mlle Galley. D'abord incapable d'accorder sa préférence à l'une ou à l'autre des jeunes filles, Rousseau penchait d'abord pour l'une, puis pour l'autre. Finalement, Mlle Galley fixe son attention alors qu'elle lui jette

un regard qui l'émeut vivement (*OC* I:138). Désormais, Mlle de Graffenried ne lui est plus rien: « son amie entra, et me parut laide en ce moment » (*OC* I:138).

Une substitution s'opère alors dans l'esprit de Rousseau: à l'objet qui lui servait de truchement dans une situation émotivement trop violente, se substitue le geste. Cette substitution se fait au moment où la parole s'avère déficiente, où les truchements ne servent plus à calmer la passion qui s'empare de son esprit.

Le retour à l'expression gestuelle est pour Rousseau un retour à un langage plus ancien et par définition plus efficace sur le plan de la communication. Mais ce langage direct ne permet pas la dissimulation: dans le geste, l'être et le paraître fusionnent; par lui l'amour fait sentir son emprise:

> Les moyens généraux par lesquels nous pouvons agir sur les sens d'autrui se bornent à deux, savoir, le mouvement et la voix. L'action du mouvement est immédiate par le toucher ou médiate par le geste...L'amour, dit-on, fut l'inventeur du dessein. Il put inventer aussi la parole, mais moins heureusement; Peu content d'elle, il la dédaigne, il a des maniéres plus vives de s'exprimer. (Rousseau 1969:29)

Maintenant, le scénario se complique. Evite avec tant de peine, le regard reprend sa place. La force d'attraction plus ou moins égale exercée par les deux jeunes filles est déséquilibrée par une passion si forte qu'elle coupe la parole à Rousseau et le rend incapable d'agir.

Le voyage de retour se fait exactement comme l'aller, avec Rousseau monté en croupe derrière M^lle^ de Graffenried. Cette fois-ci, tout en sachant qu'il ne se trouve pas à la bonne place, Rousseau s'efforce de s'y résigner, figé qu'il est par la passion et ne pouvant suivre l'inclination de son coeur:

> Il ne nous restoit que le tems qu'il falloit pour arriver de jour, et nous nous hâtames de partir, en nous distribuant comme nous étions venus. Si j'avois osé j'aurois transposé cet ordre;...mais je n'osai rien dire, et ce n'étoit pas à elle (M^lle^ Galley) de le proposer.
> (*OC* I:138)

Malgré tout, Rousseau se trouve à l'abri du regard et du toucher, à l'abri de ce langage qui provoque de si vives réactions émotives. De nouveau, les paroles lui servent de truchement, car les trois jeunes amis voyagent en parlant de la belle journée qu'ils viennent de passer à Toune.

M^lle^ de Graffenried, dont l'apparition lors du baiser avait tout gâté, devient dans les jours qui suivent celle qui en prolonge le souvenir. Dans le petit drame qui s'annonce, Rousseau va distribuer à M^lles^ Galley et de Graffenried des rôles différents:

> Je ne dis pas que si j'eusse été le maitre de mes arrangemens mon coeur se seroit partagé; j'y sentois un peu de préférence. J'aurois fait mon bonheur d'avoir pour maitresse M^lle^ de Graffenried, mais à choix je crois que je l'aurois mieux aimée pour confidente. Quoiqu'il en soit, il me sembloit en les quittant que je ne pourrois plus vivre sans l'une et sans l'autre.
> (*OC* I:139)

Les deux jeunes filles lui sont devenues indispensables; l'une, en tant que bien-aimée, et l'autre en tant que confidente; dans les jours qui suivent le voyage à Toune, c'est Mlle de Graffenried qui servira de truchement à Rousseau dans ses rapports avec celle qui lui avait si vivement touché le coeur.[132]

Qu'est-ce qui gêne Rousseau dans ses rapports intimes? Est-il tout simplement mal à l'aise avec les femmes?

> En réalité, Jean-Jacques est toujours le même, gauche, gêné avec les femmes, et d'autant plus qu'elles lui paraissent plus désirables. La crainte de ne pas être agréé le paralyse, lui ôte ses moyens de séduction. Celles-ci le devinent faible, hésitant, ce qui n'a jamais été le moyen de leur plaire, et elles ressentent à son égard plus de curiosité que de trouble.
> (Ferval 1934, 35).

A notre avis, cette réponse ne tient pas compte de l'importance de l'obstacle lui-même comme source de jouissance.[133] Car, Rousseau ne cherche pas la

---

[132] Dans la lettre de la fin mai-début juin 1731, Rousseau demande à Mlle Giraud si une lettre adressée à Mlle de Graffenried (amie de Mlle Galley) serait bien reçue: « L'aimable demoiselle de Gr. est toujours dans mon coeur et je brule d'impatience de recevoir de ses nouvelles, faites moi le plaisir de lui demander, au cas qu'elle soit encore a Annecy si elle agreeroit une lettre de ma main » (*CC* I:8). S'agit-il d'une ruse pour demeurer en contact avec Mlle Galley?

[133] Dans ses *Fragments inédits* (p. 40-42) et dans son étude *Rousseau als Botaniker* (p. 157-158), Albert Jansen a publié des lettres censées se rapporter à la lyonnaise Suzanne Serre. La lecture de ces fragments démontrent que même dans ses rapports avec Mlle Serre, Rousseau semble éprouver un profond contentement devant tout obstacle qui empêche le couronnement de ses désirs. A cet égard, la phrase suivante est très révélatrice:

réalisation de l'amour dans le lien charnel. Posséder une femme, c'est la rendre nulle comme objet de volupté. B. Gagnebin et M. Raymond rappellent que Saint-Preux, après avoir possédé Julie, se hâte de regagner « les rivages de la tendresse » où il espère oublier la déception causée par le rapport charnel (*OC* I:1243).

Chez Rousseau, la volupté est ressentie bien avant l'accomplissement de l'acte qui, par contre, ne provoque qu'une réaction de dégoût. Dans ses *Confessions*, Rousseau attribue ce dégoût aux préjugés hérités de son éducation:

> Ces préjugés de l'éducation...furent aidés, comme j'ai dit, par la diversion que firent sur moi les prémiéres pointes de la sensualité. N'imaginant que ce que j'avois senti...je ne savois porter mes desirs que vers l'espéce de volupté qui m'étoit connue, sans aller jamais jusqu'à celle qu'on m'avoit rendue haïssable, et qui tenoit de si près à l'autre, sans que j'en eusse le moindre soupçon. Dans mes sotes fantaisies, dans mes érotiques fureurs, dans les actes extravagans auxquelles [*sic*] elles me portoient quelquefois, j'empruntois imaginairement le secours de l'autre sexe, sans penser jamais qu'il fut propre à nul autre usage qu'à celui que je brulois d'en tirer.
> (*OC* I:16-17)

> Cette sévérité m'étoit cent fois plus délicieuse que n'auroient été ses faveurs.
> (Rousseau [in] Grosclaude 1933, 61)

Pour Rousseau, la vraie jouissance est l'affaire de l'imagination.[134] La femme imaginée vaut mille fois la femme réelle. Les premières expériences amoureuses de Rousseau témoignent déjà du recours à l'imaginaire et ce d'une manière qui pourrait surprendre. Même si, plus mûr, il combattra les effets néfastes de la parure, le jeune Rousseau réagissait différemment: nous apprenons dans les *Confessions* que l'étalage des charmes féminins provoquait son dégoût. Prenons le cas de Mlle Mellarede, élève de Rousseau à Chambéry. L'attente affichée par les fleurs de sa coiffure est démentie par le reste de sa tenue:

> J'y allois le matin, et elle étoit encore ordinairement en deshabillé, sans autre

---

[134] Dans son article « *Rousseau's **Pygmalion** and the **Confessions*** », John Hummel utilise le terme « *psychic evasion* » pour décrire le refoulement de la passion et démontre comment ce processus anime l'imagination romanesque de Rousseau:

> *He (Rousseau) recalls an encounter with two young girls and a picnic at the Château de Thônes...and soon he finds himself passing in review all the women he had ever loved: [...] This leads in turn to what Rousseau will soon admit to be **"ses érotiques transports"** (OC I:438). It is important to understand the sexual basis of the imaginative experience as it begins to unfold, for it is fundamental to the literary expression which arises from it. [...] Up to this point, the process of psychic evasion has been based largely on memory, both voluntary and involuntary. Ultimately this is no longer satisfying, but for a complex of reasons, Rousseau elects not to act out his fantasies in the world of experience. At one level of consciousness he is obviously aware of the absurdity of a May-and-December romance, but he also manifests the characteristic insecurity which for him always motivates a complete retreat into the world of the imagination. Consequently the process of creating an imaginary refuge is allowed to complete itself.*
> (Hummel 1972, 279)

> coeffure que ses cheveux négligemment relevés, ornés de quelque fleur qu'on mettoit à mon arrivée et qu'on ôtoit à mon départ pour se coeffer. Je ne crains rien tant dans le monde qu'une jolie personne en deshabillé; je la redouterois cent fois moins parée. (*OC* I:189)

Il est clair que le jeune Rousseau supporte mal l'image trop crue du réel. La liste des exemples est longue. Ce n'est pas l'aspect ravissant de Mlle Menthon qui attire le regard de Rousseau, mais plutôt la fâcheuse cicatrice qu'elle avait au sein, résultat d'une brûlure d'eau bouillante qu'un « fichu de chenille bleue ne cachoit pas extrémement » (*OC* I:189).

Partout le réel lui renvoie des images qui font rupture. Au moment de la rupture, l'idéal et le réel délimitent deux espaces clos qui ne peuvent être réintégrés que dans l'imaginaire. Or, à partir de la rupture, l'imagination fournit des images qui suppléent au réel, qui le corrigent en le rendant parfait:

> L'impossibilité d'atteindre aux êtres réels me jetta dans le pays des chimères, et ne voyant rien d'existant qui fut digne de mon délire, je le nourris dans un monde idéal que mon imagination créatrice eut bientot peuplé d'êtres selon mon coeur. Jamais cette ressource ne vint plus à propos et ne se trouva si féconde. Dans mes continuelles extases je m'enivrois à torrens des plus délicieux sentimens qui jamais soient entrés dans un coeur d'homme. Oubliant tout à fait la race humaine, je me fis des sociétés de créatures parfaites aussi celestes par leurs vertus que par leurs beautés, d'amis sûrs, tendres, fidelles, tels que je n'en trouvai jamais ici bas. (*OC* I:427).

Le choc produit par la rupture trouble la transparence de l'idéal; alors, Rousseau rentre en lui-même pour rétablir l'unité de l'image originelle. Le recours à l'imaginaire est finalement la seule façon d'éprouver le réel sous l'angle de l'idéal. C'est dans l'imaginaire que la possession immédiate de la femme est possible, possession qui, selon Starobinski, « unit des êtres sans passer par les sens et les corps » (Starobinski 1971, 203).

La lamentable aventure avec la courtisane Zulietta à Venise nous offre encore un très bel exemple du même scénario. Entré dans la chambre de Zulietta, Rousseau se croit dans « le sanctuaire de l'amour et de la beauté » et ne cherche qu'à voir la seule « divinité de sa personne » (*OC* I:320). Mais l'image qu'il se fait de Zulietta déborde le réel. Il se la représente comme un « chef d'oeuvre de la nature et de l'amour », créature parfaite dans tous ses attributs: l'esprit, le corps, la personnalité (*OC* I:321). Mais à peine les premières caresses échangées, à peine surmontés les premiers obstacles, Rousseau se fige devant un sein légèrement défiguré:

> Mais au moment que j'étois prêt à me pâmer sur une gorge qui sembloit pour la prémiere fois souffrir la bouche et la main d'un homme, je m'apperçus qu'elle avoit un téton borgne. Je me frappe, j'éxamine, je crois voir que ce téton n'est pas conformé comme l'autre. Me voila cherchant dans ma tête comment on peut avoir un téton borgne, et

> persuadé que cela tenoit à quelque notable vice naturel, à force de tourner et retourner cette idée, je vis clair comme le jour que dans la plus charmante personne dont je pusse me former l'image, je ne tenois dans mes bras qu'une espéce de monstre, le rebut de la nature, des hommes, et de l'amour. (*OC* I:321-322).

Alors, Rousseau n'en peut plus; l'ambiance est complètement gâchée et la rencontre ne va pas plus loin. Un abîme infranchissable s'ouvre entre le désir de l'idéal et le dégoût du réel. Rousseau s'excuse, fixe un nouveau rendez-vous pour le surlendemain. Dans l'intervalle, il tâche de recréer dans son imagination le sentiment d'extase perdue au moment où la vérité s'était si rudement dévoilée:

> Je passai ce tems mal à mon aise, le coeur plein de ses charmes et de ses graces, sentant mon extravagance, me la reprochant, regrettant les momens si mal employés qu'il n'avoit tenu qu'à moi de rendre les plus doux de ma vie, attendant avec la plus vive impatience celui d'en réparer la perte, et néanmoins inquiet encor malgré que j'en eusse de concilier les perfections de cette adorable fille avec l'indignité de son état. (*OC* I:322)

Pour Rousseau, le réel est trop abrupt, trop grossier même; dans l'imaginaire, les images accidentées du réel redeviennent lisses. Marc Eigeldinger rappelle que « la réalité de l'existence ne saurait satisfaire les exigences de la vie intérieure » de Rousseau (Eigeldinger 1962, 64). Pour se mettre à l'abri du choc continuel produit par la juxtaposition

du réel et de l'idéal, Rousseau refuse de plus en plus le premier et cherche à se créer un monde imaginaire:

> La comparaison de ce qui est à ce qui doit être m'a donné l'esprit romanesque et m'a toujours jeté loin de tout ce qui se fait. (*CC* XVIII:124)

Dans cet espace romanesque, Rousseau crée des personnages dont les traits suppléent aux traits déficients des habitants du monde réel. Ainsi, « l'amour des personnes réelles conduit moins loin que l'amour des chimères. Combien préférables, les visions où des créatures parfaites s'offrent à lui » (Starobinski 1971, 201).

Une fois la passion excitée, le réel n'a plus d'emprise sur Rousseau; la femme de chair n'a plus d'importance. Passé dans un « au-delà de l'amour charnel », Rousseau imagine la femme et nous la présente comme une fantaisie purement romanesque (Starobinski 1971, 203). Alors, le réel se confond avec l'imaginaire. Comme un parapluie retourné par le vent, la réalité est présentée à l'envers.

> L'interdit violent qui pèse sur l'assouvissement du désir favorise la sublimation de l'élan passionnel dans un univers d'images mentales. (Starobinski 1971, 339)

Vivre dans l'imaginaire romanesque n'est cependant pas sans difficultés, car dans l'imaginaire, le « moi » imparfait se sent indigne. La rencontre avec Zulietta est exemplaire à cet égard. Le premier obstacle que

doit franchir Rousseau est le sentiment de son indignité:.

> Je me disois: cet objet dont je dispose est le chef-d'oeuvre de la nature et de l'amour; l'esprit, le corps, tout en est parfait; elle est aussi bonne et généreuse qu'elle est aimable et belle. Les Grands, les Princes devroient être ses esclaves; les sceptres devroient être à ses pieds. Cependant...elle vient se jetter à ma tête, à moi qu'elle sait qui n'ai rien, à moi dont le mérite qu'elle ne peut connoitre doit être nul à ses yeux. (*OC* I:321)

La femme imaginée se métamorphose; désormais elle est l'idole dont l'homme n'est plus digne. Réifiée, elle est dépourvue de toute faiblesse humaine, sa perfection devenant dans l'imagination de Rousseau l'obstacle ultime, le seul capable d'empêcher l'expression immédiate de la passion qui l'enflamme. La pulsion sensuelle est bloquée et ne peut s'exprimer que par un détour, en passant par une tierce personne, la confidente dont la présence et l'utilité font du rapport de couple un rapport triangulaire du type femme/homme/femme.

La genèse du triangle Graffenried/Rousseau/Galley suit le schème que nous venons d'esquisser. Telle qu'imaginée par Rousseau, M^lle^ Galley n'est plus la jeune fille d'hier qui le charmait par ses rires au pied d'un cerisier; lorsque Rousseau baise sa main, elle se métamorphose et devient une idole.[135] Ce

---

[135] Ainsi s'explique la métamorphose de Galatée dans *Pygmalion*. En tant qu'objet d'art, elle incarne l'amour idéal imaginé par l'artiste. A vrai dire, elle est la seule amante

baiser est à la fois le début et l'aboutissement de la jouissance; c'est alors que Rousseau se rend compte de l'impossibilité d'exprimer la passion qui s'est emparée de lui:

> O mes lecteurs, ne vous y trompez pas. J'ai peut-être eu plus de plaisir dans mes amours en finissant par cette main baisée, que vous n'en aurez jamais dans les vôtres, en commençant tout au moins par là.
> (*OC* I:139)

A présent qu'il a baisé la main de Mlle Galley, il se croit indigne de celle qu'il vient de statufier; ses sentiments sont trop vulgaires, sa passion trop basse. Rousseau se tourne alors vers l'autre, vers la confidente qui, comme une mère consolatrice, soulagera la douleur qu'il éprouve face à l'obstacle insurmontable que crée son amour idolâtre:

> Enfin las de faire l'amant espagnol et n'ayant point de guitarre, je pris le parti d'aller écrire à Mlle de Graffenried. J'aurois préféré d'écrire à son amie, mais je n'**osois** (c'est nous qui soulignons), et il convenoit de commencer par celle à qui je

---

digne de naître:

> *...the central dilemma of the traditional interpretation of the myth [is] the question of the relationship between the artist and his work. This question...is Rousseau's central concern, and from it he deduces the necessity for a duality which must at all cost be observed. [...] But at the same time this duality...cannot deny the equally unavoidable identity between the creator and his creation. For Rousseau this paradox is resolved through the work itself: his Galathée, coming to life, is first aware of herself...then of the world outside herself...and finally of her creator; "Ah! encore moi," she cries, touching Pygmalion himself, and thus she closes the circle.*
> (Hummel 1972, 276-277)

> devois la connoissance de l'autre et avec qui j'étois plus familier.
> (*OC* I:142-143)

La trop fréquente utilisation du verbe « oser » dans ces quelques pages des *Confessions* est significative: Rousseau s'immobilise, n'ose pas entrer en rapport avec l'objet de son désir.[136] Le désir refoulé nécessite l'intervention d'une tierce personne qui, désormais impliquée dans le rapport du couple, se lie d'amitié avec l'amant désespéré et fait naître le rapport triangulaire.

Dans le chapitre suivant consacré à *La Découverte du nouveau monde*, nous suivrons l'évolution de la constellation triangulaire dans sa forme doublée.

---

[136] A cet égard, un passage tiré des inédits de Rousseau est très révélateur:

> Que m'as-tu dit, jeune homme? Que je suis alarme pour toi! Que je te plains! Tu crains d'aimer? Tu aimes donc, et cette crainte ne vient jamais qu'après le mal. La première atteinte de l'amour seduit plus qu'elle n'effraie; sans examiner ce qu'on sent, on s'y livre; plus ces transports sont doux, moins on cherche à les connaître, de peur d'être obligé de les vaincre après les avoir connus.
> (Rousseau [in] Guillemin 1946, 101)

Rousseau craint de ne pas pouvoir dominer sa passion. Puisque la passion pourrait l'entraîner « de nouveau là où il sait trop qu'il ne doit plus aller », le sentiment doit être refoulé:

> On n'en finit pas de se battre avec ses désirs. [...] Un homme qui parvient à dire non aux sollicitations de la chair et du coeur, parce qu'il ne faut pas y céder, parce que désormais c'est le mal, dans les livres cela se voit [;].
> (Guillemin 1946, 102)

Le Théâtre de jeunesse de Rousseau: portrait du « moi » en amoureux

par

Ronald Paul Bermingham

Département de langue et littérature françaises

Université McGill

Montréal

Thèse soumise à la Faculté des études supérieures et de la recherche en vue de l'obtention du Ph.D.

(c) Ronald Paul Bermingham Février 1991

Chapitre 4

La Découverte du nouveau monde: analyse sémiotique

La Découverte du nouveau monde est une tragédie lyrique en trois actes avec un Prologue. Celui-ci représente une des grandes différences entre *La Découverte* et *Iphis*. Pour déterminer sa fonction dans le contexte global de la pièce, il conviendra de l'analyser avant d'aborder la tragédie proprement dite.

Rappelons brièvement l'ancienne tradition de Quinault selon laquelle le prologue était consacré à l'éloge du roi et du pays.[137] Soucieux de respecter cette tradition, Rousseau destine le Prologue de sa tragédie lyrique à la louange de la France, alors garante de la paix précaire qui venait de s'établir en Europe au mois de novembre 1738, date du Traité de Vienne:[138]

> Goute [Europe] en paix les faveurs que
> le Ciel te prepare
> Ton sort est remis en ses [la France] mains.
> (*OC* II:817)

Cependant, il se peut que le Prologue de *La Découverte* ne soit pas seulement un panégyrique de la France. Peut-être Rousseau lui a-t-il confié le rôle de mettre son intrigue en abyme? Il est possible alors que nous retrouvions dans les structures sémio-

---

[137] *Cf. supra* p. 72.

[138] L'encadrement historique de *La Découverte* a été déjà discuté par les éditeurs de l'édition de la Pléiade (*cf. OC* I:1833-1834).

narratives du Prologue les grandes lignes de force qui organisent la tragédie.

Nous diviserons notre analyse de *La Découverte du nouveau monde* en deux parties. Dans la première, nous étudierons le Prologue pour isoler les isotopies qui informent son espace sémantique global; puis nous en reconstruirons les codes narratif et actantiel. Dans la deuxième partie, nous suivrons la même méthode pour analyser les trois actes de la tragédie. Finalement, nous rapporterons nos observations à l'étude de l'idéologie de Rousseau.

1. Le Prologue de la *Découverte:* analyse sémantique

Les réseaux de sémèmes formant les isotopies figuratives du Prologue découpent son espace sémantique en trois parties. Nous appelons les deux premieres parties du nom des personnages principaux du Prologue, « Europe » et « France », et désignons la troisième par la figure « Dieux ».

1.1. L'identification des isotopies figuratives

Les sémèmes tirés des répliques de Minerve, du Destin, de l'Europe et de la France fondent treize faisceaux qui organisent l'espace sémantique « Europe » (cf. Figure 18). Lorsque nous groupons ces faisceaux selon le critère de l'itérativité, ils forment cinq

isotopies figuratives: !harmonie!, !peuple glorieux!, !peuple dirigé!, !peuple égaré! et !dissension!.[139]

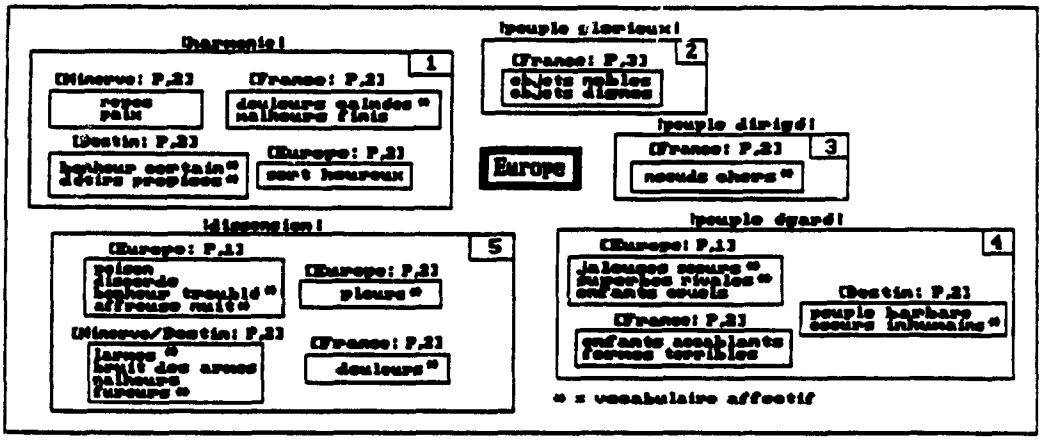


Figure 18 .... Le réseau sémantique « Europe »

Plus dense encore est l'espace sémantique « France » qui comprend dix-sept faisceaux de sémèmes. Groupées selon leur récurrence, les figures de ces faisceaux forment sept isotopies figuratives: !peuple glorieux!, !récompense!, !amour raisonné!, !vertu!,

---

[139] La répartition des sémèmes se fait selon la démarche suivie dans le troisième chapitre; c'est la récurrence des sémèmes qui autorise leur groupement.

!combat!, !amants inconstants! et !amour passionné! (*cf.* Figure 19).

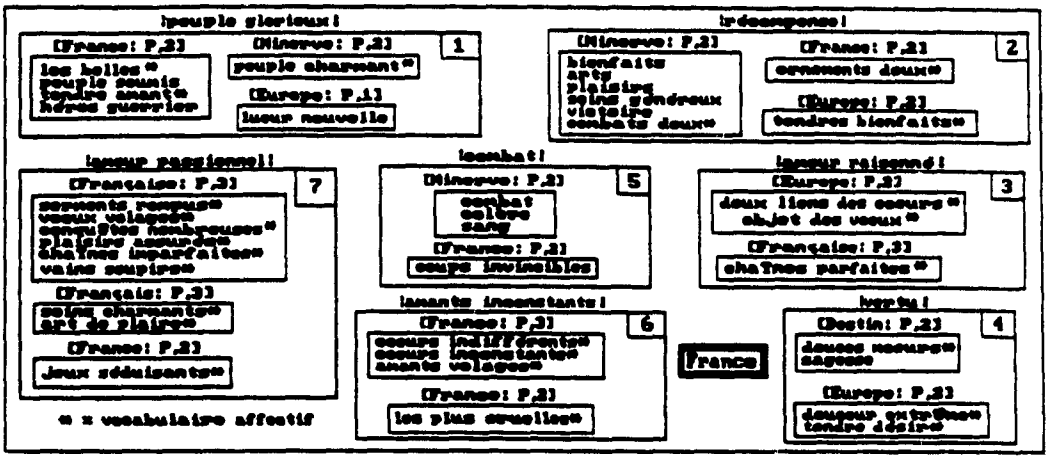


Figure 19 .... Le réseau sémantique « France »

Le troisième espace sémantique est le plus mince du Prologue. « Dieux » n'attire vers lui que le sémème « espoir téméraire ». Cet espace sémantique se compose donc d'une seule isotopie figurative: !espoir! (*cf.* Figure 20).

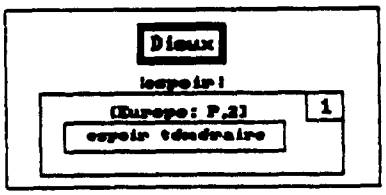


Figure 20 .... Le réseau sémantique « Dieux »

Il faut noter la charge affective de plusieurs des sémèmes formant les isotopies des deux premiers réseaux

sémantiques.[140] Les sémèmes tels que « bonheur », « douleur », « chaînes », « coeur », etc. du premier réseau sémantique « Europe » rappellent une tradition remontant à l'école de Quinault selon laquelle l'auteur revêtait son histoire politique de termes sentimentaux. Jacques Schérer fait cette mise au point:

> C'est un thème aussi de n'exprimer les conflits de puissance qu'en termes d'amour, voire de galanterie, et de ne leur trouver de résolution que sentimentale....Sous ce rapport, Rousseau ainsi que bien d'autres apparaît comme un disciple de Quinault. (*OC* II:1857).

Cependant, ces sémèmes font rupture avec le discours politique, rupture qui nous demande d'envisager les termes de l'amour sous l'angle de la

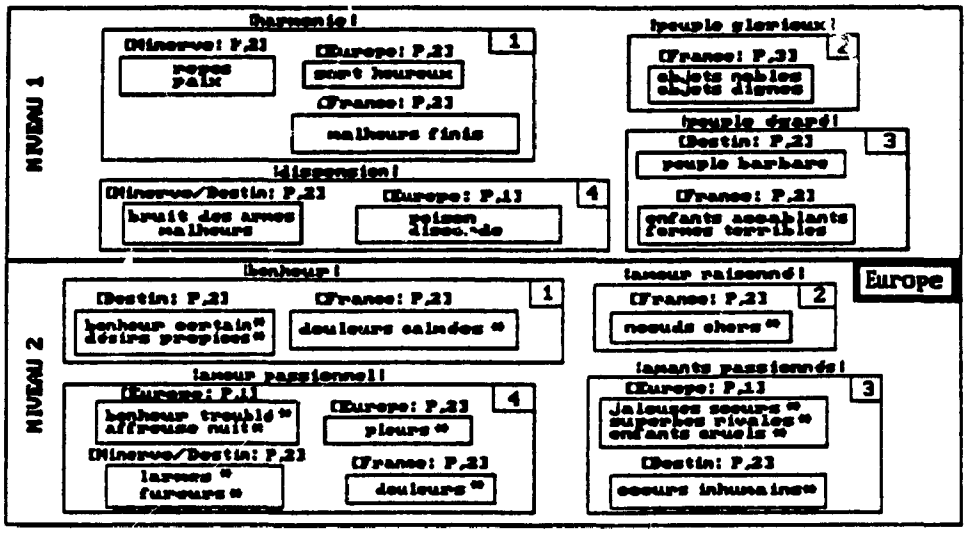


Figure 21 .... Le réseau sémantique « Europe »: deux niveaux

---

[140] Dans les schémas, le lecteur trouvera un astérisque à côté de chacun de ces sémèmes.

textualisation où ils constituent un vocabulaire sous-jacent qui mérite d'être analysé à part.[141] Nous allons donc isoler ces sémèmes et les regrouper ensuite à un deuxième niveau sous-jacent.

Au deuxième niveau, l'espace sémantique « Europe » est composé de quatre isotopies figuratives: ¦bonheur¦, ¦amour raisonné¦, ¦amants passionnés¦ et ¦amour passionnel¦. Au premier niveau, les isotopies sont maintenant au nombre de quatre: ¦harmonie¦, ¦peuple glorieux¦, ¦peuple égaré¦ et ¦dissension¦ (*cf.* Figure 21).

En ce qui concerne l'espace sémantique « France », la nouvelle répartition des isotopies modifie la composition du premier niveau comme suit: au lieu de sept isotopies figuratives, il ne s'y trouve que quatre que nous avons nommées ¦peuple glorieux¦, ¦récompense¦, ¦combat¦ et ¦vertu¦. Au deuxième niveau, les faisceaux de sémèmes sont aussi répartis en quatre isotopies figuratives: ¦amants constants¦, ¦amour raisonné¦, ¦amants inconstants¦ et ¦amour passionnel¦ (*cf.* Figure 22).[142]

---

[141] Selon Greimas, la textualisation est « l'ensemble des procédures - appelées à se constituer en syntaxe textuelle - qui visent à constituer un continu discursif, antérieurement à la manifestation du discours dans telle ou telle sémiotique » (Greimas 1979, 391).

[142] Aucune nouvelle répartition n'est possible pour l'espace sémantique « Dieux ».

1.2. La simplification des réseaux sémantiques

Simplifions maintenant les trois espaces sémantiques en groupant les isotopies selon la fonction métaphorique ou métonymique des connecteurs.

Dans la troisème scène du Prologue, la France se propose de raconter au peuple français l'histoire des

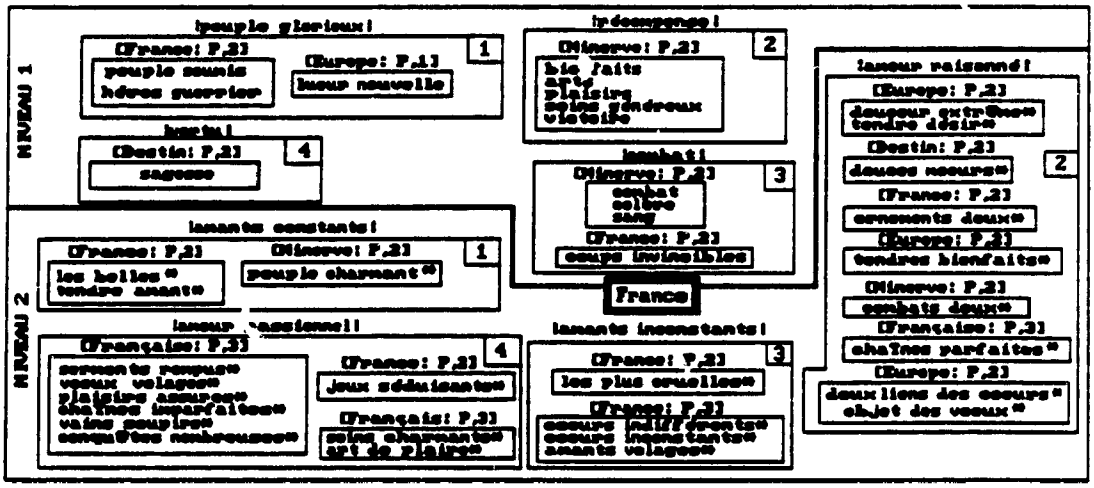


Figure 22 .... Le réseau sémantique « France »: deux niveaux

temps glorieux où l'Europe étendait son empire au Nouveau Monde:

> Pour les [le peuple français.] rendre plus parfaits
> Presentons-leur de plus nobles objets,
> Rendons-les s'il se peut dignes de sa presence
> [...]
> Retraçons-leur ces tems si renommez
> Où conquerans d'un nouveau monde,
> Vainqueurs de la Terre et de l'onde,
> Pour la première fois au bout de l'Univers
> Ils porterent vos fers.
> (*OC* II:819)

Les « objets nobles » de l'isotopie !peuple glorieux! sont les conquérants européens; la « paix » de

l'isotopie ¦harmonie¦, l'état de l'Europe sous l'influence de la France. Au premier niveau de l'espace sémantique « Europe », le personnage allégorique « Europe » partage des sèmes appartenant aux figures « paix » et « objets nobles » et fonctionne comme connecteur métaphorique pour lier l'isotopie ¦peuple glorieux¦ à l'isotopie ¦harmonie¦. De la même manière, on peut relier les isotopies ¦peuple égaré¦ et ¦dissension¦; il suffit d'imaginer un terme intermédiaire qui peut leur servir de connecteur.[143]

Au deuxième niveau de l'analyse, nous relions les isotopies ¦bonheur¦ et ¦amour raisonné¦. Terme intermédiaire dans une démarche métaphorique, la figure « mariage », par exemple, se trouve à l'intersection sémique des figures « noeuds chers » de l'isotopie ¦amour raisonné¦ et « bonheur certain » de l'isotopie ¦bonheur¦. Aussi est-il possible de mettre ensemble les isotopies ¦amants passionnés¦ et ¦amour passionnel¦. La « passion » serait une classe limite

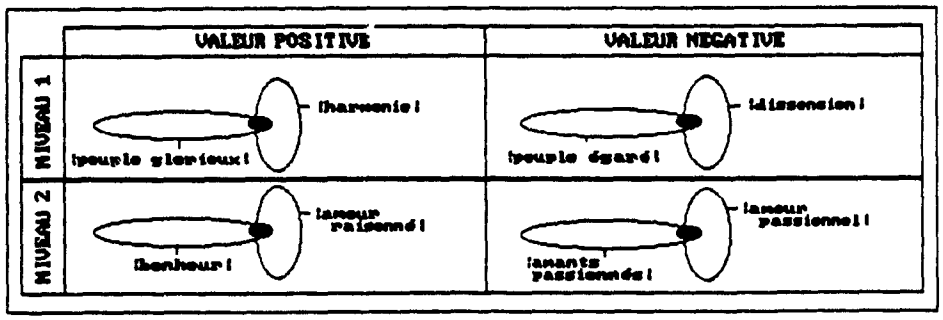


Figure 23 .... Le réseau sémantique « Europe » simplifié

de la jalousie des « soeurs » rivales et de la « douleur » éprouvée par l'Europe déchirée. L'espace sémantique « Europe » non seulement présente deux niveaux discursifs sous-jacents, l'un politique et l'autre émotif, mais se divise aussi verticalement en sorte que les isotopies de valeur positive s'opposent aux isotopies de valeur négative (*cf.* Figure 23).

Simplifions maintenant l'espace sémantique « France ». La figure « héros guerrier » de l'isotopie ¦peuple glorieux¦ inclut dans son espace sémantique les sèmes de la figure « victoire » de l'isotopie ¦récompense¦. C'est donc la fonction métonymique qui relie ces deux isotopies. Pareillement, la figure « sagesse » de l'isotopie ¦vertu¦ fait partie de l'ensemble de sèmes défini par la France, « lueur nouvelle » de l'isotopie ¦peuple glorieux¦ et dont l'aspect éblouit l'Europe:

> Mais qu'annoncent ces sons?...Quelle lueur nouvelle
> Brille de toutes parts dans le séjour des Dieux!
> Que vois-je!... Quoi, la France... Ah ! ma fille... c'est elle :
> (*OC* II:816)

Ainsi, au premier niveau, l'espace sémantique « France » se divise en deux parties: du côté positif

---

[143] Il faut rappeler que dans la démarche métaphorique, le terme intermédiaire est « toujours absent du discours ». Ce terme est « une classe limite ou une intersection sémique selon le point de vue adopté » (Groupe μ 1982, 108).

nous trouvons les isotopies !peuple glorieux!, !vertu! et !récompense!; du côté négatif, l'isotopie !combat! (*cf.* Figure 24).

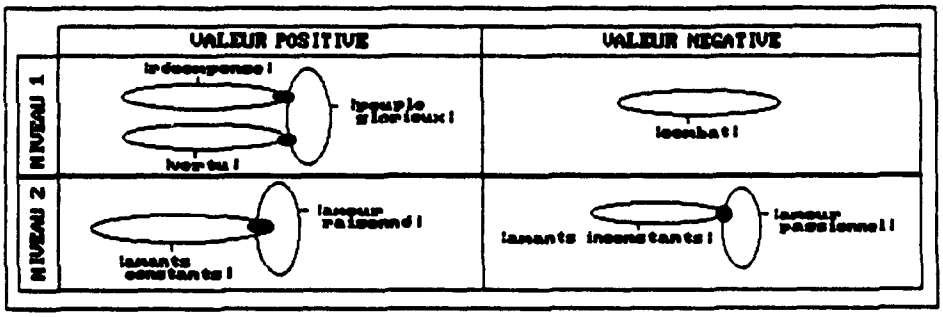


Figure 24 .... Le réseau sémantique « France » simplifié

L'espace sémantique du deuxième niveau peut être découpé de la manière suivante. Faisant partie des isotopies !amants constants! et !amour raisonné!, la figure « tendre » produit le glissement de sens qui les rapproche l'une de l'autre. Partagée par les isotopies !amour passionnel! et !amants inconstants!, la figure « volage » fonctionne comme connecteur. Ces deux isotopies de valeur négative sont dans un rapport d'opposition avec les deux isotopies de valeur positive.

Il faut maintenant intégrer l'espace sémantique « Europe » dans celui de « France ». Nous n'allons pas expliquer en détail la logique combinatoire de chaque

groupe d'isotopies; comme ailleurs, cette logique se fonde sur la ressemblance sémique des connecteurs. Par exemple, les Français doivent suivre l'exemple des conquérants européens guidés par la sagesse, c'est-à-dire, soumis à la raison. Or, la figure « peuple soumis » de l'isotopie ¦peuple glorieux¦ de l'espace sémantique « France » partage des sèmes appartenant à la figure « objets dignes » de l'isotopie ¦peuple glorieux¦ de l'espace sémantique « Europe ». La ressemblance sémique des figures « peuple soumis » et « objets dignes » autorise le rapprochement des isotopies auxquelles elles appartiennent. En règle générale, où il y a copossession ou coinclusion de sèmes par des figures appartenant à des isotopies différentes, s'opèrent les processus métaphorique et métonymique qui produisent le glissement de sens permettant leur combinaison.

Après avoir intégré les deux espaces sémantiques et distribué leurs isotopies suivant la susdite règle générale, il en résulte au premier niveau discursif une sphère de valeur positive représentée par l'isotopie principale ¦peuple glorieux¦. A cette isotopie se joignent les isotopies secondaires ¦récompense¦, ¦vertu¦ et ¦harmonie¦. Se juxtapose à cette sphère une autre de valeur négative composée de l'isotopie principale ¦dissension¦ et des isotopies secondaires

¦peuple égaré¦ et ¦combat¦ (*cf.* Figure 25). Au deuxième niveau discursif, la sphère de valeur positive comprend l'isotopie principale ¦amour raisonné¦ et les isotopies secondaires ¦amants constants¦ et ¦bonheur¦. A cette sphère s'oppose une deuxième de valeur négative définie par l'isotopie principale ¦amour passionnel¦ et par les isotopies secondaires ¦amants passionnés¦ et ¦amants inconstants¦.

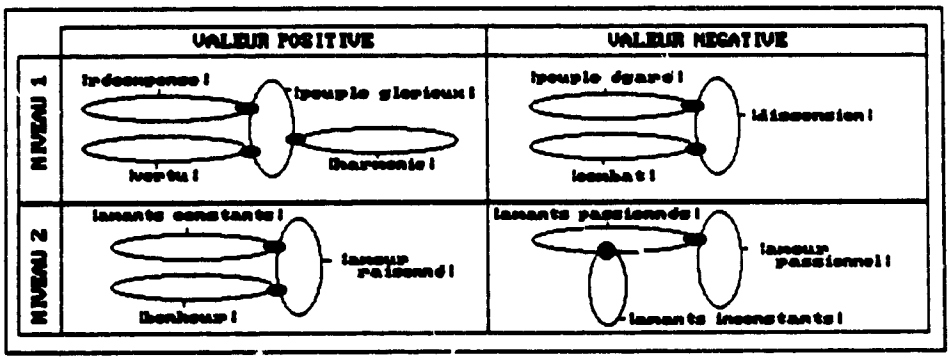


Figure 25 .... Les deux réseaux combinés

L'isotopie ¦espoir¦ est la seule qui ne figure pas dans notre schéma de l'espace sémantique « Dieux ». Jusqu'ici, nous n'avons pas encore attribué de rôle à cette isotopie. L'« espoir téméraire » est une figure à double sens. Dans un premier temps, c'est l'espoir que la paix succédera au « bruit des armes » en Europe. Dans cette acception, la figure renvoie au discours politique. Dans un deuxième temps, c'est également

l'espoir que les voeux volages des Français amoureux se transformeront en doux liens de coeur. Dans cette

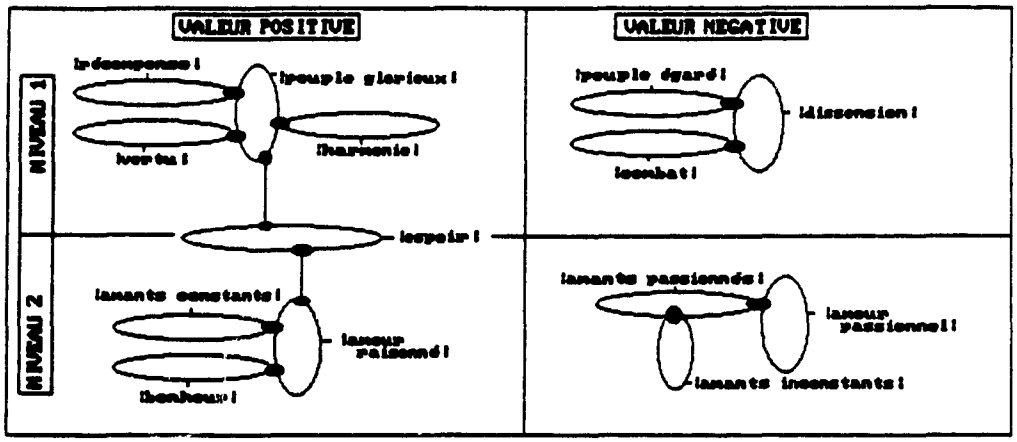


Figure 26 .... La disposition globale des isotopies du Prologue

acception, la figure renvoie au discours amoureux:

> Domtons nos ennemis, domtons les coeurs rebelles,
> Courons par tout d'heureux hazards:
> Et remportons autant de Mirthes près des Belles
> Que de Lauriers aux champs de Mars.
> (*OC* II:819)

Connecteur des isotopies principales des deux sphères de valeur positive, l'isotopie !espoir! rapproche les deux niveaux discursifs et met ainsi le discours politique en rapport avec le discours sentimental. La disposition des isotopies dans l'espace sémantique global du Prologue est schématisée dans la Figure 26.

2. Le Prologue de la *Découverte*: analyse syntaxique

Il faut maintenant reconstituer les éléments significatifs du Prologue afin de résumer son sens

dénotatif. Puisque le message du Prologue est réparti entre deux niveaux discursifs, nous résumerons séparément les *gestus* fondamentaux de chaque niveau.

Au premier niveau du discours politique, la première scène est composée de deux éléments significatifs:

> Premier élément: **La paix de l'Europe est mise en cause par un conflit interne. Ayant dompté ses rivaux (l'Asie et l'Amérique), l'Europe veut s'établir au Palais de la Gloire. Mais l'Europe est troublée par la dissension de ses enfants (les pays de l'Europe).**
>
> Deuxième élément: **Minerve et le Destin amènent la France.**[144] **L'Europe s'émerveille de la France qui descend dans un char en compagnie des Dieux.**[145]

Le *gestus* fondamental de cette première scène peut être résumé comme ceci: la France et les Dieux se rendent auprès de l'Europe troublée par une gloire sans repos.

Nous découpons la deuxième scène du Prologue en cinq éléments:

> Premier élément: **Minerve et le Destin rassurent l'Europe: la France interviendra pour calmer la discorde des pays européens. Quoique Mars semble vouloir prolonger les malheurs de l'Europe, la France veillera à ce que la paix soit rétablie.**

---

[144] Minerve est identifiée avec Athéna, déesse grecque. Déesse guerrière, elle est également déesse de la raison et conseillère des dieux et des mortels. Déesse de l'intelligence, elle préside à la littérature et aux arts, protège les sciences et l'industrie et en particulier les travaux féminins.

[145] L'arrivée de ces personnages transforme l'ambiance de la scène. L'Europe fait allusion à la lueur brillante et aux sons annonciateurs. Sans doute Rousseau aurait-il introduit à cet endroit des effets d'éclairage et une fanfare de trompettes.

> Deuxième élément: L'Europe n'ose pas croire à une paix assurée par la France guerrière. L'Europe se souvient des exploits guerriers de la France et met ainsi en question les conseils de Minerve et du Destin.
>
> Troisième élément: Minerve rassure l'Europe. Selon Minerve, la France partage l'espoir de l'Europe et regrette le sang versé lors des combats d'antan. Minerve rappelle que la vraie gloire consiste à assurer le bonheur du monde et non pas à le dominer. Il faut donc que l'esprit guerrier cède à l'art et au plaisir.
>
> Quatrième élément: Le Destin remet le sort de l'Europe entre les mains de la France. La France domptera les pays barbares, y portera ses douces moeurs. Elle sera guidée par la Sagesse (Minerve) et le Destin.
>
> Cinquième élément: La France rappelle que le seul objet de ses voeux est le bonheur de l'Europe. La France et l'Europe renouvellent leur alliance. La France convie les Français à la fête, leur demande de ranger leurs armes pour que les héros guerriers puissent se transformer en tendres amants.

Le *gestus* fondamental de la deuxième scène du Prologue peut se résumer comme suit: ayant consolé l'Europe, Minerve, le Destin et la France annoncent une nouvelle ère de paix.

La troisième scène du Prologue est aussi constituée de cinq éléments significatifs:

> Premier élément: Un François chante les plaisirs de l'amour volage et inconstant.
>
> Deuxième élément: Une Françoise se plaint de l'inconstance. Bien que l'infidélité soit dédommagée par des conquêtes nombreuses, elle regrette de ne pas pouvoir former des liens plus parfaits.
>
> Troisième élément: Le choeur fait l'éloge de l'amour. Les Français se montreront aussi habiles amants que guerriers.

> Quatrième élément: **La France donne l'Europe en exemple digne d'imitation.** Elle veut rappeler le souvenir des conquêtes de l'Amérique lequel mettra en lumière la gloire de l'Europe.
>
> Cinquième élément: **Le choeur** célèbre l'alliance de l'Europe et de la France et forme des voeux pour la prolongation de cette union heureuse.

Il y a des sous-entendus moralisateurs dans le *gestus* fondamental de la troisième scène. Le peuple français a l'esprit volage et perd son temps dans les jeux séduisants qui ne mènent qu'à des conquêtes d'une valeur douteuse. Il manque à ce peuple des « objets nobles » à imiter et pour combler cette lacune, la France propose l'exemple des conquérants européens:

> Pour les rendre plus parfaits
> Presentons-leur de plus nobles objets,
> [...]
> Retraçons-leur ces tems si renommez
> Où conquerans d'un nouveau monde,
> Vainqueurs de la Terre et de l'onde,
> Pour la premiére fois au bout de l'Univers
> Ils porterent vos fers.
> (*OC* II:819)

La France semble suggérer que l'« allegresse » de son peuple est frivole et que l'aspect héroïque des conquérants européens serait une image digne d'être imitée.

Considérons maintenant les *gestus* fondamentaux du deuxième niveau discursif où il est question de l'amour. Pour ce faire nous devons substituer aux figures du vocabulaire politique les figures correspondantes du vocabulaire sentimental. Par exemple, à la « paix » que souhaite l'Europe, nous

substituons « le bonheur certain » que cherche l'amant troublé. Au lieu des « objets nobles » que la France érige en modèles, nous trouvons les « noeuds chers » formés par des amants fidèles. A la « discorde » semée par la dissension politique, se substitue la « jalousie » des amants rivaux.

Au deuxième niveau de la première scène du Prologue, cet exercice de substitution donne les résultats suivants:

> Premier élément: Le bonheur certain de l'Europe est troublé par une jalousie qui s'éveille en elle. Ayant dompté ses rivaux, l'Europe est encore troublée par une passion qu'elle ne sait pas dompter.
>
> Deuxième élément: Minerve et le Destin amènent la France. L'Europe s'émerveille de la France qui descend dans un char en compagnie des Dieux.

Le gestus fondamental de la première scène, deuxième niveau, peut être résumé comme suit: troublée par la jalousie, l'Europe amoureuse s'étonne de voir arriver sa fille, la France.

Le discours sentimental de la deuxième scène du Prologue se divise en cinq éléments:

> Premier élément: Minerve et le Destin rassurent l'Europe: la France interviendra pour calmer la jalousie des proches. Quoique l'on veuille prolonger la douleur de l'Europe, la France rétablira le bonheur d'antan.
>
> Deuxième élément: L'Europe n'ose pas croire au bonheur assuré par une France dominée par la passion. L'Europe rappelle les exploits amoureux de la France et met en question les conseils de Minerve et du Destin.

Troisième élément: Minerve rassure l'Europe. Selon Minerve, la France partage l'espoir de l'Europe et regrette les pleurs qu'elle a fait verser. Minerve rappelle que la vraie gloire consiste à rendre le monde heureux. La douleur cédera au plaisir.

Quatrième élément: Le Destin remet le bonheur de l'Europe entre les mains de la France. Guidée par la Sagesse (Minerve) et le Destin, la France domptera ses rivaux jaloux et rétablira les douces moeurs.

Cinquième élément: La France rappelle que le seul objet de ses voeux est le bonheur de l'Europe. La France et l'Europe renouvellent leur alliance. La France convie les Français à la fête, leur demande de calmer la passion et de se comporter en tendres amants.

Au deuxième niveau, le *gestus* fondamental de la deuxième scène du Prologue se résume comme suit: Minerve, le Destin et la France consolent l'Europe inquiète et annoncent le règne de l'amour raisonné.

Voici le résumé des éléments significatifs de la troisième scène, deuxième niveau:

Premier élément: Un François chante les plaisirs de l'amour volage et inconstant.

Deuxième élément: Une Françoise se plaint de l'inconstance. Bien que l'infidélité soit dédommagée par de nombreuses conquêtes amoureuses, elle regrette les liens plus parfaits.

Troisième élément: Le choeur fait l'éloge de l'amour. Les Français se montreront habiles amants.

Quatrième élément: La France propose l'Europe en exemple digne d'imitation. Elle veut substituer aux jeux séduisants du peuple français le souvenir glorieux de l'Europe.

Cinquième élément: Le choeur célèbre les doux liens de coeur qui unissent l'Europe à la France. Il forme des voeux pour prolonger cette union heureuse.

Le *gestus* fondamental de la troisième scène, deuxième niveau, n'est pas sans valeur morale. La France glorieuse veillera au bonheur d'autrui:

> France, étens tes bienfaits sur la terre et sur l'onde,
> Aprens à l'Univers par tes soins généreux
> Qu'il est moins glorieux de conquerir le Monde
> Qu'il n'est doux de le rendre heureux.
> (*OC* II:816)

Ainsi, la vraie gloire repose sur l'acte qui, au lieu de faire le bonheur de son auteur, fait le bonheur de l'autre. Nous résumons le *gestus* fondamental de cette scène comme ceci: la France se propose de rappeler l'acte qui, en faisant le bonheur du monde, a fait la vraie gloire de l'Europe.

3. Le Prologue de la *Découverte*: analyse pragmatique

L'analyse pragmatique du Prologue comprend deux étapes: l'étude de la fonction connotative des icônes et la mise à jour des codes idéologiques interne et actantiel qui organise sa double intrigue. Contrairement au procédé habituel, nous ferons l'étude comparative des codes idéologiques interne et externe dans la partie consacrée à la tragédie elle-même.

Le but de l'analyse pragmatique est d'éclairer l'interaction des deux niveaux discursifs dont l'entrelacement rend le sens du Prologue plus opaque. Le va-et-vient continuel entre les discours sous-jacents entrave la compréhension de la pièce. Par exemple, comment expliquer l'abrupt changement de thème

au début de la troisième scène où Rousseau entremêle le thème du peuple volage au thème de la paix européenne? Ce passage brusque à des préoccupations d'ordre différent fait rupture. Alors, une question se pose: cette rupture affaiblit-elle la structure du Prologue ou met-elle en relief la vraie couche thématique de la tragédie?

3.1. Les icônes et la connotation

Comme dans Iphis, les décors utilisés par Rousseau dans la *Découverte* ont une fonction iconique interprétable sur le plan de la connotation. Le Prologue se déroule dans les « avenues du Palais de la Gloire », c'est-à-dire devant l'édifice dans lequel l'Europe veut s'établir:

> Palais de la Gloire immortelle,
> Sejour des Heros et des Dieux,
> Je viens fixer en ces beaux lieux
> Ma demeure éternelle.
> (*OC* II:815)

Le frontispice du Palais paraît « dans l'enfoncement » du théâtre. Dans un premier temps, il dénote l'entrée du Palais. Mais il connote également un lieu d'accès interdit à ceux qui n'ont pas encore mérité de place dans l'allée de la gloire. Le fait que l'Europe et la France franchissent le seuil du Palais ensemble souligne le rôle important de la France en tant qu'arbitre du conflit.

Descendant du cintre, le char qui transporte Minerve, le Destin et la France connote le monde

merveilleux des dieux. Sortant du char fabuleux, la France se pare automatiquement de l'esprit éclairé des dieux immortels. De plus, la juxtaposition des mondes terrestre et surnaturel reproduit dans la dimension merveilleuse le rapport qui s'établira plus tard entre Colomb et les habitants de l'île Guanahan. L'autorité de l'arbitre revient à celui qui descend du char: dans le Prologue, à la France; dans la tragédie, à Colomb. Ainsi, le char et la flotte espagnole dénotent les moyens de transport mais connotent le pouvoir absolu de l'arbitre.

Il y a aussi des signes auditifs qui ont une fonction iconique.[146] L'arrivée des dieux est

---

[146] Il est peut-être difficile de comprendre comment le signe auditif peut avoir une fonction iconique vu le rapport de ressemblance que l'icône est censée entretenir avec le modèle qu'elle imite. Selon Umberto Eco, il faudra recourir à la notion de code pour comprendre l'iconicité, celle-ci étant étroitement liée à la perception:

> 1° les signes iconiques ne possèdent pas les propriétés de l'objet représenté, 2°, ils reproduisent quelques conditions de la perception commune, sur la base des codes perceptifs normaux.
> (Eco 1972, 176)

Puisque l'iconicité dépend des codes perceptifs, il n'est pas difficile de comprendre comment une expression auditive peut être associée à un contenu visuel et après maintes répétitions, acquérir la fonction iconique. Évidemment, soutenir un tel postulat, c'est aller à l'encontre de l'aspect « motivé » de l'icône, condition nécessaire, du moins selon certains théoriciens, de l'iconicité (*cf.* Ubersfeld 1982, 149). Cependant, lorsque Pavis définit l'icône comme une image scénique qui peut « soit imiter la réalité, **soit l'évoquer** » (c'est nous qui soulignons), il semble suggérer que, quelles que soient l'origine et la matière de l'image, elle peut faire apparaître à l'esprit l'image réelle de la chose qu'elle est censée rappeler (*cf.* Pavis 1976, 82). Dans le cas de la fanfare, on dirait que le son des trompettes évoque la réalité militaire sans que le problème de la mimésis soit pris en considération.

accompagnée d'une « symphonie harmonieuse ». Associés à l'icône visuelle du char, ces sons acquièrent une fonction iconique et connotent le repos et la paix promis par les Dieux. Ils gardent cette fonction iconique tout au long de l'opéra où ils se mêlent souvent aux sons des trompettes et des tymbales qui accompagnent le débarquement des soldats espagnols, et au cliquetis des armes. Ainsi, la musique n'appartient plus à la catégorie des signes pansémiques utilisés pour créer une quelconque ambiance, mais acquiert la fonction connotative qui caractérise l'icône théâtrale.[147]

Mentionnons aussi les danses « caractérisées » auxquelles se réfère Rousseau dans la didascalie au début de la troisième scène du Prologue (*OC* II:818). Faute de détails chorégraphiques, nous ne pouvons pas analyser la forme de ces danses. Néanmoins, il est intéressant de noter que Rousseau utilise le signe visuel pour évoquer un phénomène culturel difficilement cerné dans le comportement ordinaire. Ainsi, le mouvement de la danse acquiert une fonction iconique; il n'est pas simplement dénotatif mais connote « la galanterie » et la « legèreté » de la nation française.

---

[147] Selon la catégorisation donnée par Jacques Bertin dans son article « La Graphique » (*Communications* no.15, 1970), les signes musicaux sont pansémiques (cf. Pavis 1976, 32-33).

Nous trouvons aussi dans le texte du Prologue des index qui, par le mouvement centripète, se dotent de la fonction iconique. Ce que nous avons déjà appelé le « vocabulaire sentimental » n'est qu'un faisceau de sémèmes hautement codifiés, voire stéréotypés, capables d'évoquer la réalité des amoureux. Malgré les préoccupations politiques du Proloque, les sémèmes tels que « larmes », « fureurs », « douleurs », « pleurs », « coeurs » etc., nous branchent automatiquement sur le registre de l'amour. Nous ne donnerons pas ici une liste exhaustive de ces sémèmes, car dans la plupart des cas, nous les avons déjà identifiés dans l'analyse d'*Iphis* (*cf. supra* p. 136).

3.2. Le code idéologique interne des personnages

Il n'est pas difficile de découvrir le code idéologique interne des personnages; la disposition globale des isotopies nous le révèle d'une manière incontestable. Puisque les deux rôles principaux du Prologue, l'Europe et la France, sont tenus par les personnages incarnant des entités politiques, leur histoire n'est lisible que sur le plan politico-historique. Le code idéologique de ces personnages est né de la confrontation des deux sphères de valeur oppositionnelles: la dissension et l'harmonie. Résumons: la gloire de l'Europe est mise en cause par une discorde politique propagée par d'autres pays européens. Manifestation politique du comportement

passionnel, la discorde, autrefois réglée par le combat militaire, sera désormais réglée par un acte qui rendra le monde heureux. Le Prologue ne nous renseigne pas sur la nature dudit acte « glorieux ». Néanmoins, cet acte est la valeur positive vers laquelle tend toute l'action scénique au niveau politique du discours.

Plus intéressantes encore sont les valeurs oppositionnelles qui organisent l'action scénique au deuxième niveau, car nous y reconnaissons l'opposition principale du code interne de l'opéra *Iphis*: amour raisonné et amour passionnel. A ce niveau, les personnages n'incarnent plus les entités politiques troublées par l'instabilité de l'Europe. Ils sont plutôt des personnages allégoriques dont le discours paraît sous la forme de ce que Paul Zumthor appelle « l'allégorèse ». Partant d'une vérité politique, l'allégorèse engendre un discours ambigu qui « fracture la continuité des apparences afin de libérer dans la parole, la parabole » (Zumthor 1978, 81).[148] L'ambiguïté du Prologue provient ainsi d'un discours qui signifie différemment sur le plan émotif que sur le plan politique. Par exemple, l'Europe troublée par la discorde politique est aussi l'Amour qui, paraissant sous le masque allégorique, est troublé par l'infidélité et la rivalité. Sur le plan émotif,

---

[148] Évidemment, le sens de la parabole sera révélé dans le dénouement de la tragédie.

l'infidélité et la rivalité représentent un comportement aussi passionnel que la dissension politique. L'espoir de l'Europe allégorique est d'abolir le comportement passionnel. L'acte qui vise à rétablir la primauté de la raison sur la passion est la grande valeur positive vers laquelle tend toute l'action scénique au niveau sentimental du Prologue. Or, les deux intrigues emboîtées du Prologue posent une seule et même question: quel est l'acte qui, tout en instaurant la primauté de la raison, fait la vraie gloire de l'homme?

3.3. Le code actantiel

Avant d'aborder notre étude des grandes lignes de force du système actantiel qui organise le code idéologique interne du Prologue, nous devons répondre à une question épineuse: faut-il maintenir la distinction entre les deux discours au niveau profond des structures sémio-narratives? Si chaque discours a son propre code idéologique interne et donc sa propre structure actantielle, y en a-t-il un qui est plus important, et si oui, peut-on faire l'économie de celui qui est moins conséquent?

La forme du Prologue chevauche deux pratiques différentes: celle de Quinault qui réservait le prologue à l'éloge du roi et du pays et une nouvelle pratique selon laquelle l'auteur devait introduire dans

le Prologue l'intrigue principale qui allait suivre. Voulant peut-être éviter l'embarras du choix, Rousseau a réussi à combiner parfaitement les deux pratiques, car malgré l'apparence du contraire, le code politique est réductible au code amoureux de l'allégorèse: le même rapport d'opposition (raison/passion) organise les deux structures actantielles.

Puisque le code politique n'est que le vestige d'une pratique stéréotypée et désuète que Rousseau abandonnera finalement dans les *Muses Galantes*, et puisque le code politique est organisé par les mêmes forces actantielles qui structurent le code amoureux, nous sommes tentés d'intégrer le code politique dans le code amoureux et de ne plus maintenir la distinction. Cependant, dans la tragédie proprement dite, Rousseau n'abandonne pas l'histoire de la conquête politique. Au contraire, cette histoire de conquête plâne au-dessus de l'histoire d'amour jusqu'au tomber du rideau, et ce malgré la parfaite ressemblance des structures profondes. Au lieu de favoriser l'une ou l'autre de ces histoires, nous allons donc les traiter séparément comme deux histoires distinctes mais corollaires dont l'importance est égale.[149]

---

[149] Nous sommes donc en désaccord avec Henri Bédarida pour qui l'histoire de conquête prime sur l'intrigue amoureuse:

> Avant l'arrivée de Colomb dans l'île, la menace de l'invasion agite les indigènes et relègue au second plan une romanesque intrigue à peine amorcee. (Bédarida 1951, 461)

Nous utiliserons le paradigme simplifié de Pavis pour décrire les deux codes actantiels du Prologue.[150] Nous aurons ainsi à identifier à chaque niveau quatre fonctions principales: l'Arbitre, l'Opposant, l'Adjuvant et la Force Orientée.

Dans le Prologue de la *Découverte*, la fonction de la Force Orientée est incarnée par L'Europe. C'est elle qui est le siège du désarroi provoqué par la passion. Dans l'histoire politique, la passion se manifeste par la dissension politique; dans l'allégorèse amoureuse, par le trouble émotif. Dans les deux occurrences, l'Europe veut calmer la douleur qu'elle éprouve:

> Mais hélas! mon bonheur n'en est pas mieux comblé
> Par cette Gloire si brillante :
> Contre mes Ennemis en vain son lustre augmente;
> Par mes Enfans il est troublé.
> (*OC* II:815)

De plus, dans notre discussion des icônes, nous avons attribué la fonction de l'Arbitre à la France. Si l'Europe suit les conseils de la France, son bonheur (le bien qu'elle désire) sera assuré; elle entrera dans le Palais de la Gloire pour y occuper une place d'honneur. D'une certaine façon, Minerve et le Destin

---

[150] Dans ce paradigme, l'Obtenteur du Bien et le Bien Souhaité sont intégrés dans leurs fonctions corollaires: respectivement l'Arbitre et la Force Orientée (cf. Pavis 1976, 96).

incarnent aussi la fonction de l'Arbitre. Cependant, ces dieux arrivent et repartent sans vraiment s'impliquer directement dans le drame. Ils interviennent à distance; ils veillent sur la France et dotent son esprit de brillantes qualités:

> Ses [la France] soins à tes [l'Europe] desirs propices
> Vont rendre ton bonheur certain;
> Elle [la France] marche sous les Auspices
> De la Sagesse et du Destin.
> (*OC* II:817).

Dans les didascalies, nous apprenons que le Bien Désiré par l'Europe est attribué par la France: « L'Europe et La France entrent dans le Palais de la Gloire pendant que le Choeur chante » (*OC* II:819). C'est donc la France qui reste sur place pour arbitrer le conflit. Au niveau politique, la France trouve le moyen de calmer la dissension politique en Europe; au niveau sentimental, elle donne des leçons d'ordre moral à son peuple volage.

Il est important de souligner la position ambiguë de la France: elle participe au conflit qu'elle cherche à résoudre; elle incarne, du moins en partie, la discorde qui trouble le repos de l'Europe. En tant qu'Arbitre du drame sanctionné par le statut que lui accordent les dieux, la France représente l'harmonie tant recherchée par l'Europe.

A notre avis, l'ambiguïté est voulue et a pour but de hausser le drame à un niveau d'abstraction plus important où la solution du conflit vient d'un élément

qui, dans un premier temps, avait été une de ses causes principales. Selon l'Europe, « la France tant de fois a fait cculer » ses pleurs (*OC* II:816). Puisqu'elle n'est plus une source de trouble et de peine et veut dorénavant se porter garant du repos de l'Europe, nous comprenons que la France qui descend du char n'est plus la France d'antan. Au contraire, le comportement passionnel de cet enfant éclairé par la sagesse des dieux est maintenant corrigé.

Cette ambiguïté a de l'importance surtout pour l'allégorèse amoureuse. Lorsque nous lisons l'histoire de la dissension politique à travers la grille de l'allégorèse, le double rôle de la France comme source intrisèque de trouble et comme source extrinsèque de repos nous branche sur le registre psychologique du drame. La douleur éprouvée par l'Europe vient d'un « moi » soumis à la passion. Maintenant corrigé par la raison, ce même « moi » peut arbitrer les forces oppositionnelles qui ont engendré le conflit. De nature psychologique, le drame amoureux dans lequel l'Europe s'empêtre est le drame de sa création.

Qui incarne la fonction dramaturgique de l'Opposant, c'est-à-dire le comportement passionnel? A vrai dire, la case est vide. Tout ce que nous savons c'est que « les soeurs jalouses » troublent le repos de l'Europe. Outre que ces soeurs sont les pays européens, c'est-à-dire la progéniture de l'Europe,

figure maternelle, leur identité n'est pas précisée par Rousseau et aucun personnage du Prologue ne les incarne. Répétons: le trouble vient du dedans, c'est-à-dire de la psyché du personnage qui incarne la Force Orientée, l'Europe:

> Enyvrez d'un poison soufflé par la Discorde
> Les cruels **dans mon sein** (c'est moi qui souligne) veulent se déchirer.
> (*OC* II:815)

La fonction de l'Adjuvant est incarnée par le peuple français qui, tout en regrettant les liens plus parfaits de l'amour raisonné, passe son temps dans les jeux séduisants:

> Jeunes François quand l'Amour vous engage
> Vous rompez bientôt vos sermens,
> Mais ce Dieu nous en dédomage
> Par les voeux de nouveaux amans :
> Pour former des chaines parfaittes
> On pousseroit de vains soupirs.
> Par le nombre de nos conquêtes
> Nous assurons mieux nos plaisirs.
> (*OC* II:818)

Le peuple semble indécis: la Françoise regrette l'amour parfait qu'elle n'a jamais éprouvé; le Français avoue l'inconstance de son coeur. Ce peuple s'interpose entre la Force Orientée et l'Opposant et agit de sorte à promouvoir l'objectif soit de la Force Orientée soit de l'Opposant. Telle est donc la double action qui caractérise la fonction de l'Adjuvant.

Le code actantiel que nous avons schématisé dans la Figure 27 rend compte de l'idéologie interne des

personnages du Prologue de la *Découverte du nouveau monde*. Comme dans *Iphis*, il situe le conflit de base

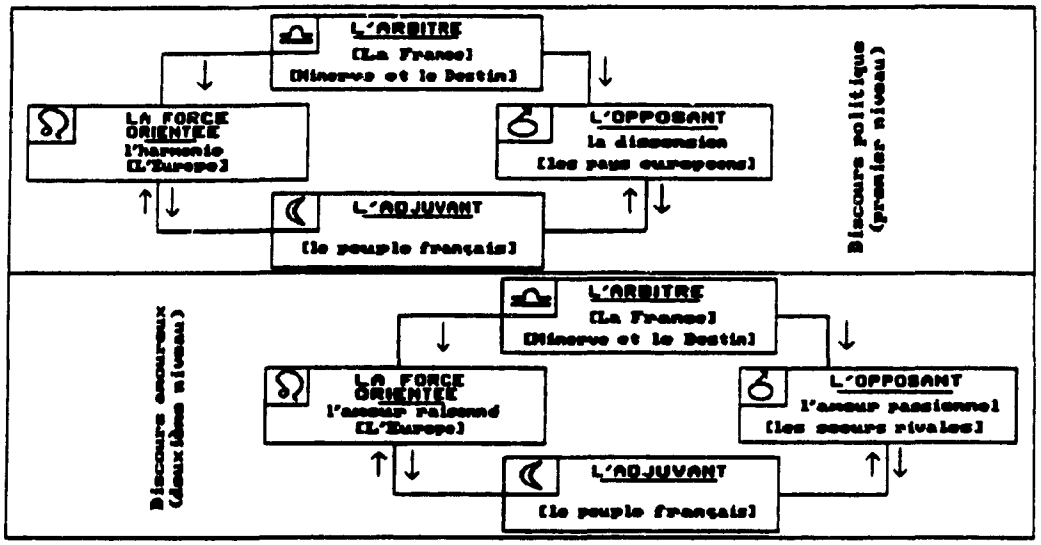


Figure 27 .... Le code actantiel du Prologue

dans l'opposition entre les forces de passion et de raison. Voyons maintenant comment la structure de la tragédie double celle du Prologue.

4. *La Découverte du nouveau monde*: analyse sémantique

Selon la convention déjà mentionnée, l'action de la tragédie devrait être l'élaboration de la fable annoncée dans le Prologue. Notre analyse sémantique confirme cette règle, car, à quelques exceptions pres, la composition isotopique de l'espace sémantique de la tragédie ressemble énormément à celle du Prologue.

4.1. L'identification des isotopies figuratives

Nous découpons l'espace sémantique de la tragédie en huit réseaux sémantiques que nous désignons par les noms « peuple sauvage », « peuple espagnol », « le

Cacique », « amour », « Carime », « Digizé », « Colomb » et « Dieux ».

Le premier réseau, « peuple sauvage », est composé de sept isotopies. Parmi les sept, il y en a cinq que nous avons déjà vues dans le Prologue. Dans la plupart des cas, ces isotopies « parallèles » doublent celles du Prologue, les espaces sémantiques de chaque paire d'isotopies « parallèles » se recoupant de sorte que leurs contenus sémantiques coïncident parfaitement. A titre d'exemple, prenons le cas de l'isotopie parallèle ¦amour passionnel¦. Le sémème « vains désirs » de l'isotopie ¦amour passionnel¦ du réseau « peuple sauvage » de l'espace sémantique de la tragédie, double le sémème « vain soupir » de l'isotopie ¦amour passionnel¦ du réseau « France » de l'espace sémantique du Prologue. Il en résulte que la densité sémantique de l'isotopie ¦amour passionnel¦ augmente sans que son sens primaire soit modifié. Puisque le contenu sémantique de l'isotopie reste inchangé, nous laisserons ce phénomène de côté et porterons notre attention sur les nouvelles isotopies qui font leur apparition à l'intérieur de l'espace sémantique de la tragédie.

Dans l'espace sémantique « peuple sauvage » il y a deux nouvelles isotopies: ¦lieux sacrés¦ et ¦lieux sauvages¦ (*cf.* Figure 28). Ces isotopies découpent l'espace-temps de la tragédie en deux parties opposées.

Le premier espace-temps est celui du Cacique, c'est-à dire, du héros. Correspondant à l'espace-temps du Palais de la Gloire dans le Prologue, l'espace-temps du Cacique est « sacré », « auguste » et, puisque réservé aux Dieux, éternel. Dans un proche avenir, tous les initiés y accéderont.

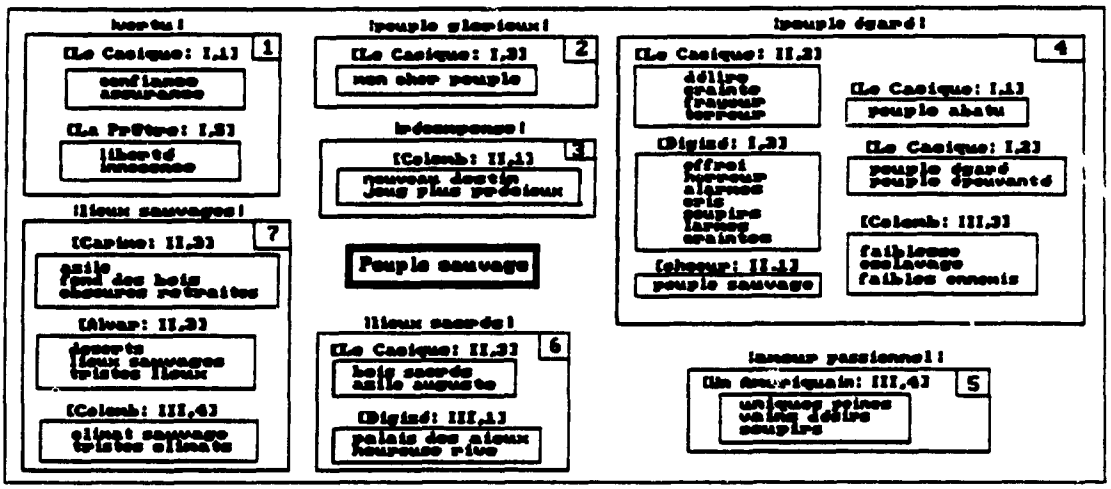


Figure 28 .... Le réseau sémantique « peuple sauvage »

Par opposition au premier, un deuxième espace-temps est délimité par Carime, Alvar et Colomb. Cet espace-temps appartient au peuple. « Obscur », « sauvage » et « triste », c'est l'espace-temps du quotidien, de l'instant présent du conflit. Il correspond dans le Prologue à l'espace-temps « déchiré » de l'Europe.

« Peuple espagnol », le deuxième réseau sémantique de la tragédie, est composé de six isotopies dont deux sont nouvelles (*cf.* Figure 29). La première,

l'isotopie !lieux civilisés!, définit le troisième espace-temps de la tragédie. C'est l'espace-temps des envahisseurs qui, comme Minerve et le Destin dans le Prologue, arrivent d'une dimension a-temporelle pour

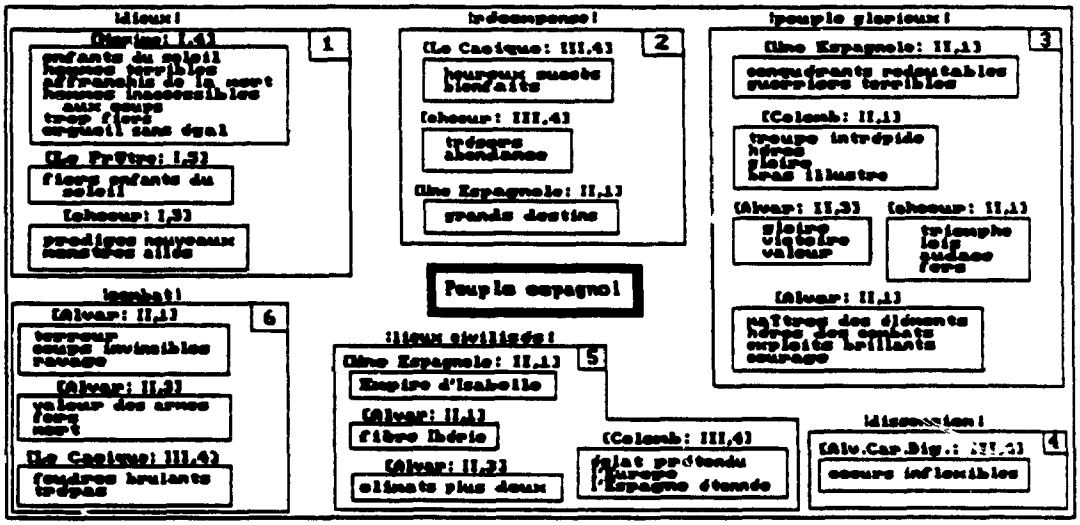


Figure 29 .... Le réseau sémantique « peuple espagnol »

envahir le présent, lieu du conflit. Il convient alors de signaler l'entière conformité de l'espace-temps global de la tragédie avec celui du Prologue.

Les sémèmes de la deuxième nouvelle isotopie, !dieux!, décrivent les Espagnols sous des traits merveilleux. Sous cet angle, les Espagnols sont « affranchis de la mort » comme des dieux immortels. D'autres figures telles qu'« enfants du soleil » attestent la conception émerveillée des peuples américains qui regardent le débarquement des « hommes terribles » crachés par des « monstres ailés ».

Nous avons dénombré les cinq isotopies qui constituent le réseau sémantique « Le Cacique » (*cf.* Figure 30). Or, les deux premières de ces isotopies témoignent de développements importants. Par exemple, dans le réseau « Le Cacique », le contenu de

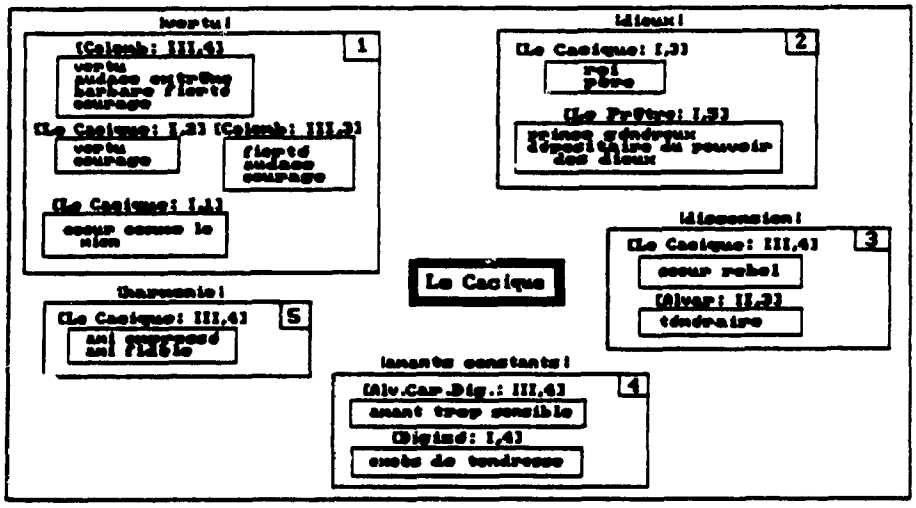


Figure 30 .... Le réseau sémantique « Le Cacique »

l'isotopie !vertu! est beaucoup plus riche que celui de l'isotopie parallèle du Prologue. Aux figures « sagesse », « tendresse » et « douceur » s'ajoutent maintenant les figures « audace », « fierté » et « courage ». Il en résulte que le concept « vertu » comprend non seulement les qualités de l'amant idéal, mais aussi celles du héros militaire.

Le contenu de l'isotopie « dieux » s'enrichit aussi. Dans le Prologue, cette isotopie est constituee des sémèmes réservés à la description des figures mythiques, Minerve et le Destin. Dans la tragédie,

l'isotopie !dieux! englobe aussi les sémèmes « roi » et « père ». Selon le Prêtre, le Cacique est « dépositaire du pouvoir des dieux ». Il est egalement « roi » et « père » du peuple de l'Ile de Guanahan:

> Moi fuir! leur Cacique! leur Roy!
> Leur Pére enfin ! l'espères-tu de moi?
> (*OC* II:823)

Ainsi, « roy », « père » et « dieux » sont les figures coextensives.

Le réseau sémantique « amour » comprend trois isotopies: !amour raisonné!, !amants constants! et !amants passionnés! (*cf.* Figure 31). Le contenu

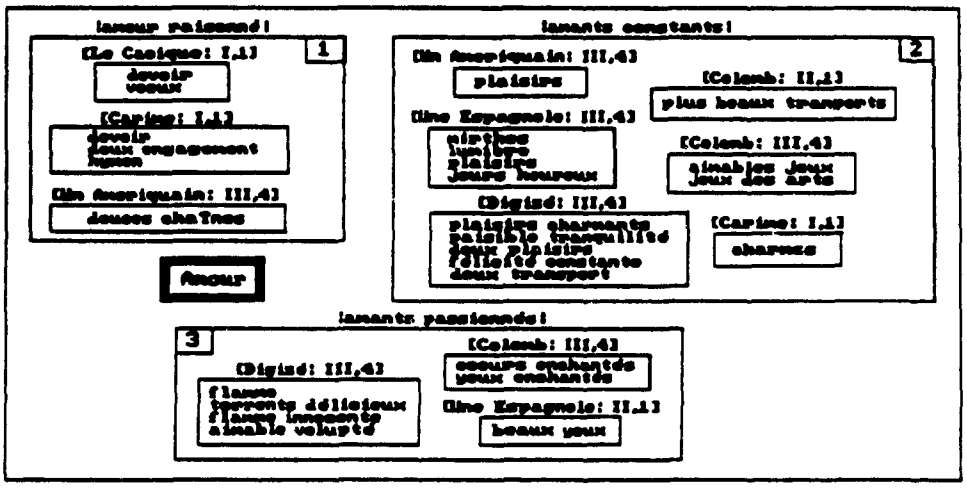


Figure 31 .... Le réseau sémantique « Amour »

sémantique de ces isotopies n'a pas beaucoup changé par rapport au Prologue. L'isotopie !amour raisonné! est toujours composée de sémèmes qui ont trait au « devoir » et au « mariage », c'est-à-dire à des règles morales qui obligent les amants à rester fidèles

les uns envers les autres. L'isotopie ¦amants constants¦ regroupe des sémèmes portant sur l'aspect « charmant » de l'amour, sur les « plaisirs », sur la « félicité » et la « tranquilité » qui caractérisent l'amour parfait.

Par contre, l'isotopie ¦amants passionnés¦ comporte des nouveautés. Dans le réseau « amour », le faisceau de sémèmes constitué par les énoncés de Digize comprend des figures appartenant à des isotopies divergentes. Par exemple, le sémème « flamme » appartient normalement à l'isotopie ¦amour passionnel¦. Cependant, chez Digizé il est juxtaposé au sémème « innocente » qui fait habituellement partie de l'isotopie ¦amour raisonné¦. Il en va de même pour les figures « aimable volupté ». La juxtaposition des sémèmes divergents crée des oxymores qui font ressortir l'ambiguïté du sentiment amoureux. Nous croyons que cette ambiguïté est voulue, car le mélange des figures manifeste sur le plan lexical le dilemme soulevé par Carime dans le premier acte:

> L'Amour et le devoir s'accordent rarement.
> Tour à tour seulement ils régnent dans une Ame.
> L'Amour forme l'engagement
> Mais le devoir éteint la flame.
> (*OC* II:821)

Dans l'esprit de Rousseau, Digizé est peut-être l'amalgame des tendances conflictuelles, l'incarnation

du rêve impossible.[151]

Les isotopies de l'espace sémantique « Carime » sont au nombre de six: !amour passionnel!, !vertu!, !remords!, !amants passionnés!, !amants inconstants! et !vengeance! (*cf.* Figure 32). Parmi elles, il y en a

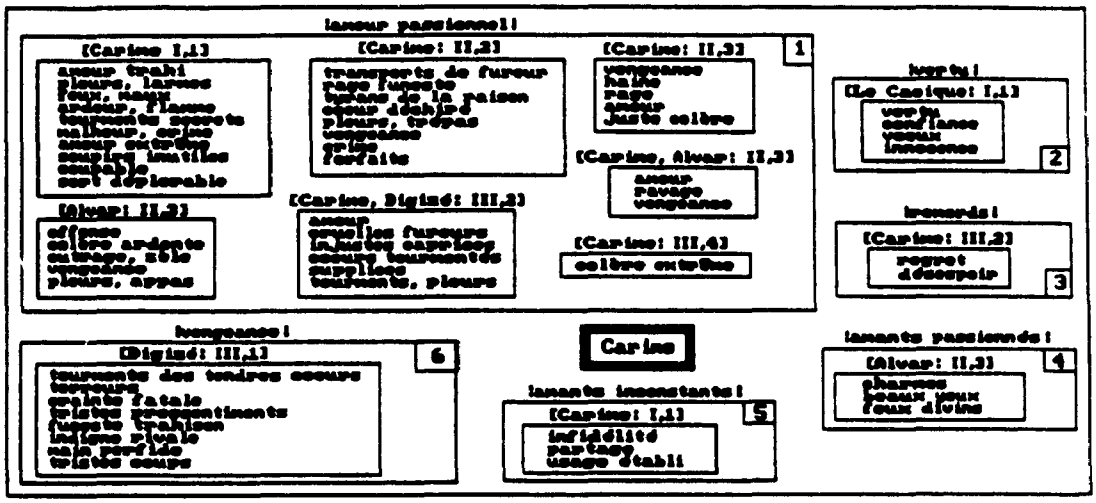


Figure 32 .... Le réseau sémantique « Carime »

deux nouvelles. La première, !remords!, est composée des sémèmes « regret » et « désespoir », sentiments éprouvés par Carime au moment où elle comprend que sa vengeance est un crime contre la vertu de son peuple. La deuxième isotopie !vengeance! comprend des sémemes

---

151 A cet égard, nous pensons a l'article sur « Rousseau et les femmes » de Marie-Laure Swiderski qui constate les mêmes tendances opposées chez Julie:

> C'est en partant des termes mêmes de la presence au monde des femmes de son temps que Rousseau tente d'en faire, pour Julie, les bases d'un certain bonheur dans un cadre où la soif d'aimer et la vertu ne seraient plus incompatibles.
> (Swiderski 1981, 99)

tels que « tourments », « crainte », et « coups », sémèmes normalement associés aux isotopies ¦peuple égaré¦, ¦amour passionnel¦ et ¦combat¦. Chez Digizé, ces sentiments sont évoqués par le souvenir du crime passionnel de Carime:

> Noirs crimes de l'amour, restez-vous impunis?
> Hélas ! dans mon effroi timide
> Je ne soubsonnois pas, cher et fidelle Epoux,
> De quelle main perfide
> Te viendroient de si tristes coups.
> (*OC* II:834)

L'isotopie ¦vengeance¦ paraît de nouveau dans le sixième espace sémantique de la tragédie, « Digizé » (*cf.* Figure 33). Les sémèmes associés à cette isotopie

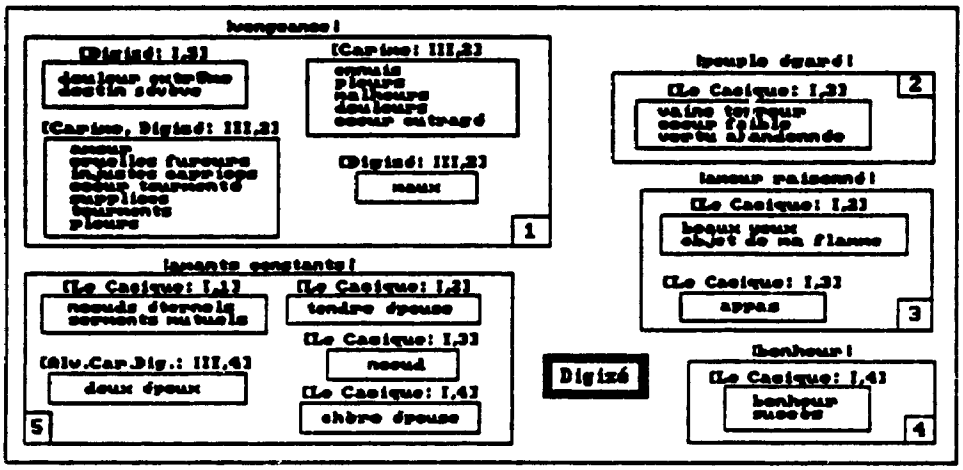


Figure 33 .... Le réseau sémantique « Digizé »

sont, en grande partie, ceux qui définissent l'isotopie ¦amour passionnel¦. Ainsi, le concept de vengeance incorpore dans son espace sémantique des figures telles que « douleur », « fureurs », « tourments », « pleurs », « malheurs » etc., qui sont toutes empruntées au discours passionnel des amants. La

composition sémique des quatre dernières isotopies de cet espace sémantique, à savoir ¦peuple égaré¦, ¦amour raisonné¦, ¦bonheur¦ et ¦amants constants¦ ne révèle rien qui sort de l'ordinaire.

Le septième espace sémantique, « Colomb », est très mince. Les sémèmes qui en constituent les deux isotopies ¦dieux¦ et ¦harmonie¦ ont des signifiés divergents (*cf.* Figure 34). Ces isotopies représentent le double rôle de Colomb qui punit mais sait pardonner l'audace du Cacique vertueux. Les sémèmes appartenant à l'isotopie ¦dieux¦ renvoient à la notion de punition; ceux de l'isotopie ¦harmonie¦, à celle de pardon.

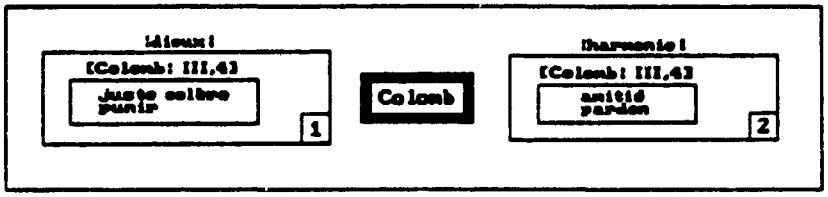


Figure 34 .... Le réseau sémantique « Colomb »

Le dernier espace sémantique de la tragédie est composé de trois isotopies: ¦vengeance¦, ¦peuple égaré¦ et ¦dieux¦ (*cf.* Figure 35). Les sémèmes qui les constituent démontrent le caractère ambivalent des dieux. Ces personnages merveilleux comportent deux composants de sens contraire: selon le Prêtre et

Digizé, ils sont « protecteurs » et veillent sur le bonheur des mortels; selon d'autres personnages, y compris le Cacique, les dieux sont jaloux et vengeurs. En ce sens, ils ressemblent beaucoup à Colomb et très peu au Cacique dont la générosité et la vertu éclipsent

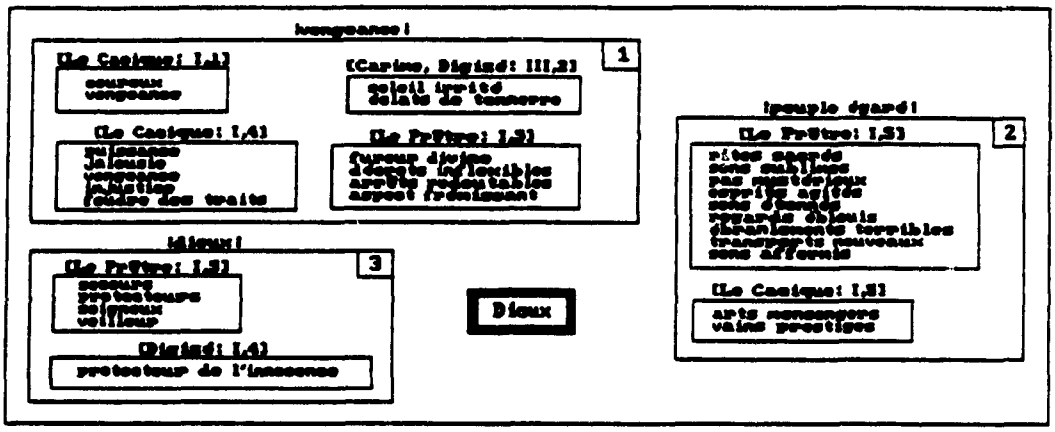


Figure 35 .... Le réseau sémantique « Dieux »

presque totalement l'aspect vindicatif. Ce n'est qu'à la fin de la tragédie que le Cacique, provoqué par Colomb, parle de la vengeance:

> Parle ! que voulois-tu dans ton audace extrême.
> Voir Digizé; t'immoler, et mourir.
> (*OC* II:837)

4.2. La simplification des réseaux sémantiques

Pour schematiser la disposition globale de l'espace sémantique de la *Découverte du nouveau monde*, il convient de déterminer les rapports que les nouvelles isotopies entretiennent avec les anciennes. Pour ce faire, il faudra intégrer dans l'espace sémantique du Prologue les six nouvelles isotopies

introduites dans la tragédie: ¦lieux sauvages¦, ¦lieux sacrés¦, ¦lieux civilisés¦, ¦dieux¦, ¦vengeance¦ et ¦remords¦.

Les sémèmes qui constituent l'espace sémantique de l'isotopie ¦lieux sauvages¦ sont énoncés par les personnages marginaux. Nous disons marginaux parce que ces personnages vivent en marge de la société vertueuse que préside le Cacique avant l'arrivée des envahisseurs européens. Leur marginalité est le résultat soit de l'absence de la vertu, soit des différences culturelles qui découlent de leur statut d'étrangers. Par exemple, pour Carime corrompue, les ¦lieux sauvages¦ sont des « aziles » où se réfugient les « peuples effrayez »; pour les étrangers Alvar et Colomb, des « deserts » et des « tristes lieux ». Ainsi, l'isotopie ¦lieux sauvages¦ définit un espace-temps qui marginalise Carime, Alvar et Colomb en particulier et le peuple Espagnol en général.

Pour cette raison, l'isotopie ¦lieux sauvages¦ est l'espace-temps du ¦peuple égaré¦, c'est-à-dire du peuple américain. C'est ce que nous révèle le jeu des connecteurs. Dans le réseau « peuple sauvage », les sémèmes « lieux sauvages » et « climat sauvage » de l'isotopie ¦lieux sauvages¦ partagent des sèmes avec le sémème « peuple sauvage » de l'isotopie ¦peuple égaré¦ (*cf.* Figure 28). Appartenant ainsi aux deux isotopies différentes, le sémème « sauvage » fonctionne comme

connecteur pour relier l'isotopie ¦lieux sauvages¦ à l'isotopie ¦peuple égaré¦ (*cf.* Figure 36).

Une autre isotopie qui découpe l'espace-temps de la tragédie est ¦lieux civilisés¦ du réseau « peuple espagnol ». Puisque ¦lieux sauvages¦ décrit l'espace-temps du peuple américain, ¦lieux civilisés¦ se réfère par opposition à l'espace-temps des envahisseurs « glorieux ». C'est la fonction métonymique qui relie l'isotopie ¦lieux civilisés¦ à l'isotopie ¦peuple glorieux¦. Le sémème « Empire d'Isabelle » inclut sur le plan sémantique des sémèmes appartenant aux deux isotopies, par exemple, « fière Ibérie » et « conquérants redoutables » (*cf.* Figure 29). Comme terme intérmédiaire dans un rapport métonymique entre des sémèmes appartenant à deux isotopies différentes, le sémème « Empire d'Isabelle » est le connecteur qui les relie l'une à l'autre (*cf.* Figure 36).

La troisième isotopie qui tranche sur les deux espaces-temps déjà définis est ¦lieux sacrés¦ du réseau « peuple sauvage ». Cette isotopie est constituée par les sémèmes « bois sacrés » et « azile auguste » et représente les recoins les plus obscurs de l'Ile de Guanahan où les Américains pratiquent leurs rites religieux. Associée ainsi aux mystères du culte, c'est-à-dire à la dimension merveilleuse du drame, cette isotopie délimite un espace intermédiaire qui s'interpose entre les deux niveaux du discours.

Cet espace symbolique est habité par les personnages mythiques ou allégoriques qui définissent une sphère de valeur importante. La liste comprend la France, incarnation de « la sagesse », et aussi Minerve et le Destin qui veillent sur elle. Elle comprend également le Cacique qui incarne le « pouvoir des dieux »; Colomb dont la « juste colère » marque l'aspect vengeur des dieux; l'Europe qui incarne l'¦espoir¦ d'une résolution heureuse du conflit. Cet espace-temps est le domaine privilégié des dieux « veilleurs » et cléments de l'isotopie ¦dieux¦, du Cacique « généreux », de Colomb juste et équitable, bref de toutes les forces positives qui tendent au dénouement heureux de l'intrigue. Nous intercalons l'isotopie ¦lieux sacrés¦ entre l'isotopie ¦espoir¦, déjà identifiée comme un espace sémantique appartenant aux dieux (*cf. supra* p.204), et la nouvelle isotopie ¦dieux¦ (*cf.* Figure 36).

Il nous reste deux isotopies à incorporer dans l'espace sémantique du Prologue. ¦Vengeance¦ se relie

naturellement à l'isotopie !amour passionnel!, car leurs sémèmes sont très souvent identiques. Par

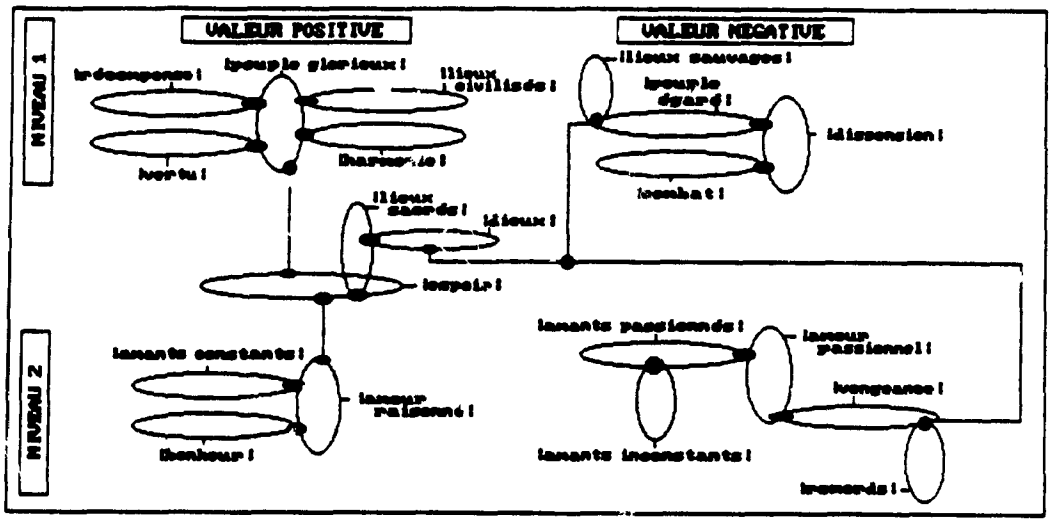


Figure 36 .... La disposition globale des isotopies

exemple, les « cruelles fureurs » éprouvées par Digizé et Carime amoureuses ne se distinguent guère de la « fureur divine » des dieux vengeurs. Que ce soit la vengeance éprouvée par un amant trahi ou par un dieu outragé, elle comporte toujours un composant passionnel.

Nous joignons la dernière isotopie !remords! à l'isotopie !vengeance!. Résultats inévitables de l'acte vengeur accompli, le « regret » et le « désespoir » éprouvés par Carime vont de pair avec sa trahison:

> Renonçons à la violence.
> Quand le coeur se croit outragé

> A peine a-t-on puni l'offense
> Qu'on sent moins le plaisir que donne la vengeance
> Que le regret d'être vengé.
> (*OC* II:835)

La Figure 36 représente la disposition globale des isotopies principales de *La Découverte du nouveau monde*. Avant de passer à l'analyse syntaxique, il convient de souligner quelques particularités de cet espace sémantique global; ces particularités seront importantes plus tard pour notre discussion du code idéologique externe de l'écrivain.

Nous voulons d'abord souligner l'ambiguïté du concept de vertu. Si nous examinons les sémèmes de l'isotopie ¦vertu¦, nous trouvons que le concept comporte deux composants. Le premier a trait aux attributs spirituels tels que la « sagesse », les « moeurs », la « tendresse », la « confiance », l'« assurance », la « liberté » et l'« innocence ». C'est le Prêtre par exemple qui met en lumière le rapport causal entre la vertu, la liberté et l'innocence. Selon lui, le peuple américain est libre et innocent parce qu'il est vertueux:

> Tes peuples (ceux du Cacique) asservis sous un joug odieux
> Vont perdre pour jamais les plus chers dons des Cieux,
> Leur liberté, leur innocence.
> Fiers enfans du Soleil, vous triomphez de nous.
> Vos Arts sur nos Vertus vous donnent la Victoire.
> (OC II:827)

Le deuxième composant de l'isotopie ¦vertu¦ est constitué des attributs stéréotypés du héros militaire: le « courage », l'« audace » et la « fierté ». Malgré ces composants différents, tous les sémèmes nommés sont à rapprocher par une démarche métonymique où le sémème « vertu » les englobe sur le mode conceptuel.

Une deuxième particularité de cet espace sémantique concerne l'ambiguïté du sémème « sauvage ». Qui sont les vrais sauvages de la pièce? Par exemple, que faut-il penser de la sauvagerie des envahisseurs européens qui sèment la discorde chez les Américains? Sont-ils de vrais sauvages? Ou sont-ils plutôt sauvages les habitants de l'Ile de Guanahan qui vivent à l'écart de la société civilisée?

Dans le discours des Espagnols, le référent du sémème « sauvages » est sans équivoque: c'est le peuple américain. Pourtant, en louant continuellement la vertu supérieure des « sauvages », Rousseau veut-il suggérer que les vrais sauvages sont les Européens? Qu'est-ce qui peut autoriser une telle substitution de référent?

La question de cette ambiguïté nous hante pendant toute la durée de la pièce. Par exemple, c'est Carime sauvage qui donne une leçon de vertu à l'« Espagne étonnée »:

> Pour ces tristes Climats la vôtre (celle de Carime) n'est pas née.
> Sensible aux feux d'Alvar daignez les couronner.

> Venez montrer l'exemple à l'Espagne étonnée
> Quand on pourroit punir de savoir pardonner.
> (*OC* II:839)

De plus, la vertu du Cacique sauvage frappe Colomb d'admiration:

> Vante-nous désormais ton éclat prétendu,
> Europe; en ce climat sauvage,
> On éprouve autant de courage,
> On y trouve plus de vertu.
> (*OC* II:839)

Que dire du Cacique sauvage qui préfère la vertu à son peuple et à Digizé dont il est amoureux? S'agit-il d'un sentiment sauvage:

> Mais mon Peuple m'est cher encore autant
> que toi
> Et la vertu plus que tous deux ensemble.
> (*OC* II:823)

Si ce peuple est cher au Cacique, pourquoi Rousseau le décrit-il comme étant faible et craintif? Pourquoi trouvons-nous toujours associés au peuple des sémèmes tels que « délire », « frayeur », « terreur », etc.? Il se peut que le peuple américain soit sauvage et dominé par la passion; de bien des façons, ce peuple est plus vertueux que le peuple européen.

Le comportement des envahisseurs est aussi dominé par la passion. L'isotopie !combat! est pleine de sémèmes d'une valeur passionnelle: « mort », « coups », « ravage », « fers », « terreur », « trépas », « foudres brulants », etc. En même temps, ce peuple conquérant est dit « victorieux » et « illustre », chargé d'« exploits brillants » et plein de

« courage ». Il est difficile de réscudre l'ambiguïté de ces images.

Il nous semble important de souligner cette ambiguïté, car il serait trop facile d'adopter l'optique du *Deuxième Discours* dans lequel l'écrivain juxtapose la société européenne corrompue à d'autres états plus primitifs, mais moins corrompus. Une telle grille de lecture modifiera le sens du mot « sauvage » selon l'acception de Montaigne:

> [...] il semble que nous n'avons autre mire de la vérité et de la raison que l'exemple et idée des opinions et usances du païs où nous sommes. Là est tousjours la parfaicte religion, la parfaicte police, perfect et accomply usage de toutes choses. Ils sont sauvages, de mesme que nous appellons sauvages les fruicts que nature, de soy et de son progrez ordinaire, a produicts : là où, à la vérité, ce sont ceux que nous avons alterez par nostre artifice et detournez de l'ordre commun, que nous devrions appeller plutost sauvages. En ceux là sont vives et vigoureuses les vrayes et plus utiles et naturelles vertus et proprietez, lesquelles nous avons abastardies en ceux-cy, et les avons seulement accommodées au plaisir de nostre goust corrompu.
> (Montaigne: I/254)[152]

Pour Montaigne, le vrai sauvage est l'homme dénaturé par l'artifice et par la corruption. Montaigne serait donc tenté d'appeler « sauvages » les envahisseurs espagnols qui détournent les Américains de l'« ordre

---

[152] Un écho très faible de ce grand thème de Montaigne se fait entendre dans la *Découverte*. Dans la quatrième scène du troisième acte, Colomb semble mettre en question la suprématie des Européens. Il parle de « l'éclat prétendu » de l'« Espagne étonnée » comme si la vertu des sauvages éclipsait les qualités héroïques des envahisseurs (*OC* II:839).

commun » auquel ils sont habitués. Cependant, le dénouement de la tragédie n'autorise pas une telle lecture. Colomb pardonne aux Américains leur sauvagerie au prix d'un « joug plus précieux »; ils deviendront sujets de la reine Isabelle: « Je te veux pour ami, sois sujet d'Isabelle » (*OC* II:839). Cette courte réplique de Colomb nous montre que dans le système de valeurs du jeune Rousseau, la suprématie morale du peuple conquérant n'est pas mise en question.

En troisième lieu, le personnage de Digizé présente aussi des ambiguïtés. Au début de la pièce, elle est aussi égarée que son peuple. Digizé demande au Cacique de s'enfuir afin d'échapper aux envahisseurs. Mais le Cacique, « modèle de fidélité conjugale », est aussi « un modèle de chef et un modèle de bravoure » (Bédarida 1951, 461). Pour lui, la fuite est un crime contre la vertu:

> Moi fuir! leur Cacique! leur Roy!
> Leur Pére enfin ! l'espéres-tu de moi,
> Sur la vaine terreur dont ton esprit se
> blesse?
> Ah ! Digizé que me proposes-tu?
> Un coeur chargé d'une foiblesse,
> Conserveroit-il sa tendresse
> En abandonnant sa vertu?
> (*OC* II:823)

Le Cacique parle dans l'abstrait. Mais bien qu'il n'aille pas droit au fait pour exposer la lâcheté de Digizé, en insistant sur la « terreur vaine », sur le

« coeur chargé d'une foiblesse » et sur la vertu abandonnée, il met l'accent d'une manière indirecte sur l'immoralité de Digizé et tire ainsi au clair le côté faible de son esprit.

Nous avons déjà parlé de la « couleur » ambiguë du vocabulaire sentimental de Digizé. En elle, la passsion s'entremêle à la raison. Microcosme de toutes les faiblesses d'un peuple soumis à la passion, elle incarne cependant les meilleurs aspects du comportement raisonné vanté par le Cacique. Elle est son « bonheur » et son « succès », une « chère épouse » qui s'attache à lui par les « noeuds éternels ».

La dernière particularité que nous voulons signaler touche à l'image des dieux. Ceux-ci ne sont pas toujours cléments; bien que Digizé et le Prêtre insistent sur la bonté et la bienveillance de leur nature, le Cacique les peint comme des forces symbolisant la jalousie, la vengeance et l'injustice:

> Dieux puissans, Dieux jaloux de mon bonheur suprême,
> Des fiers enfans du Ciel secondez les projets,
> Armez à vôtre gré la terre, l'Enfer même:
> Je puis braver et la foudre et vos traits.
> Deploiez contre moi vôtre injuste vengeance,
> J'en redoute peu les Effets [.]
> (*OC* II:824-825)

Mieux que tout autre personnage, Colomb incarne leur double nature. L'audace du Cacique provoque chez lui une « colère juste » qui lui donne raison au moment où il ne peut plus tolérer la « barbare fierté » du

Cacique. Il veut le punir, mais il sait aussi lui pardonner.

Les dieux et les personnages qui incarnent la force du merveilleux dans la tragédie revêtent tous un aspect très humain: malgré leur bienveillance, leur bonté et leur esprit de pardon, ils sont tous assujettis à la passion. En effet, c'est le côté passionnel de leur caractère qui relie les isotopies de valeur positive aux isotopies de valeur négative pour transformer l'espace sémantique de la tragédie en un discours unifié (*cf.* Figure 36). Les dieux « égarés » et « vengeurs » sont les mêmes qui assureront finalement le bonheur du peuple.

5. *La Découverte du nouveau monde*: analyse syntaxique

Pour découvrir la fable de la *Découverte du nouveau monde*, il faudra d'abord indiquer les *gestus* fondamentaux qui la résument. Dans la démarche que nous allons adopter, nous ne garderons la distinction entre les discours politique et sentimental que lorsque nous résumerons le *gestus* fondamental de chaque épisode. En l'occurrence, nous évoquerons deux *gestus* fondamentaux: l'un qui résume les étapes importantes de l'évolution du drame politique et l'autre qui en fait autant pour le drame amoureux.

Nous divisons la première scène de la tragédie en treize éléments importants:

> Premier élément: **Le Cacique et Carime se rencontrent dans les bois sacrés.** Le Cacique demande à Carime la raison de sa visite.

Carime l'explique: elle est malheureuse et veut savoir pourquoi le Cacique repousse ses ouvertures amoureuses.

Deuxième élément: **Le Cacique ne répond pas à Carime.** Il exalte plutôt sa vertu qui seule peut calmer le courroux des dieux.

Troisième élément: **Outragée, Carime veut savoir pourquoi le Cacique fait semblant de ne pas s'apercevoir de sa douleur.** Amoureuse de lui, elle est repoussée pour des raisons qu'elle ne peut comprendre.

Quatrième élément: **Le Cacique refuse de parler de l'amour.** Il est préoccupé par les problèmes de son peuple assailli.

Cinquième élément: **Carime est désespérée; l'amour la rend coupable.** Le mépris du Cacique fait couler ses larmes. Elle veut savoir si le Cacique répondrait de la même manière à l'ardeur de Digizé.

Sixième élément: **Le Cacique rappelle les noeuds éternels qui le lient à Digizé.** En tant qu'épouse, Digizé partage ses feux et son trône. Ce partage est justifié par l'amour et ordonné par le devoir du mari envers son épouse.

Septième élément: **Carime est sceptique; l'amour et le devoir vont rarement de pair.** Selon elle, l'amour unit l'homme et la femme, mais le devoir éteint l'amour et fait rompre les engagements mutuels.

Huitième élément: **Puisque le Cacique trouve le mariage si important, Carime est prête à devenir sa deuxième épouse.** Carime rappelle que cet usage est permis chez eux.

Neuvième élément: **Le Cacique est outragé par la suggestion de Carime.**

Dixième élément: **Carime ne comprend pas pourquoi le Cacique est troublé par le doux langage de l'amour.** Elle loue la passion et décrie le charme qui asservit le Cacique.

Onzième élément: **Le Cacique insiste sur l'inutilité de sa remontrance.** Il demande à Carime de se retirer pour qu'il puisse communier avec les dieux.

Douzième élément: **Carime est outragée**. Son amour trahi se transformera en rage.

Treizième élément: **Le Cacique est indifférent à la menace proférée par Carime**. Cependant, son coeur est sensible à ses pleurs.

Ces éléments forment un ensemble de signes qui dénote l'égarement provoqué par la passion. Que ce soit sur le plan amoureux ou sur le plan politique, la passion est une force de dérèglement. Sur le plan amoureux, le *gestus* fondamental de la première scène du premier acte peut être résumé comme ceci: la vertu du Cacique l'emporte sur la passion de Carime. Sur le plan politique, le *gestus* fondamental se traduit somme suit: le peuple américain est assailli par les envahisseurs. Le Cacique cherche le conseil des dieux.

La deuxième scène se divise en quatre éléments significatifs:

Premier élément: **Le Cacique demande aux dieux d'intervenir pour calmer son peuple égaré.**

Deuxième élément: **Le Cacique craint de perdre la vertu de laquelle dépend son courage**. La terreur l'agite.

Troisième élément: **Le souvenir des victoires d'antan ranime son courage**. Mais la gloire est aussi frivole que la crainte.

Quatrième élément: **Seule Digizé peut le calmer**. L'éclat des yeux de sa tendre épouse le rassurera.

Les éléments de cette deuxième scène convergent vers un même sens dénotatif: chez l'amant et chez le roi, la vertu n'est pas autonome; elle s'inspire des forces extrinsèques. Nous résumons les *gestus* fondamentaux de

la deuxième scène du premier acte comme suit: sur le plan amoureux, la vertu du Cacique s'inspire entièrement de l'amour de Digizé. Sur le plan politique, son pouvoir dépend entièrement de la bienveillance des dieux.

Trois éléments significatifs organisent le *gestus* de la troisième scène du premier acte:

> Premier élément: Digizé arrive pour avertir le Cacique. Le peuple s'alarme et craint la mort. Digizé conseille au Cacique de s'enfuir.
>
> Deuxième élément: Le Cacique reproche à Digizé sa faiblesse. Dirigé par la vertu, il sait dompter sa terreur. Ses responsabilités de roi exigent de lui un comportement dirigé par la vertu.
>
> Troisième élément: Le Cacique met les choses au point. La vertu lui importe plus que son peuple et Digizé ensemble.

Ces éléments dénotent l'importance du devoir dans le système de valeurs du Cacique. Résumons les *gestus* fondamentaux de la troisème scène: sur le plan amoureux, le Cacique est troublé par la lâcheté de Digizé. Sur le plan politique, le Cacique affirme sa responsabilité envers son peuple.

Les éléments importants de la quatrième scène sont au nombre de sept:

> Premier élément: Nozime signale l'alarme générale du peuple. Il croit que les Espagnols sont des dieux immortels.
>
> Deuxième élément: Le Cacique renvoie Nozime.
>
> Troisième élément: Digizé craint le sort du Cacique.

Quatrième élément: **Le Cacique se moque des Dieux.** Il les traite de jaloux. Il doit ses succès et son bonheur à Digizé seule. Selon lui, les dieux sont offensés par un amour si parfait et veulent se venger de lui.

Cinquième élément: **Le blasphème du Cacique alarme Digizé.** Elle prie les Dieux d'intervenir en leur faveur.

Sixième élément: **Le Cacique essaie de calmer Digizé.** Il trouve ses alarmes inutiles et vaines.

Septième élément: **Le Cacique redoute les plaintes de Digizé dont les larmes sont plus à craindre que la menace des Espagnols.** Il demande à Digizé de dissimuler son effroi.

Ces éléments dénotent la fierté et l'extrême sensibilité du Cacique. Le *gestus* fondamental de la quatrième scène suggère ceci: les dieux sont jaloux de l'amour parfait et cherchent à se venger du Cacique et de Digizé. Le Cacique ne redoute pas la vengeance des dieux mais seulement les larmes de Digizé.

Dans la cinquième scène du premier acte, Rousseau représente les rites sacrés des sauvages. Nous découpons cette scène en sept éléments importants:

Premier élément: **Le Grand Prêtre fait appel aux Dieux.** Selon lui, il faut respecter et craindre les dieux.

Deuxième élément: **Le Cacique demande aux Prêtres d'implorer le secours des Dieux.** Il veut que les Dieux calment l'effroi de son peuple égaré.

Troisième élément: **Le choeur supplie le Père du Monde d'éclairer les mystères qui troublent le peuple.**

Quatrième élément: **Le Grand Prêtre demande aux Dieux de protéger le peuple, de bannir la vaine terreur, de leur inspirer de la confiance, de préserver le Cacique, dépositaire de leur pouvoir suprême et**

> ministère de leur volonté sur terre. Faisant un signe au peuple, il commence le rituel qui est censé lui dévoiler l'avenir. Les présages sont néfastes: le règne du Cacique est fini; son peuple perdra sa liberté et son innocence aux mains des Espagnols.
>
> Cinquième élément: Le Cacique se moque des présages du Prêtre. Selon lui, l'art du Prêtre est mensonger.
>
> Sixième élément: Le Choeur signale l'arrivée des navires espagnols. Ces « monstres ailés » font trembler le peuple.
>
> Septième élément: Digizé implore le Cacique: elle veut qu'il s'enfuie. Selon elle, l'espoir du Cacique est vain; il ne peut rien contre les présages du Prêtre. Elle se sent incapable de prolonger ses jours même au prix de mille morts. Le Cacique ne l'écoute pas; il veut calmer son peuple troublé.

Ces éléments dénotent l'ordre hiérarchique du système de valeurs du Cacique: l'amour prime sur la superstition et le devoir sur l'amour. Les *gestus* fondamentaux de cette scène se résument comme ceci: le pouvoir des prêtres est faux et leur art mensonger. Ils ne peuvent rien pour calmer la frayeur du peuple. Seul le roi peut agir pour rétablir l'équilibre. Sur le plan amoureux, l'amour est impuissant face aux exigences du devoir.

Le deuxième acte s'ouvre sur le débarquement de la flotte espagnole. Nous divisons la première scène en huit éléments significatifs:

> Premier élément: Le choeur célèbre la gloire et le triomphe de l'Espagne qui impose ses lois à l'univers. L'Espagne asservira les sauvages qui sont faits pour porter ses fers.
>
> Deuxième élément: Selon Colomb, la terre américaine est non seulement négligée par l'être humain, mais aussi par Dieu; c'est

donc un lieu sauvage. Selon lui, vivre sous le joug des lois de l'Espagne est un bonheur plus précieux que la liberté même. Colomb vante les réalisations des Espagnols en comparant sa flotte à celle des Argonautes. Il veut éterniser sa découverte dans la mémoire de l'homme et annonce une célébration pour rappeler que seul le plaisir mène à la gloire.

Troisième élément: **Les Espagnols et les Espagnoles dansent.**

Quatrième élément: **Alvar rappelle la fierté de l'Ibérie qui domine l'univers.** Pour démontrer la suprématie de l'Espagne, il va répandre la terreur et la ruine parmi les sauvages. Selon lui, la volonté divine l'ordonne.

Cinquième élément: **Une Espagnole se propose de substituer l'amour aux armes.** Selon elle, l'amour remportera une victoire plus certaine et une gloire immortelle.

Sixième élément: **Alvar et l'Espagnole réunissent les guerriers et les amants qui dompteront ensemble le peuple sauvage.**

Septième élément: Colomb rappelle la tâche qu'il faut accomplir. Il faut que les sauvages acceptent leur nouveau destin: ils deviendront sujets d'Isabelle. Colomb craint la résistance et demande à Alvar de veiller sur la flotte espagnole pendant son absence.

Huitième élément: Le choeur renouvelle ses danses et ses chants pour célébrer la conquête des sauvages.

Les éléments significatifs de cet épisode dénotent la primauté de l'amour sur la force militaire. La conquête des sauvages se fait exactement comme la conquête de l'âme. Résumons les gestus fondamentaux de la première scène: sur le plan politique, Colomb fera des sauvages de nouveaux sujets d'Isabelle. Il espère les persuader qu'il est plus doux d'être assujetti aux

lois de l'Espagne que d'être libre. Sur le plan amoureux, l'Espagnole vante le pouvoir de l'amour qui est plus efficace que la force des armes. Le peuple sauvage sera asservi par l'ensemble des amants et guerriers.

Dans la deuxième scène, le monologue de Carime comprend un seul élément significatif:

> Premier élément: **Carime est déchirée par la passion.** Pour se venger de l'offense du Cacique, Carime livrera Digizé aux Espagnols.[153] Mais cet acte de trahison sera accompagné de regret et de désespoir, car il ne pourra s'accomplir qu'en perdant le Cacique et en risquant d'outrager les Espagnols. Si les Espagnols sont sensibles aux tourments de l'amour, ils pardonneront à Carime sa jalousie vengeresse.

Cet élément dénote le trouble et la peine provoqués par la passion criminelle et se résume par les *gestus* suivants: sur le plan amoureux, la trahison aboutit au regret et au désespoir. Trahir le Cacique équivaut à se trahir soi-même; Carime se perdra en perdant celui que son acte vengeur cherche à punir. Sur le plan politique, la trahison de Carime risque d'offenser les Espagnols.

---

[153] Carime réagit tout à fait « en sauvage » selon le modèle donné par Rousseau dans le *2e Discours*, car sa vengeance est choisie « en proportion » avec le cas qu'elle fait d'elle-même:

> ....tout tort volontaire devint un outrage, l'offensé y voyoit le mépris de sa personne souvent plus insuportable que le mal même. C'est ainsi que chacun punissant le mépris qu'on lui avoit témoigné d'une maniére proportionnée au cas qu'il faisoit de lui-même, les vengeances devinrent terribles, et les hommes sanguinaires et cruels.
> (*OC* III:170)

Les éléments importants de la troisième scène sont du nombre de six:

> Premier élément: **Alvar est ébloui par la beauté de Carime.**
>
> Deuxième élément: **Carime est séduite par le doux langage d'Alvar.** Elle va lui révéler l'endroit où Le Cacique cache sa chère Digizé.
>
> Troisième élément: **Alvar est offensé par la trahison de Carime.** La valeur seule suffit pour assurer la victoire espagnole.
>
> Quatrième élément: **Carime fond en larmes.**
>
> Cinquième élément: **Alvar est touché par les pleurs de Carime.** Il veut punir celui qui l'a offensée.
>
> Sixième élément: **Carime et Alvar proclament leur outrage.** Ils prendront leur revanche sur le Cacique.

Les six éléments de cette scène convergent vers un même sens dénotatif: la passion se dompte difficilement lorsque le coeur est offensé. Les *gestus* fondamentaux de la troisième scène du deuxième acte se résument comme suit: Alvar, amoureux de Carime, veut punir celui qui l'a offensée. Sur le plan politique, Alvar est offensé par la trahison de Carime; la vertu assurera la victoire des Espagnols.

Le rideau s'ouvre au troisième acte sur le monologue de Digizé, lequel comprend un seul élément significatif:

> Premier élément: **Digizé réfléchit sur les tourments provoqués par la jalousie et la trahison de Carime.** Prisonnière des Espagnols, Digizé craint que le destin ne la

> sépare à jamais de son fidèle époux. Elle se souvient de la gloire et de l'héroïsme du Cacique. Qui eût cru qu'elle serait prisonnière dans le Palais de ses aïeux?

Cet élément dénote le désespoir provoqué par l'acte passionnel. Nous résumons les *gestus* fondamentaux comme ceci: captive des Espagnols à cause de la trahison de Carime, Digizé craint d'avoir perdu à jamais son bien-aimé. Sur le plan politique, la trahison de Carime signale la fin du monde qu'elle connaissait.

La deuxième scène de l'acte trois se divise en quatre éléments importants:

> Premier élément: Carime et Digizé se retrouvent ensemble. Carime se désespère; ayant causé la douleur de Digizé, elle veut maintenant partager ses ennuis. Elle regrette sincèrement sa trahison.
>
> Deuxième élément: Digizé lui répond froidement. Que vaut un regret tardif?
>
> Troisième élément: La douleur partagée aide à la réconciliation de Carime et Digizé. Elles décrivent l'amour en termes de tourment et de fureur.
>
> Quatrième élément: Les bruits du combat se font entendre. Les décharges de la mousqueterie effraient Digizé et Carime.

Les quatre éléments de l'épisode dénotent le trouble provoqué par la passion et la solidarité des personnes qui en subissent les conséquences fâcheuses. Les *gestus* fondamentaux de la deuxième scène du troisième acte peuvent être résumés ainsi: sur le plan amoureux,

la passion détruit le parfait amour éprouvé par Digizé et tellement recherché par Carime. Les deux femmes compatissent aux misères qu'elles partagent. La passion retentit aussi sur le plan politique où elle détruit l'harmonie du monde sauvage.

Petite scène de transition, la troisième scène du dernier acte est néanmoins importante, car Rousseau y fait ressortir le rapport logique entre la vertu et la liberté.[154] Nous la découpons en deux éléments importants:

> Premier élément: Suivi de quelques guerriers, Colomb annonce une trêve. Ses faibles ennemis se sentiront assez punis par leur esclavage.
>
> Deuxième élément: Le Cacique est maintenant prisonnier des Espagnols.

Ces éléments convergent vers le sens dénotatif suivant: chez un peuple vertueux, la perte de la liberté est la pire des punitions. Il n'y a rien qui se passe sur le plan amoureux. Sur le plan politique, le *gestus* fondamental se résume comme suit: Colomb annonce la trêve des hostilités. Une race si vertueuse sera assez punie d'être réduite à l'esclavage.

Chargée de dénouer l'action, la quatrième scène du troisième acte rassemble tout le monde sous le drapeau de l'Espagne. Nous divisons cette scène en douze éléments significatifs:

---

[154] Nous reviendrons au thème de la liberté dans notre discussion du code idéologique externe.

Premier élément: Venu pour libérer Digizé, le Cacique se fait arrêter par Alvar.

Deuxième élément: Colomb interroge le Cacique. Le Cacique est venu pour voir Digizé, tuer Colomb et mourir. La fierté du Cacique déplaît à Colomb qui lui demande à nouveau ce qu'il cherche. Le Cacique répond qu'il ne cherche rien. Il dit à Colomb de « remplir » ses projets qui, sans la supériorité militaire des Espagnols, auraient certainement échoué. Ces paroles outragent Colomb.

Troisième élément: Carime demande à Colomb de calmer son courroux. Elle avoue sa trahison, regrette ses actions et veut expier les maux qu'elle a causés, faute de quoi elle veut mourir avec Digizé et le Cacique.

Quatrième élément: Colomb souhaite que le Cacique accepte au moins de demander sa grâce.

Cinquième élément: Le Cacique refuse d'accorder cette satisfaction à Colomb. Il rappelle que les Caciques n'ont jamais prié que les Dieux.

Sixième élément: Carime promet d'aimer Alvar à condition qu'il intervienne en faveur du Cacique.

Septième élément: Alvar, Carime, Digizé implorent la grâce de Colomb. Celui-ci doit pardonner à deux époux sensibles dont le seul crime est de s'aimer trop tendrement. A leur place, Colomb ne voudrait pas se trouver devant un coeur inflexible.

Huitième élément: Vaincu, Colomb se laisse émouvoir par la vertu du Cacique (et non par les plaintes de Carime, Digizé et Alvar); il lui offre son amitié et lui permet de remonter sur son trône. Il propose que Carime rentre en Europe avec Alvar pour montrer aux Espagnols l'exemple d'un coeur qui sait pardonner.

Neuvième élément: Le Cacique répond que c'est Colomb qui donne cet exemple. En lui rendant Digizé, Colomb a dompté son coeur rebelle qui

ne se serait jamais rendu autrement. Le Cacique voue à Colomb une amitié et une fidélité éternelles.

Dixième élément. Colomb accepte les voeux du Cacique et le fait sujet d'Espagne. Selon Colomb, « On éprouve autant de courage » et on est aussi vertueux en Amérique qu'en Europe. Colomb demande aux peuples assemblés de fêter par d'aimables jeux l'union des deux pays que le destin a réunis.

Onzième élément: On fête la victoire de l'amour. Un Américain célèbre le pouvoir de l'amour qui dompte les coeurs; pour lui, il n'est « Point d'autres plaisirs que les douces chaînes, point d'autres peines que les « vains désirs » provoqués par « des inhumains ». Selon une Espagnole, « Découvrir de nouveaux mondes C'est offrir De nouveaux mirthes à l'Amour ». Le soleil « fait nos jours », mais l'Amour les « rend heureux ». Digizé vante le triomphe de l'amour et le retour de son bonheur. La vie continue dans la paisible tranquillité et dans la félicité d'une flamme innocente.

Douzième élément: Le choeur évoque les trésors et l'abondance promis par la nouvelle alliance entre l'Espagne et l'Amérique.

Les douze éléments de cette dernière scène dénotent la primauté de la vertu dans les affaires du coeur ainsi que dans les affaires de l'état. Sur le plan amoureux, la vertu du Cacique est récompensée par la remise en liberté de Digizé. Sur le plan politique, cette même vertu délivre le peuple américain de son esclavage.

Les *gestus* fondamentaux des épisodes principaux de la *Découverte du nouveau monde* forment ce qui de la pièce est résumable, c'est-à-dire sa fable (Pavis 1976, 71). Voici cette fable avec ses deux niveaux. Au plan

politique, le monde des sauvages est bouleversé par l'invasion des Espagnols. Les prêtres, incarnation sur terre de l'autorité des dieux païens, s'avèrent impuissants face à la menace des envahisseurs. Le devoir exige que le Cacique intervienne même au péril de sa vie. Pris au piège par les Espagnols, le Cacique refuse de se rendre. Son extrême audace témoigne d'une vertu qui éblouit ses ravisseurs. Reconnaissant son égal dans le vertueux Cacique, Colomb le rétablit sur son trône, libère son épouse et se lie d'amitié avec les habitants de l'Ile de Guanahan.

Au plan amoureux, la tragédie présente l'histoire de la vertu parfaite qui se heurte à la passion. Repoussée par le Cacique, la passion de Carime se transforme en haine. Par sa passion criminelle, Carime met en péril l'amour parfait dont le vertueux Cacique offre le spectacle. Sans l'amour, la vertu s'affaiblit; sans la vertu, l'amour parfait ne peut exister. Plus forte que la passion et ses diverses manifestations (trahison, vengeance, jalousie, etc.), la vertu délivre l'amour de l'emprise exercée par la passion. Le dénouement rétablit la place prééminente de la vertu.

Simplifions: aux deux plans du discours, la vertu prime sur la passion et par l'exemple qu'elle donne, corrige l'offense qui a déclenché le conflit.

6. *La Découverte du nouveau monde*: analyse pragmatique

La première étape de notre analyse pragmatique consiste à étudier les icônes auditives et visuelles de la pièce. Par rapport à *Iphis*, les didascalies plus nombreuses dans *La Découverte* laissent une meilleure impression de l'ambiance créée par les décors. Nous aurons à considérer comment ces décors complètent l'espace-temps tronqué du fragment d'*Iphis* déjà examiné.

6.1. Les icônes et la connotation

De prime abord, l'espace-temps de *La Découverte du nouveau monde* ressemble beaucoup à celui d'*Iphis*, car il se divise en deux parties: la première définit le monde des personnages impliqués dans l'intrigue; la seconde, le monde extérieur des personnages dont la fonction est symbolique. Par exemple, dans *Iphis*, Philoxis, symbole du héros stéréotypé, commande une flotte qui arrive de l'extérieur pour envahir la cour d'Ortule où se déroule l'intrigue. Chef de la flotte espagnole, Colomb, en gagnant le territoire de l'Ile de Guanahan, touche au terme de son voyage: c'est le monde extérieur qui parvient au lieu de l'intrigue; en termes de psychanalyse, nous dirons que le sur-moi agit sur le moi déchiré.[155] Philoxis et Colomb sont des

---

[155] Nous utilisons le terme sur-moi dans l'acception psychanalytique:

> Élément de la structure psychique agissant inconsciemment sur le moi comme moyen de défense contre les pulsions susceptibles de provoquer une

constructions mentales peu réelles dont l'objectif est d'arbitrer le conflit reçu par le « moi ». Anne Ubersfeld a bien démontré comment l'espace-temps scénique peut représenter les différentes instances psychiques du « moi »:

> Freud et après lui Lacan ont donné de l'appareil psychique toute une série de formalisations spatiales. En particulier, la première topique du moi divise le moi en zones (conscient, inconscient, préconscient) [...] Nous en sommes encore aux métaphores spatiales métalinguistiques. La seconde topique du moi fait appel moins aux localisations qu'aux instances, le Moi, le Ça, le Surmoi étant plutôt des sortes de personnages anthropomorphes; mais il ne faut pas oublier que la localisation reste proche, chacune de ses instances ayant son champ d'action, son *espace* propre.
> (Ubersfeld 1982, 146)

Planant au-dessus de l'intrigue, Philoxis et Colomb se tiennent à l'écart pour pouvoir mieux se montrer en exemples. Leur interaction avec l'espace-temps réel du drame indique le mécanisme du dénouement par lequel l'équilibre émotif se rétablit: au lieu de descendre du cintre, le *deus ex machina* arrive à l'horizontale, descendant d'une flotte étrangère pour régler le conflit.

Les icônes visuelles nous aident à disposer l'espace-temps de la tragédie de manière à ne pas confondre ces deux mondes. Au monde de l'intrigue

---

> culpabilisation, et qui se développe dès l'enfance par identification avec l'imago parentale.
> (*Petit Robert* 1).

appartiennent des icônes telles que les « arbres » de la forêt sacrée dont les troncs sont sculptés en bustes d'idoles. C'est un monde de rituels bizarres réservé au seul usage du culte; aucun Espagnol n'y pénètre durant le spectacle. Les troncs d'arbres grossièrement taillés en icônes dénotent les dieux païens mais connotent l'exotisme de cette culture à la fois étrangère et étrange. L'aspect rude des bustes évoque le monde peu évolué des sauvages subjugés par la superstition. C'est le monde des prêtres où le Cacique se sent vraiment mal à l'aise: « lieu terrible, lieu révéré », lieu des « vains prestiges » où se pratique l'« art mensonger » des prêtres (*OC* II:822 & 827).

Le monde extérieur est désigné par d'autres icônes visuelles. L'étendard de Castille et l'épée portés par Colomb sont des images iconiques importantes qui connotent l'autorité de l'Espagne. D'autres icônes visuelles se joignent à celles-ci pour évoquer l'hégémonie espagnole. Par exemple, dans la didascalie du début du deuxième acte, Rousseau explique que l'on voit dans le fond le débarquement de la flotte espagnole. L'aspect visuel de ce débarquement avec sa mousqueterie et ses soldats richement habillés et armés connote la supériorité des conquérants.

Une autre icône visuelle associée au monde extérieur est la danse. Les mouvements de la danse

dénotent la fête, mais dans un deuxième temps connotent la solidarité d'une communauté dont les membres s'identifient entièrement à l'idée qui domine leur esprit. Paule-Monique Verne souligne l'importance de la « jouissance commune » de la fête:

> ...les divertissements de la fête celèbrent par la musique et la danse la distance sociale abolie, ils actualisent le voeu jamais réalisé ailleurs d'une jouissance commune. Ils abolissent l'appartenance d'une existence à son contexte concret et constituent le champ d'une présence de chacun à tous. La fête accomplit donc la subversion radicale d'un sujet social dont la perte d'identité s'accompagne d'un déplacement généralisé de la position de l'autre. (Vernes 1978:64)

Dans *La Découverte du nouveau monde*, ce ne sont pas les sauvages égarés qui cherchent à se divertir par la danse. Ce sont les Espagnols réunis sous les lois d'Isabelle, voire même soumis à la raison, qui, en débarquant sur l'Ile de Guanahan, utilisent la danse pour montrer aux sauvages la solidarité de leur race et la nature inébranlable de leurs desseins:

> Que nos jeux enchanteurs brillent de toutes parts.
> De ce peuple sauvage étonnons les regards.
> (*OC* II:829)

C'est également dans la scène finale que la danse des Espagnols et des Américains connote l'essence commune à leurs deux mondes. En tant qu'icône, la danse dénote

le divertissement; mais plus important, elle évoque sur le plan de la connotation le bien commun.[156]

Plusieurs icônes auditives se font entendre au cours de l'opéra. Le son des tymbales et des trompettes accompagne le débarquement de la flotte espagnole au début du deuxième acte et connote la prouesse militaire des Espagnols; il s'agit d'une musique surcodée qui évoque l'image du héros militaire.

Au troisième acte, nous entendons les « sons des combattants » et le « cliquetis d'armes » qui dénotent le combat, mais lorsque juxtaposés aux « décharges de mousquéterie », connotent la faible résistance des sauvages. Le Cacique fait le point sur la supériorité militaire des Espagnols en se demandant ce que peuvent les armes des sauvages contre les fusils des Espagnols:

> Fils du Soleil, de tes heureux succès
> Rends grace aux foudres de ton Pére

---

[156] Le « spectacle » de la vie pastorale et champêtre sur lequel s'extasie Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse* (*cf. OC*:II, 603-604) peut être qualifié de « théâtre populaire » et distingué des spectacles élitistes auxquels on assistait dans les théâtres de la capitale. Bien que Barish considère la fête champêtre comme une espèce de théâtre « tronqué » appartenant au genre seulement par analogie, la description qu'il en fait a de l'intérêt pour notre discussion:

> *The old elitist theater...is to be done away with and replaced by a popular theater, which will express man's freedom to remake himself and his world in accord with his desires and needs. Undeniably, such festivals...would draw on some of the same elements as theater: the community's fascinated contemplation of its own image, the reinforcing of common beliefs and shared instincts [.].*
> (Barish 1977, 189)

A cet égard, voir également l'ouvrage de Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre, essai sur les ombres collectives* (1965), pp. 347-351.

> Dont il t'a fait dépositaire;
> Sans ces foudres brulans, ta troupe en ces climats
> N'auroit trouvé que le trépas.
> (*OC* II:837)

Tous ces sons intercalés dans l'orchestre ont une fonction iconique, car ils évoquent l'image de la réalité qu'ils représentent.

En général, il n'y a pas de nouvelles icônes qui résultent du mouvement centripète des index. Presque toujours, les index du vocabulaire sentimental gardent leur sens connotatif partout dans le corpus théâtral de Rousseau. Par exemple, le sémème « douleur » dénote la souffrance mais connote le trouble émotif provoqué par la passion.

Néanmoins, d'autres index acquièrent une fonction iconique grâce à leur pouvoir évocateur. Dans la deuxième scène du premier acte, Le Cacique se demande la cause des « craintes frivoles » de son peuple:

> Mais quel est le sujet de ces craintes frivoles?
> Les vains pressentimens d'un peuple épouvanté?
> Les mugissemens des Idoles?
> Ou l'aspect effrayant d'un Astre ensanglanté?
> (*OC* II:822)

Dans un premier temps, les signes « mugissemens des Idoles » et « Astre ensanglanté » ont une fonction purement indicielle; ils ne se comprennent que par référence au message où ils désignent clairement le peuple égaré. Pourtant, ces index textuels sont

susceptibles de produire l'illusion référentielle des bustes qui tremblent et des étoiles qui saignent.[157] En tant qu'icônes, elles dénotent les images du réel illusoire qu'elles évoquent. Mais également capables de renvoyer à des « signifiés secondaires », elles connotent aussi la supersitition du peuple sauvage.

Le même mouvement centripète caractérise d'autres index. Par exemple, dans la quatrième scène du premier acte, Nozime annonce l'arrivée des « Enfants du Soleil qui doivent bientôt descendre en pompeux appareil » (*OC* II:824). Cette icône dénote l'arrivée de la flotte espagnole, mais en rappelant la descente en char de Minerve, du Destin et de la France dans le Prologue, elle connote le pouvoir merveilleux, voire surhumain des envahisseurs. Il en va de même dans la cinquième scène du premier acte où l'icône « monstres ailés » dénote les bateaux mais connote un peuple dont les forces et les aptitudes sont au-dessus de la normale.

Nous en arrivons maintenant à considérer la fonction iconique de certains personnages dont la

---

[157] Ce genre d'illusion caractérise l'iconisation telle que définie par Greimas:

> Cet ensemble de considérations nous amène à introduire le terme d'**iconisation** pour désigner, à l'intérieur du parcours génératif des textes, la dernière étape de la figurativisation du discours où nous distinguons deux phases : la **figuration** proprement dite qui rend compte de la conversion des thèmes en figures, et l'iconisation qui, prenant en charge les figures déjà constituées, les dote d'investissements particularisants, susceptibles de produire l'illusion référentielle.
> (Greimas 1979, 178).

raison d'être semble liée à l'idéologie de l'écrivain. Dans notre analyse d'*Iphis*, nous avons souligné la fonction iconique de Philoxis (*cf. supra* p. 147). Dans *La Découverte du nouveau monde*, il y a deux personnages qui, de par leur facilité à échapper aux pièges, possèdent la dimension surhumaine dont témoigne Philoxis: nous pensons au Cacique et à Colomb.

A titre d'exemple, le Cacique ne se laisse pas entraîner par la passion de Digizé, mais réussit à maintenir ses priorités:[158]

> Digizé, je chéris le noeud qui nous assemble,
> J'adore tes appas, ils peuvent tout sur moi,
> Mais mon Peuple m'est cher encore autant que toi
> Et la vertu plus que tous deux ensemble.
> (*OC* II:823)

Ce n'est pas l'homme qui parle, mais le surhomme qui rejette les institutions de la culture amérindienne à laquelle il appartient. Ni égaré ni superstitieux, il maîtrise sa passion et se soumet au devoir. Or, il répond à Digizé comme il **doit** lui répondre.

Il en va de même pour Colomb, personnage aussi statique et distant que le Cacique. Ces deux personnages iconiques sont à la fin de la pièce exactement ce qu'ils étaient au début. Aucune

---

[158] Ce n'est pas le cas d'Alvar, par exemple, qui, ému par les pleurs de Carime, se fait complice et participe au complot répréhensible tramé contre le Cacique.

transformation ne se produit chez eux; aucune modification de caractère provoquée par ce qu'ils sont en train de vivre. Incarnations de la vertu, ils n'ont qu'à se montrer pour communiquer le but final vers lequel tend l'action de la pièce. Leur seule problème est de reconnaître leur parfaite ressemblance, camouflée au début par l'image trompeuse des parures qui cachent leur essence commune. Le Cacique est Colomb sans l'accoutrement de la civilisation européenne; Colomb est le Cacique orné des atours d'une culture plus évoluée. Les icônes visuelles qui servent à distinguer ces personnages et leurs cultures sont autant d'obstacles qui doivent disparaître pour rendre la vérité transparente: tous les hommes se ressemblent au moment où la vertu se dévoile.

Trouvons-nous dans ces personnages un portrait plus complet du héros selon Rousseau? Il faut répondre à cette question par l'affirmative. A vrai dire, le portrait du héros est mieux développé dans *La Découverte*. Le Cacique et Colomb sont l'amalgame du courage de Philoxis et de la vertu d'Iphis. Ce sont deux concrétisations visuelles de l'idéal du héros, chacun portant le masque d'une culture différente. Le héros participe donc à une double mascarade: celle du sauvage et celle de l'homme civilisé. Démasqué, il retrouve l'unicité de son caractère dans la vertu qu'il incarne. Regarder ces personnages sur scène, c'est

regarder des icônes qui dans un premier temps dénotent les personnes qu'ils sont censés représenter, mais qui dans un deuxième temps connotent la vertu prônée par Rousseau.

6.2. Le code idéologique interne des personnages

Le moment est venu de décrire les valeurs exprimées dans les énoncés des personnages et dans l'action du drame.

Dans *La Découverte du nouveau monde*, Rousseau nous met en présence de deux visions du monde divergentes: celle du Cacique découlant d'un code moral et celle de Carime commandée par la passion.[159] Le code moral du Cacique encourage le refoulement de la passion et la valorisation de la vertu. A l'opposé du Cacique, Carime, immorale de nature, s'apprête à tout faire pour satisfaire les exigences de sa passion.

Dans la deuxième scène du premier acte, nous découvrons l'ordre hiérarchique qui organise le système de valeurs du Cacique. La vertu qui l'affermit face à ses adversaires se nourrit de son amour pour Digizé. Quand s'affaiblit son courage (un des composants de la

---

159 Nous constatons avec Alfredo Poggi que ce scénario permet à Rousseau de représenter un certain nombre de ses thèses philosophiques importantes:

> *Questa é la breve tragedia del Rousseau, poco nota, ma degna d'esser ricordata non per originalità di pensiero o per pregi letterari, bensì perchè essa pone di fronte i due mondi e le due civiltà ed in certo modo vuol trasportare sul piano della realtà le ipotesi etnico-sociali del filosofo.*
> (Poggi 1951, 52)

vertu), seul l'amour peut le ranimer:

> Cacique malheureux, ta vertu t'abandonne,
> Pour la première fois ton courage s'étonne,
> La crainte et la frayeur se font sentir à
> toi.
> [...]
> Mais je vois Digizé; cher objet de ma flame,
> Tendre Epouse ! mieux que les Dieux
> L'éclat de tes beaux yeux
> Ranimera mon ame.
> (*OC* II:822-823)

Pour le Cacique, l'amour est tout. Mais le personnage est complexe. Sans l'appui de l'amour, la vertu du Cacique s'affaiblit. Rendu à l'état où la vertu l'abandonne, le Cacique avoue l'importance primordiale de l'amour. Cependant, confronté à une amante qui s'apitoie sur son propre sort, le Cacique affirme l'importance primordiale de la vertu, qui lui est plus chère que Carime. En bref, dans la deuxième scène du premier acte, la vertu sans l'amour se révèle impuissante; la troisième scène montre le revers de la médaille: sans la vertu, l'amour ne peut exister. Les deux concepts sont donc coextensifs dans la mesure où l'amour connote la vertu et vice versa.

Le rôle de la vertu déborde aussi sur le domaine politique. Le Cacique aimerait trouver dans les conseils des dieux la solution qui apaisera son peuple égaré:

> Lieu terrible, lieu révéré,
> Sejour des Dieux de cet Empire,
> Déployez dans les coeurs vôtre pouvoir sacré.
> Dieux calméz un peuple égaré,
> De ses sens effrayez dissipez le delire:
> (*OC* II:822)

Mais les dieux désappointent le Cacique, il les trouve menteurs et jaloux. Néanmoins, il n'abandonne pas son peuple, mais part à leur secours armé de sa seule vertu. Nous comprenons que c'est la vertu qui sauvera la liberté du peuple américain et non le pouvoir émanant d'un monde merveilleux, car le pouvoir merveilleux des Espagnols finit par ôter la liberté au peuple sauvage.

Dans notre étude des isotopies, nous avons souligné le rapport entre la liberté et la vertu: le peuple américain est libre parce qu'il est vertueux. Chez les sauvages, la liberté est une manifestation naturelle de la vertu. En insistant sur la « fierté », l'« audace » et le « courage » des sauvages, trois sémèmes associés à l'isotopie ¦vertu¦ Colomb fait ressortir la vertu du peuple vaincu. Cependant, celui-ci perd sa liberté et est réduit à l'état d'esclavage. La conquête accomplie, les sauvages apparaissent dénaturés par rapport à leur condition originaire et leur « punition » consiste en la nécessité de vivre dans un nouvel état d'« esclavage ». Selon Colomb, cette punition est pire que toute autre:

> C'est assez. Epargnons de foibles Ennemis,
> Qu'ils sentent leur foiblesse avec leur
> esclavage;
> Avec tant de fierté, d'audace et de courage,
> Ils n'en seront que plus punis.
> (OC II:837)

La conquête fait violence à l'intégrité de la vertu en soustrayant à celle-ci l'un de ses composants essentiels, la liberté. Dans le nouvel ordre proposé par Colomb, le joug des lois d'Isabelle remplacera la liberté perdue.

L'amour parfait fondé sur la vertu n'est pas toujours une force positive, car il suscite des jalousies qui amènent souvent des catastrophes. Dans le monde du Cacique, la jalousie est incarnée par les dieux offensés dont l'autorité maléfique jette un sort sur l'amour parfait, voire sur le destin de tout un peuple. Doté du pouvoir des dieux, le Cacique est le symbole d'une autorité suprême et bienveillante fondée sur l'amour et la vertu. Par contre, les dieux jaloux représentent la malveillance de l'autorité suprême fondée sur la passion. Visant à préciser le danger d'une autorité mal fondée, le Cacique suggère qu'il vaut mieux s'abandonner à un roi vertueux qu'aux dieux jaloux et vengeurs:

> Dieux puissans, Dieux jaloux de mon bonheur suprême,
> Des fiers enfans du Ciel secondez les projets,
> Armez à vôtre gré la terre, l'Enfer même :
> Je puis braver et la foudre et vos traits.
> Deployez contre moi vôtre injuste vengeance,
> J'en redoute peu les Effets :
> (*OC* II:824-825)

Le Cacique n'aura recours qu'à sa propre vertu pour mettre fin à la menace qui trouble son peuple.

Incarnée par le Cacique et par Colomb, la vertu est la force qui fait dénouer l'intrigue. Retentissant sur l'âme de l'envahisseur, la vertu du Cacique suscite la réponse vertueuse de Colomb. Ce n'est pas un sentiment de pitié qui fait céder le conquérant, mais la vertu éblouissante du Cacique, qui refuse de s'en remettre à une force amorale fondée sur la supériorité militaire. La vertu du sauvage trouve un écho chez l'homme civilisé qui reconnaît dans le sauvage et en lui-même une valeur commune capable de niveler les différences culturelles qui les séparent. Concluons qu'un Cacique vertueux devrait suffire à rendre vertueux un peuple égaré.[160] Au plan amoureux, c'est aussi la leçon qu'apprendra Digizé.

Aussi dangereuse pour la nation que pour la relation intime, la sensibilité est une passion évitée par le Cacique. Il nous en avertit deux fois dans la pièce. A la fin de la première scène, nous apprenons que le Cacique craint plus les pleurs de Carime que ses plaintes:

> Que son sort est à plaindre !
> Mais ses fureurs n'obtiendront rien :

---

[160] Dans le personnage du Cacique, nous avons une première incarnation du législateur tel que Rousseau le dépeint dans le *Contrat social*. Le législateur a une « intelligence supérieure, qui vit toutes les passions des hommes et qui n'en éprouvât aucune, qui n'eut aucun rapport avec notre nature et qui la connût à fond, dont le bonheur fût indépendant de nous et qui pourtant voulut bien s'occuper du notre; enfin qui, dans le progrès des tems se ménageant une gloire éloignée, put travailler dans un siecle et jouir dans un autre. Il faudroit des Dieux pour donner des loix aux hommes » (*OC* III:381).

> Dans un coeur fait comme le mien,
> Ses pleurs étoient bien plus à craindre.
> (*OC* II:822)

Le deuxième avertissement arrive à la fin de la quatrième scène du premier acte. Cette fois, ce sont les pleurs de Digizé qui sont en cause:

> Chére Epouse suspends d'inutiles allarmes.
> Plus que de vains malheurs tes pleurs me vont couter;
> Ai-je quand tu verses des larmes,
> De plus grand[s] maux à redouter?
> (*OC* II:825)

Le thème de la sensibilité fait encore surface dans la troisième scène du deuxième acte où l'esprit vengeur d'Alvar est ranimé par les larmes de Carime. Auparavant insensible à la colère de Carime, Alvar se laisse emporter par ses pleurs:

> (Carime) Ainsi tout se refuse à ma juste colére.
> (Alvar) Juste Ciel ! vous pleurez ! ais-je pu vous déplaire?
> Parlez que faloit-il?
> (Carime Il faloit me venger.
> (Alvar) Quel indigne mortel a pu vous outrager?
> Nommez le téméraire.
> (Carime) Le Cacique...
> (Alvar) Il mourra, c'est fait de son destin.
> (*OC* II:833)

Alvar confirme donc sa dissemblance avec le Cacique qui, bien qu'il craigne les pleurs de Carime et de Digizé, sait y résister.

Chez Colomb, nous avons encore l'exemple d'un homme qui maîtrise entièrement sa sensibilité et

n'estime que la vertu. Lorsqu'il pardonne au Cacique dans la scène de dénouement, il est plus touché par la vertu du Cacique que par les pleurs d'Alvar, de Carime et de Digizé:

> Cacique malheureux, remonte sur ton trône;
> Reçois mon amitié, c'est un bien qui t'est du :
> Je céde quand je te pardonne
> Moins à leurs pleurs qu'à ta vertu.
> (*OC* II:838).

La différence entre Alvar et Colomb est importante à souligner. Dans *La Découverte*, Alvar incarne le héros militaire par excellence. Il est moralement bon mais susceptible de recourir à la violence pour régler les disputes:

> Maitres des Elémens, Heros dans les Combats,
> Répandons en ces lieux la terreur, le ravage:
> Le Ciel en fit nôtre partage
> Quand il rendit l'abord de ces Climats
> Accessible à nôtre courage.
> (*OC* II:829)

Par contre, Colomb a des doutes sur l'usage des armes, doutes qui témoignent de la qualité non violente du nouveau héros.

D'après Colomb, c'est par le plaisir qu'on entre sur le chemin de la gloire et non, comme Alvar veut nous le faire comprendre, par la violence (*OC* II:829). Le problème de Colomb réside dans la difficulté de trouver le moyen de « corriger », voire de civiliser les sauvages. Pour lui, les sauvages sont un peuple « égaré » et « faible » vivant sous le joug des passions. Colomb veut leur donner un « nouveau

destin », substituer au joug des passions celui « plus précieux » des lois d'Espagne. Son dilemme est de trouver le moyen d'enlever aux sauvages le joug qui les asservit et de substituer à celui-ci un nouveau plus précieux.

Pour ce faire, Colomb pense à séduire les sauvages. Bien qu'il soit prêt à leur livrer bataille, il préfère utiliser les moyens paisibles. Dans la première scène du deuxième acte, Colomb veut étonner les sauvages par les « jeux enchanteurs » du peuple espagnol (*OC* II:829). D'autres de son entourage sont aussi convaincus de l'efficacité du plaisir et veulent vaincre les sauvages par des arguments séducteurs:

> Volez, conquerans redoutables,
> Alez remplir de grands destins :
> Avec des Armes plus aimables
> Nos triomphes sont plus certain[s].
> (*OC* II:830)

Il y a donc deux armées: celle des guerriers qui portera à l'Ile de Guanahan « l'Empire d'Isabelle » et celle des amants qui y portera « l'Empire de l'Amour » (*OC* II:830). Pour réconcilier ces deux approches si disparates le plaisir fait équipe avec la violence: Alvar et l'Espagnole, c'est-à-dire le « courage » et l'« amour », partent ensemble à la conquête de l'Ile.

> Jeunes beautés, guerriers terribles,
> Unissez-vous, soumettez l'Univers.
> Si quelqu'un se dérobe à des coups
> invincibles
> Par de beaux yeux qu'il soit mis dans les
> fers.
> (*OC* II:830)

La composition de la troupe des conquérants avec ses éléments « amoureux » et « courageux » est donc solidaire de l'idée de la vertu prônée par Rousseau. Depuis *Iphis*, l'isotopie ¦vertu¦ est contituée par les figures telles que « tendresse », « douceur », « sagesse », « courage », etc. Il est vrai que les sauvages résistent aux tentatives des Espagnols et que nous entendons le bruit des armes dans le troisième acte. Mais Colomb n'en veut plus: « C'est assez. Epargnons de foibles Ennemis » (*OC* II:837). Il remportera la victoire par des moyens plus doux.

La Découverte n'est pas vraiment une histoire de conquête par la violence militaire, mais plutôt une histoire de découverte où la grande surprise est la réalisation suivante: la conquête des territoires sauvages se fait exactement comme celle de l'âme, c'est-à-dire par la démonstration d'une vertu supérieure qui sait pardonner et faire place à l'amitié.

Après avoir considéré les rôles de la vertu et de la sensibilité, il convient d'étudier l'image de la passion dans *La Découverte*. Évidemment, cette image est négative; que ce soit sur le plan amoureux ou politique, la passion dérange l'équilibre de l'individu et sert à l'éloigner de la parfaite tranquillité de son état naturel.

C'est surtout Carime qui incarne la passion dans *La Découverte du nouveau monde*. Sa passion l'entraîne toujours dans des histoires fâcheuses. Réfléchissant à l'acte vengeur qu'elle se propose, Carime se pose une question pertinente: comment prendre sa revanche sans perdre l'objet qu'elle désire? La réponse est éminemment claire: elle ne le peut pas.

> Je reconnois toujours, hélas, que je l'adore
> Par mon ardeur à m'en venger.
> [...]
> Qu'y viens-je faire, hélas ! dans ma fureur extrême?
> Je viens leur livrer ce que j'aime
> Pour leur livrer ce que je hais !....
> (OC II:831)

La passion de Carime produit des conséquences néfastes non seulement pour son amour en particulier mais aussi pour la nation sauvage en général. Carime paiera sa vengeance de la vie du Cacique et de la liberté de son peuple.

C'est dans la deuxième scène de l'acte trois que nous apprenons à quoi aboutit la passion. Scène curieuse que celle-ci, où sans explication autre que la sensiblité naissante de Carime, la haine se tranforme en amitié. Prisonnière dans le sanctuaire le plus sûr de sa nation, Digizé n'a que le souvenir du temps jadis pour se rassurer. Mais voilà que Carime arrive pleine de pitié. Ramenée à la raison par une sensibilité nouvellement éveillée, elle veut partager la douleur de Digizé. Elle comprend finalement que sa passion ne provoque que du regret et du désespoir.

Carime et Digizé retrouvent une parfaite solidarité dans le sentiment de désespoir qu'elles éprouvent.[161] Quoique la transformation de la haine en amitié semble abrupte et peu motivée, elle anticipe la logique de la réconciliation entre Colomb et le Cacique dans la dernière scène de la tragédie lyrique. Une fois l'amitié solidement fondée, les anciens provocateurs n'ont qu'à se retirer. Rentrant en Europe ensemble, Carime et les Espagnols laissent leurs nouveaux amis en paix.

Nous pouvons maintenant proposer une première interprétation de l'intrigue fondée sur les oppositions affichées par le code idéologique interne des personnages. Dans cette tragédie lyrique, l'opposition principale est formée par la vertu, pôle positif, et la passion, pôle négatif. Discutant le thème de l'amour

---

[161] Comment justifier l'esprit de conciliation de Carime? Est-ce déjà une manifestation de la commisération, « vertu naturelle » que Rousseau opposera à la faculté de raisonner dans le *2e Disours*:

> C'est la raison qui engendre l'amour propre, et c'est la réflexion qui le fortifie; [...] C'est la Philosophie qui l'isole; c'est par elle qu'il dit en secret, à l'aspect d'un homme souffrant, peris si tu veux, je suis en sureté. [...] L'homme sauvage n'a point cet admirable talent; et faute de sagesse et de raison, on le voit toujours se livrer étourdiment au premier sentiment de l'Humanité. [...] Il est donc bien certain que la pitié est un sentiment naturel, qui modérant dans chaque individu l'activité de l'amour de soi même, concourt à la conservation mutuelle de toute l'espéce.
> (*OC* III:156)

C'est la seule explication possible de ce changement subit d'attitude. La souffrance suscite la pitié et fait éprouver à Carime la douleur vive de Digizé.

dans son étude sur la dialectique de la condition féminine chez Rousseau, Marie-Laure Swiderski résume la problématique comme suit:

> Le « plus doux et le plus pur penchant de la nature » est indissociable de la vertu. C'est sous son impulsion que l'être humain se développe et progresse. Mais parce que l'homme est social, l'amour en lui participe au processus de la dénaturation. [...] C'est ainsi que l'amour, au lieu d'apporter le bonheur dans la vie, devient un facteur de désordre social et de malheur. (Swiderski 1981, 101)

Ces deux notions qui s'affrontent dans le champ de la politique aussi bien que dans le domaine de l'amour, la vertu et la passion produisent la tension dramatique qui fait progresser l'intrigue. L'action principale de l'opéra consiste à régler le comportement passionnel sur la vertu qui, sur le plan amoureux, est le seul garant de l'amour parfait et, sur le plan politique, le seul instrument capable de niveler les différences culturelles, de calmer la passion guerrière et d'assurer le bien-être des peuples.

Avant de conclure, nous voulons souligner la ressemblance du code idéologique interne d'*Iphis* avec celui de *La Découverte du nouveau monde*. En bien des sens, *La Découverte* complète le fragment d'*Iphis* que Rousseau n'a jamais pu terminer. Certains concepts clés sont donc mieux développés dans *La Découverte*. Celui de la vertu, par exemple, avec ses composants

« sagesse », « liberté », « assurance », « tendresse », « confiance », « innocence », « courage » et « audace », complète l'ébauche présentée dans *Iphis*.

Comme ceux d'*Iphis*, les personnages de *La Découverte* sont aux prises avec la sensibilité. Cependant, dans *La Découverte*, Rousseau montre la place de la sensibilité dans le système de valeurs auquel adherent ses héros. Ni force négative ni force positive, la sensibilité est plutôt une caractéristique qui, tout en rendant l'être humain attentif à la souffrance de ses semblables, ne peut l'aider à trouver une solution au problème qui le trouble. Quelque touchante que soit la commisération de Carime, elle ne sert à rien:

> Avec regret je vois couler vos pleurs.
> Mon désespoir a causé vos malheurs,
> Mais mon coeur commence à vous plaindre
> Sans pouvoir guérir vos douleurs.
> (*OC* II:835)

C'est un acte commandé par la vertu qui résout finalement le conflit: Carime sacrifie son amour, rend le Cacique à Digizé et quitte la terre de ses aïeux. Dans ce geste sacrificiel, nous reconnaissons l'entier asservissement de la sensibilité à la vertu.

6.3. **Le code actantiel**

Nous pouvons maintenant décrire les fonctions dramaturgiques ainsi que le code actantiel de la tragédie de Rousseau. La force dynamique de *La Découverte* est constituée par la rencontre entre la

passion et la vertu. Dans la première scène du premier acte, Carime signale cet aspect:

> L'Amour et le devoir s'accordent rarement.
> Tour à tour seulement ils régnent dans une Ame.
> (*OC* II:821)

Le conflit fondamental produit par la rencontre de ces deux forces oppositionnelles engendre l'intrigue de la tragédie lyrique et définit la relation de base entre la Force Orientée et l'Opposant.

La fonction dramaturgique de l'Opposant est incarnée par Carime. Pour elle, l'amour est une passion qui la dompte complètement:

> Transports de ma fureur, amour, rage funeste,
> Tirans de la raison, où guidez-vous mes pas?
> (*OC* II:831)

A part le vocabulaire passionnel de Carime, d'autres facteurs la confirment dans le rôle de l'Opposant. Par exemple, la passion de Carime est mise en relief par la métaphore de l'Europe dans le Prologue: Carime est la « soeur jalouse » qui, en cherchant à satisfaire ses besoins passionnels, sème la discorde et dérange la parfaite tranquillité de Digizé.

De plus, Carime viole l'intégrité morale et psychologique du Cacique dans la mesure où elle pénètre dans les « bois sacrés » de l'Ile de Guanahan, métaphore du « moi » du Cacique:

> Cessez de vain regrets, vôtre plainte est injuste,
> Ici vos pleurs blessent mes yeux.
> Carime, ainsi que vous en cet azile auguste

> Mon coeur a ses secrets à reveler aux Dieux.
> (*OC* II:822)

Ce qui se passe dans la psyché du Cacique n'est qu'un reflet microcosmique de ce qui se passe sur l'Ile de Guanahan où un peuple égaré met en danger les moeurs de la nation sauvage.[162] Dans notre analyse du Prologue, nous avons souligné que la force maléfique est une force intrinsèque. Or, sur le plan microcosmique du discours amoureux, c'est la passion qui lutte contre la vertu du Cacique amoureux; sur le plan macrocosmique du discours politique, c'est le dérèglement d'un peuple égaré qui assaille la vertu du Cacique roi. Selon l'optique adoptée, la fonction dramaturgique de l'Opposant s'incarne de deux façons: sur le plan microcosmique, la fonction de l'Opposant est incarnée par Carime; sur le plan macrocosmique, par les sauvages de l'Ile de Guanahan.

Comme d'habitude, les personnages qui concrétisent la fonction de l'Adjuvant affichent une nature ambivalente. A cet égard, nous pouvons diviser le peuple espagnol en deux groupes: les guerriers et les

---

[162] Dans un premier temps, nous étions tenté de faire un parallèle entre la flotte espagnole et Carime, la première envahissant l'Ile de Guanahan et la deuxième la psyché du Cacique. Cependant, cette interprétation pose un problème logique au niveau structural: Carime incarne une force maléfique et les Espagnols, une force bénéfique. Rousseau croit-il à la bienveillance des conquérants? A cette époque, il paraît que oui. Cependant, dans le *2e Discours*, il parlera de la conquête dans des termes plutôt négatifs. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question dans notre étude du code idéologique externe.

amants. L'Espagnol agit selon son appartenance au groupe: guerrier, il promeut les desseins de l'Opposant; amant vertueux, ceux de la Force Orientée.

Les dieux et les prêtres témoignent aussi de cette nature ambivalente. Les dieux sont parfois bienveillants; c'est ce que Digizé nous apprend dans sa prière:

> Ciel protecteur de l'innocence
> Eloigne nos dangers, dissipe nôtre effoi.
> Eh ! des foibles humains qui prendra la deffense
> S'ils n'osent espérer en toi?
> (*OC* II:825)

Parfois, même le Cacique fait allusion à la nature bienveillante des dieux:

> Prêtres sacrez des Dieux qui protégent ces Isles,
> Implorez leur secours sur mon peuple et sur moi.
> Obtenez d'eux qu'ils bannissent l'effroi
> Qui vient troubler ces lieux tranquiles.
> (*OC* II:826)

Cependant, le Cacique ne tient pas toujours les dieux en haute estime. A plusieurs reprises, il s'en moque et les traite de jaloux et de vengeurs.

Son opinion sur les prêtres n'est pas meilleure. Parfois, le Cacique recherche leurs conseils; d'autrefois, il les trouve mensongers. L'opinion des prêtres envers le Cacique varie aussi; après avoir fait l'éloge de ce « Prince Genereux », « dépositaire » du pouvoir des Dieux, ils annoncent la fin de son règne:

> Cacique infortuné,
> Tes exploits sont flêtris, ton régne est terminé;
> Ce jour en d'autres mains fait passer ta puissance.
> (*OC* II:827)

Alvar peut aussi agir de façon à retarder ou à faire progresser l'action du drame. D'abord offensé par la trahison de Carime, il refuse de lui donner son appui. Ensuite, ému par ses pleurs, il change d'avis pour dénoncer l'offense du Cacique:

> Il faut venger vos pleurs et vos appas :
> [...]
> Je vais tout preparer pour marcher sur vos pas.
> (*OC* II:832)

Le va-et-vient continuel entre les deux pôles de l'antithèse vertu-passion, décrit l'action de l'Adjuvant, force dramaturgique incarnée par Alvar, les Dieux, les prêtres et le peuple espagnol.

Vient ensuite la fonction du Bien Désiré. Dans notre étude sur la connotation, nous avons souligné l'aspect iconique du Cacique. C'est un personnage peu vraisemblable qui incarne toutes les qualités idéologiques du héros, y compris la sagesse, le courage, l'assurance, la liberté et la vertu. Il ne se laisse jamais entraîner dans le conflit; il ne fait jamais de compromis. Il est sûr de lui-même et de l'importance de la vertu sur laquelle il règle son comportement. Il connaît ses priorités. Sa présence

sur scène n'a qu'un seul but: manifester aux niveaux visuel et textuel le système de valeurs auquel d'autres personnages vont se mesurer. Icône représentant les valeurs de l'écrivain, le Cacique incarne le Bien Désiré, fonction dramaturgique qui institue le système de valeurs organisé « dans le code idéologique externe propre à chaque pièce ou chaque auteur » (Pavis 1976, 93).

Une autre fonction dramaturgique qui se place aussi à un niveau abstrait est celle de l'Arbitre. Il n'y a que Colomb qui puisse incarner cette fonction. Débarquant sur l'Ile de Guanahan d'un « monstre ailé » comparable au char de Minerve et du Destin, Colomb revêt tous les pouvoirs merveilleux des dieux.[163]

---

[163] Parlant des histoires de conquête dans son édition critique des *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle, Alexandre Calame rappelle de nombreuses allusions à l'aspect merveilleux des Européens. Selon Calame, « Fernando Colomb, dans la vie de son père Christophe Colomb, qui fut traduite en français par Cotolendi (Paris, 1681, 2 vol.), fait plus de dix fois allusion aux premiers habitants de l'Amérique considérant les Espagnols comme un peuple venu du ciel » (Fontenelle 1984:70, note 2). Il en va de même pour Fontenelle dont le langage métaphorique semble avoir été une référence pour Rousseau:

> Cependant voilà un beau jour le Spectacle du monde le plus étrange et le moins attendu qui se présente à eux. De grands Corps énormes qui paroissent avoir des aîles blanches, qui volent sur la Mer, qui vomissent du feu de toutes parts, et qui viennent jetter sur le rivage des Gens inconnus, tout écaillés de fer, disposant comme ils veulent de Monstres qui courent sous eux, et tenant en leur main des Foudres dont ils terrassent tout ce qui leur résiste. D'où sont-ils venus? Qui a pû les amener par-dessus les Mers? Qui a mis le feu en leur disposition? Sont-ce les Enfans du Soleil? car assurément ce ne sont pas des Hommes. (Fontenelle 1984, 70)

C'est lui qui met fin au conflit fondamental en reconnaissant la vertu supérieure du Cacique, en libérant Digizé, en rétablissant le Cacique sur son trône et en donnant à Carime le moyen de se soustraire à une situation insoutenable sur le plan amoureux. Ce n'est pas par magie que Colomb résout le conflit d'une manière si agréable. C'est par la seule reconnaissance de la vérité qu'incarne le Cacique. Cette reconnaissance n'engendre pas de recommandations sur le mode du « vouloir », mais plutôt des proclamations qui s'imposent par l'autorité dont Colomb est investi. Or, Colomb favorise le mode impératif: « remonte sur ton trône », « reçois mon amitié », « daignez » couronner les feux d'Alvar, « venez montrer » au peuple espagnol l'exemple d'une vertu qui sait pardonner, etc.

Colomb crée les conditions de rapprochement qui permettent au Cacique et à Carime de revivre leur amour parfait. Aussi, sur le plan politique, il donne aux sauvages le « joug plus précieux » auquel il a fait allusion dans la scène du débarquement, à savoir le nouveau système de lois. Attributeur du Bien Désiré, Colomb incarne la fonction dramturgique de l'Arbitre.

Dans l'immédiat, c'est le peuple sauvage qui profite de la trève proclamée par Colomb. Territoire sauvage, triste, « ignorez des humains » et « negligez des Cieux », l'Ile de Guanahan bénéficie de son contact

avec la civilisation européenne. Sur le plan microcosmique, la relation amoureuse entre le Cacique et Digizé se raffermit. De plus, la qualité de vie des sauvages est améliorée au moment où ils échangent la liberté contre la loi:

> Climats dont à nos yeux s'enrichit la nature,
> Ignorez des humains, trop negligez des Cieux,
> Perdez la liberté; mais portes sans murmure
> Un joug encor plus precieux.
> (*OC* II:829)

A plus long terme, tous les peuples réunis sous les auspices de Colomb seront comblés de « trésors » grâce à la nouvelle alliance du monde sauvage avec la civilisation européenne. Ainsi, pris dans l'acception la plus large, le « peuple » incarne la fonction de l'Obtenteur du Bien.

Reste la fonction dramaturgique de la Force Orientée. Selon Pavis, cette fonction « implique nécessairement un bien désiré » (Pavis 1976, 90).

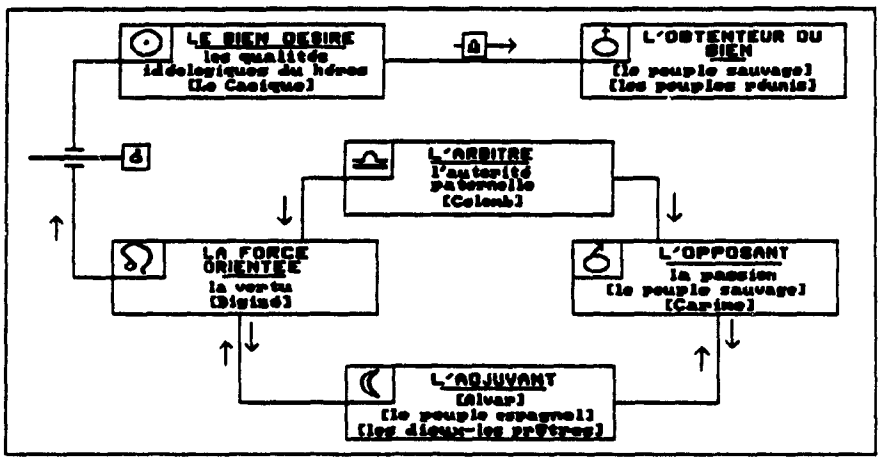


Figure 37 .... Le code actantiel

En d'autres termes, il y a un rapport logique entre la Force Orientée et le Bien Désiré. Digizé est le seul personnage de *La Découverte* que nous puissions relier d'une manière logique au Bien Désiré. Amante du Cacique, elle est l'image de la vertu troublée. Elle veut mériter l'amour du Cacique, mais la force de l'Opposant dérègle sa conduite en sorte que le Cacique en est alarmé. Or, Digizé est attirée par la vertu parfaite du Bien Désiré. Incarnation de la Force Orientée, elle doit triompher de la passion qui possède son esprit avant de pouvoir renouer avec le Cacique et retrouver sa plénitude.

Nous avons schématisé le code actantiel de *La Découverte du nouveau monde* dans la Figure 37. Vu la ressemblance structurale des discours amoureux et politique, il nous a semblé inutile de maintenir leur distinction au niveau profond de l'analyse actantielle. Ainsi, au lieu de deux codes actantiels, nous n'en donnons qu'un seul qui décrit les grandes lignes de force de la tragédie dans son entier.

6.4. Le code idéologique externe

L'étude du code idéologique externe comprend deux étapes. Dans un premier temps, nous examinerons le contenant thématique de *La Découverte*, c'est-à-dire les emprunts que Rousseau a faits à d'autres auteurs.

Notre but est d'isoler les thèmes stéréotypés pour mieux cerner le vrai contenu idéologique de la tragédie. Dans un deuxième temps, nous démontrerons la correspondance de ce contenu idéologique avec les idées et les expériences personnelles de Rousseau.

6.4.1. Le contenant idéologique: les emprunts

Commençons par le thème de la rencontre des deux mondes. Contrairement à *Iphis* dont l'encadrement est d'inspiration mythique, *La Découverte du nouveau monde* est encadré par l'histoire des voyages de découverte. Plusieurs questions se posent à ce sujet. Dans *La Découverte*, Rousseau prétend retracer le débarquement de Colomb sur le sol américain. La tragédie lyrique nous renseigne-t-elle, dès lors, sur la réalité du voyage et sur les problèmes qui naissent de la rencontre de deux cultures? Ou bien Rousseau se sert-il du récit de voyage, comme il s'est servi de la mythologie dans *Iphis*, comme d'un moyen de parler d'autre chose? Il est possible que l'encadrement de *La Découverte* n'ait aucun rapport avec le sujet de son intrigue. D'où viennent les images du Nouveau Monde que nous trouvons dans *La Découverte*? D'une réalité historique étayée par les récits de voyage? Se peut-il qu'elles soient de seconde main, c'est-à-dire empruntées aux fictions imaginées par d'autres auteurs?

Les commentateurs du théâtre de Rousseau ont déjà noté la banalité des idées exprimées dans la pièce sur

le Nouveau Monde. Jacques Schérer a démontré que, dans l'ensemble, les thèmes de la *Découverte* ont des précédents dans la littérature « américaine » de l'époque. On retrouve le thème de la polygamie chez Montaigne, celui de la supériorité militaire des envahisseurs européens chez Voltaire et chez Fuzelier; le thème de la bonté, de la fierté et de la vertu du bon sauvage chez Fénelon et chez l'abbé Prévost (*cf. OC* II:1835-1836).[164] Ne voulant pas répéter le travail de Schérer et de ses continuateurs, nous nous proposons de comparer ces auteurs avec Rousseau pour déterminer en quoi consiste la vision particulière de *La Découverte*.

Le premier thème concerne le préjugé en faveur du Nouveau Monde. Dans son essai *Des Cannibales*, Montaigne semble accorder la préférence aux peuples sauvages, dont il prise la simplicité et le naturel:

> C'est une nation, diroy je à Platon, en laquelle il n'y a aucune espece de trafique; nul cognoissance de lettres; nulle science de nombres; nul nom de magistrat, ny de superiorité politique; nul usage de service, de richesse ou de pauvreté; nuls contrats; nulles successions; nuls partages; nulles occupations qu'oysives; nul respect de parenté que commun; nul vestemens; nulle agriculture; nul metal; nul usage de vin ou

---

[164] Dans son livre *The Noble Savage: Allegory of Freedom*, Stelio Cro rappelle l'influence de Fénelon sur Rousseau à l'époque de son preceptorat chez les Mably:

> *Significantly, Fénelon's* ***Télémaque****...was also present in Rousseau's mind at the moment when the Swiss author became preceptor in the house of Mably, in Lyon, in 1740, since Fénelon had written the Télemaque as preceptor of the Duke of Bourgogne, nephew of Louis XIV.*
> (Cro 1990, 89).

> de bled. Les paroles mesmes qui signifient la mensonge, la trahison, la dissimulation, l'avarice, l'envie, la detraction, le pardon, inouïes.
> (Montaigne I:255)

Trouvons-nous dans *La Découverte* l'écho *Des Cannibales*? Peut-être en partie: Carime non plus ne connaît pas « l'art de feindre » (*OC* II:255). Cependant, « l'art mensonger » des prêtres parvient chez eux à la perfection, du moins selon le Cacique: « De vôtre Art mensonger cessez les vains prestiges » (*OC* II:827). Dans *La Découverte*, le corps politique apparaît fortement hiérarchisé. Le Cacique est « roi » et domine sur les rives heureuses de l'Ile de Guanahan. Son pouvoir repose sur maintes victoires:

> Ah ! n'ai-je tant de fois enchainé la Victoire,
> Tant vaincu de Rivaux, tant obtenu de gloire,
> Que pour la perdre enfin par de si foibles coups?
> (*OC* II:823)

Selon Digizé, le Cacique est même « redouté » à cause des « faits glorieux » qui soutiennent sa réputation (*OC* II:835). Le rapport entre ce roi et son peuple est étranger à la vision de Montaigne.

Il n'est pas nécessaire de commenter en détail la description donnée par Montaigne pour comprendre que sa vision du Nouveau Monde est peu vraisemblable. A vrai dire, le monde qu'il décrit renvoie l'image des abus de la société européenne. Loin d'approuver sans

réserve le primitivisme, Montaigne n'en fait l'éloge que pour faire ressortir la corruption des civilisés:

> Nous les pouvons donq bien appeller barbares, eu esgard aux regles de la raison, mais non pas eu esgard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie. Leur guerre est toute noble et genereuse, et a autant d'excuse et de beauté que cette maladie humaine en peut recevoir; elle n'a autre fondement parmy eux que la seule jalousie de la vertu. Ils ne sont pas en debat de la conqueste de nouvelles terres, car ils jouyssent encore de cette liberté naturelle qui les fournit sans travail et sans peine de toutes choses necessaires, en telle abondance qu'ils n'ont que faire d'agrandir leurs limites.
> (Montaigne: I/259)

Nous comprenons Montaigne sans difficulté: nos guerres sont ignobles, sans vertu, motivées par l'avidité. Nous sommes les vrais barbares.[165] Rien dans ce passage ne nous renseigne sur la vraie nature de la guerre chez les sauvages.

Rousseau se sert-il à son tour de *La Découverte* pour critiquer le monde civilisé? A part quelques références à la « faiblesse » militaire des Americains

---

[165] Bédarida le confirme:

> Montaigne vante la civilisation précolombienne; il défend les indigènes et condanne la cruauté des continuateurs de Colomb, ceux qui ont combattu contre le « Roy du Peru » et le « Roy de Mexico ». Cette indignation contre les atrocités des Pizarre et de Cortés...fait honneur aux sentiments d'humanité de l'auteur des *Essais*. Et voici qui atteste sa perspicacité. Il est permis de dédier aux bons esprits de l'Europe cet avertissement et de souhaiter qu'il ne se résolve pas en une anticipation: « Cet autre monde ne faira qu'entrer en lumiere quand le nostre en sortira. L'univers tombera en paralisie; l'un membre sera perclus, l'autre en vigueur ».
> (Bédarida 1930, 544)

et la tristesse de leur climat, son portrait des deux mondes reste curieusement neutre. Même les expressions « tristes climats » de Colomb et « tristes lieux » d'Alvar sont contrebalancées par la référence de Colomb aux « Climats dont à nos yeux s'enrichit la nature » (*OC* II:832, 839 & 829). En fait, Rousseau atténue l'importance des réalités culturelles et naturelles pour faire ressortir celle de l'être humain.

Si Rousseau ne fait pas la satire des moeurs européennes, sa tragédie offre-t-elle des commentaires sur les coutumes du peuple sauvage? Il nous semble que oui. Selon Rousseau, il manque au Nouveau Monde l'ordre imposé par un système de lois. Colomb apporte à l'Amérique un joug plus « précieux » que la liberté même: les lois d'Isabelle.

Voilà qu'une partie de la vision de Prévost fait surface dans l'oeuvre de Rousseau. A peu d'exceptions près, et nous pensons ici aux faux sauvages tels que le Cacique et Digizé, le peuple sauvage est égaré et complètement dominé par la passion.[166] Selon Prévost, le mal fait partie de la nature, et bien que le monde soit plein de « bons sauvages » et de « peuples de bonne volonté », ceux-ci ne devraient jamais oublier que « le mal existe, que l'univers est livré au

---

[166] Nous disons de faux sauvages, car ces deux personnes d'une vertu exemplaire ressemblent plus à des Européens déguisés en sauvages qu'à des Américains. Nous y reviendrons plus tard.

désordre, que les grandes passions, l'avarice, l'ambition, l'amour ne disparaissent jamais » (Sgard 1968, 211). Le « désert hostile » enveloppe Cléveland et le Cacique. Colomb apprendra au Cacique que seule une nation réglée par des lois peut vivre en harmonie.

Dans *La Découverte du nouveau monde*, Rousseau se comporte comme un disciple fidèle de l'auteur de Cléveland.[167] Selon Prévost, pour calmer les sauvages égarés, il est nécessaire d'imposer la loi. Il se peut que le sauvage soit libre; du point de vue des Européens, la liberté est un joug dans la mesure où elle amène le chaos.[168] En échangeant la liberté

---

[167] *Le philosophe anglais ou Histoire de Monsieur Cléveland, fils naturel de Cromwell*, par l'abbé Prévost, parut de 1732 à 1739 en 4 volumes. Dans ses *Confessions*, Rousseau se souvient de sa lecture de *Cléveland*:

> ...toutes les folies qui passoient dans mon inconstante tête,...tout ce qui étoit le moins du monde prémédité dans mes plaisirs ou dans mes affaires devenoit pour moi tout autant de passions violentes, qui dans leur impétuosité ridicule me donnoient le plus vrai tourment. La lecture des malheurs imaginaires de Cléveland, faite avec fureur et souvent interrompue, m'a fait faire je crois plus de mauvais sang que les miens ». (*OC* I:220)

De plus, Gilbert Chinard considère l'*Histoire générale des voyages* de Prévost comme la source la plus importante chez Rousseau des récits de voyages (Chinard 1934, 340).

[168] A cet égard, rappelons le commentaire de Stelio Cro:

> *...the Abaquis..., after being civilized by Cleveland and organized into an ideal Christian commonwealth, once they are free to choose, revert to their barbarous, free, natural state rather than persist in that coercive utopia prepared by their "despote éclairé"...Utopia in Prévost is incompatible with individual freedom...With Swift and Prévost, utopia is denounced as inaccessible or an absurdity ...inaccessible to men...because the ideal city with its rules and conventions would threaten that very individual it pretends to protect* (Cro 1990, 110).

contre la loi, l'ordre est rétabli. Cette conception de la liberté imprègne l'esprit de Cléveland:

> Je n'ai eu que deux buts, lui dis-je, en acceptant le gouvernement. Le premier est de me rendre utile à Mylord, et s'il est possible, aux affaires du roi...L'autre est de m'employer, autant que le premier me le permettra, à civiliser ces pauvres sauvages, à les tirer des ténèbres de l'idolâtrie, et à leur fair goûter quelques idées de morale et de discipline [.]
> (Prévost II:196-197)

Colomb aussi désire civiliser le Nouveau Monde. Au début du deuxième acte de *La Découverte*, le choeur rappelle que le destin des Espagnols est de donner « des Loix à l'Univers » (*OC* II:828). Sur ce plan, les desseins des envahisseurs de l'Ile de Guanahan ressemblent beaucoup à ceux des Européens qui s'emparent du territoire des Abaquis. Dans les deux ouvrages, les qualités morales des sauvages s'avèrent déficientes. Jean Sgard rappelle que pour Prévost moraliste, « les sauvages sont, comme tous les hommes, ambigus et instables, et ils le sont d'autant plus qu'ils sont plus proches de la nature » (Sgard 1967, 205). Seul le contact avec l'Européen peut combler la lacune morale de l'homme « naturel ».

D'autre part, Prévost ne confond pas la simplicité de caractère avec la vertu de l'homme civilisé. Bien

que « simple » de nature, le sauvage est loin d'être un modèle de vertu:

> Les Abaquis étaient déjà, grâce à un heureux naturel, bons, pacifiques, sociables ; mais il leur manquait la dignité. Ils ne vivaient que dans le présent, dans l'anarchie ; ils étaient inaptes à créer un ordre, et c'est cela que Cléveland doit leur apprendre : il se charge de donner un sens à leur vie. Il ne leur procure pas d'autres lois que "celles de la nature", mais il en fait des "lois irrévocables". Il se conduit à leur égard, comme un despote éclairé : il les respecte, et il les gouverne ; il se charge de leur destin parce qu'il le comprend mieux qu'eux. On s'inquiétera de le voir inculquer aux sauvages une morale, une religion et une politique pour mieux les enrôler au service de Charles II ; mais Prévost croit suivre exactement la nature en faisant de la famille le modèle de tout gouvernement. Il reste fidèle à la hiérarchie classique : au sommet, le roi légitime ; immédiatement en dessous, Axminster, gouverneur du roi et père adoptif de Cléveland ; celui-ci est à son tour un père pour les Abaquis, à qui il apprend, pour commencer, le respect filial et la soumission aux plus âgés.
> (Sgard 1968, 206)

Nous voulons souligner la parenté des scénarios: l'ordre hiérarchique établi par Cléveland chez les Abaquis rappelle la hiérarchie politique existant chez les sauvages de l'Ile de Guanahan: d'abord la reine Isabelle, ensuite Colomb, vice-roi du Nouveau Monde, puis le Cacique, « père » et gouverneur de son peuple.[169]

---

[169] Dans son essai *De Colombo et de l'Amérique* (1756), Voltaire parle des titres décernés à Colomb par le roi et la reine d'Espagne:

> Ferdinand et Isabelle furent dans une singulière surprise de le [Colomb] voir revenir au bout de sept mois (1493, 15 mars) avec des Américains d'Hispaniola, des raretés du pays, et surtout de l'or qu'il leur

Dans *La Découverte*, l'objectif des Européens est de montrer aux sauvages le chemin qui mène du chaos vers la lumière. Ainsi, chez Rousseau, la culture européenne appartient à un ordre supérieur. La vision d'un monde sauvage chaotique et dominé par des passions mauvaises est la même que chez Voltaire.[170] Dans

---

> présenta. Le roi et la reine le firent asseoir et couvrir comme un grand d'Espagne, le nommèrent grand-amiral et vice-roi du Nouveau Monde. Il était regardé partout comme un homme unique envoyé du ciel. (Voltaire 1962:246).

A cet égard, Axminster et Colomb se ressemblent beaucoup.

[170] Il est vrai que dans son *Essai sur les moeurs*, Voltaire critique les paysans de son temps dont les moeurs n'auraient rien à envier à celles des sauvages:

> Entendez-vous par *sauvages* des rustres vivant dans des cabanes avec leurs femelles et quelques animaux, exposés sans cesse à toute l'intempérie des saisons; ne connaissant que la terre qui les nourrit, et le marché où ils vont quelquefois vendre leurs denrées pour y acheter quelques habillements grossiers; parlant un jargon qu'on n'entend pas dans les villes; ayant peu d'idées, et par conséquent peu d'expressions; soumis, sans qu'ils sachent pourquoi, à un homme de plume, auquel ils portent tous les ans la moitié de ce qu'ils ont gagné à la sueur de leur front; se rassemblant, certains jours, dans une espèce de grange pour célébrer des cérémonies où ils ne comprennent rien, écoutant un homme vêtu autrement qu'eux, et qu'ils n'entendent point; quittant quelquefois leur chaumière lorsqu'on bat le tambour, et s'engageant à s'aller faire tuer dans une terre étrangère, à tuer leurs semblables pour le quart de ce qu'ils peuvent gagner chez eux en travaillant? Il y a de ces sauvages-là dans toute l'Europe. Il faut convenir, surtout, que les peuples du Canada et les Cafres, qu'il nous a plu d'appeler sauvages, sont infiniment supérieurs aux nôtres. (Voltaire 1962, 277-278)

Évidemment, Voltaire ironise. En général, il trouve très peu de choses à louer chez les sauvages d'Amérique.

Alzire,[171] Voltaire a décrié la morale des sauvages afin de montrer sa préférence pour la civilisation européenne:[172]

> ...Voltaire, ...lorsqu'il écrivit *Alzire*, n'avait en vue qu'un contraste nouveau et dramatique. Après avoir tenu longtemps la balance égale entre Gusman et Zamore, il donnait enfin l'avantage au chrétien pour son pardon sublime, montrant par là quelle supériorité morale la religion bien comprise et la civilisation procurent à l'homme, tandis que la seule loi du sauvage est d'obéir à ses passions effrénées. Certes, Voltaire jugeait ses contemporains bien barbares; ses compatriotes n'étaient que des

---

[171] Cette tragédie de Voltaire fut représentée pour la première fois à la Comédie-Française le 27 janvier 1736. Elle eut vingt représentations à sa création et fut souvent reprise. Rousseau la vit à Grenoble le 12 septembre 1737 et en fut très ému. Il écrivait dans une lettre à Madame de Warens:

> Permettez encore, Madame, que je prenne la liberté de vous recommander le soin de votre santé....La mienne fut fort dérangée hier soir au spectacle. On représenta *Alzire*, mal à la vérité; mais je ne laissai pas d'y être ému, jusqu'à perdre la respiration; mes palpitations augmenterent étonnamment, et je crains de m'en sentir quelque temps. Pourquoi, Madame, y a-t-il des coeurs sensibles au grand, au sublime, au pathétique, pendant que d'autres ne semblent faits que pour ramper dans la bassesse de leurs sentimens? la fortune semble faire à tout cela une espéce de compensation; à force d'élever ceux-ci, elle cherche a les mettre de niveau avec la grandeur des autres: y réussit-elle ou non?
> (*CC* I:49)

[172] Selon W.D. Howarth, Voltaire, à l'exemple de la plupart des dramaturges de la première moitié du 18e siècle, évitait de tirer des conclusions provocatrices de ses pièces de théâtre. Ainsi, dans *Alzire*, Voltaire se déclare partisan de l'institution religieuse:

> *But the central theme of* ***Alzire*** *remains the contrast between the good and the bad Christian, and the really provocative lesson to be drawn from the situation is avoided at the end of the play when the example of Gusman, now converted to true Christianity, moves Zamore, the noble savage, to adopt the Christian faith out of admiration for his former persecutor.*
> (Howarth 1978, 99)

> Welches; mais les temps passés lui étaient encore bien plus odieux.
> (Fontaine 1967, 139)

Les idées de Prévost semblent donc trouver un écho dans la pièce de Voltaire.[173] A l'égard des objectifs poursuivis par les envahisseurs, Prévost, Voltaire et Rousseau partagent manifestement le même point de vue.

Ce qui diffère, c'est l'image que chacun de ces auteurs se fait du sauvage, de sa valeur humaine. Cléveland n'a guère d'estime pour ses qualités morales. L'oisiveté du sauvage lui semble être une preuve de sa stupidité:

> Rien ne marque mieux la stupidité des sauvages de l'Amérique que de voir qu'ils manquent d'industrie même pour leur conservation, quoique la nature seule dût suffire pour leur en inspirer. Ils ne l'emportent guère en cela sur les bêtes : c'est-à-dire que toute leur méthode dans la guerre consiste à se jeter impétueusement les uns sur les autres, et à se battre avec furie jusqu'à ce que le plus maltraité ou le plus fatigué soit contraint de céder et de prendre la fuite.
> (Prévost II:198)

D'après Jean Sgard, il manque aux Abaquis la raison, seule capable de maintenir l'équilibre entre les forces du mal et les forces du bien:

> ...Prévost ne croit pas à une bonté native hors de tout principe et de tout religion...l'état de nature est pour lui un état d'animalité ; dans les meilleurs cas, il manquera toujours aux sauvages la connaissance claire des principes nécessaires à toute vie en sociéte...Cleveland leur

---

[173] Pour rappeler au lecteur l'intrigue d'*Alzire*, nous donnons un résumé de la tragédie dans l'appendice.

> apporte les lumières ; il leur donne conscience d'eux-mêmes. En missionnaire, il se préoccupe surtout de leur âme, ou, si l'on veut, de leur dignité. Il veut les délivrer "de tout ce qui les avoit ravalés jusqu'alors au-dessous de la qualité d'hommes: : cette qualité, que Prévost a tenté de dégager tout au long de son oeuvre, il va la définir essentiellement par la raison.
> (Sgard 1967, 205)

Gouverneur des Abaquis, Cléveland a aussi un rôle important à jouer sur le plan moral. Comme modèle de la vertu européenne, il incarne également tout ce qui manque aux sauvages. En suivant son exemple, ceux-ci apprendront à imiter les Européens.

La présence de Cléveland sur le sol américain se justifie par les manques de l'homme sauvage, par ses insuffisances naturelles, auxquelles la civilisation peut remédier. Puisqu'on apprend en suivant l'exemple de l'Européen, Iglou, le bon sauvage de Prévost, se laisse gouverner par Cléveland:

> Ils avaient conçu, me disait-il, de l'affection pour Fanny et pour moi. Ils prétendaient nous en donner une forte marque en nous retenant, même malgré nous. Vous obtiendrez d'eux, ajoutait Iglou, tout ce que vous exigerez de leur zêle et de leur amitié; ils vous accorderont une autorité absolue dans la nation : vous les gouvernerez.
> (Prévost II:190)

Non seulement les Abaquis sont asservis par les Européens, mais ils gardent aussi chez eux un de leurs représentants en lui accordant une autorité absolue sur leur destin. Le véritable nouveau monde, celui qui

naît du contact de la passion avec la raison, ne s'actualise chez Prévost qu'avec le passage du temps. Dans l'intervalle, le sauvage apprend à imiter les exemples qu'il voit.

La situation sur l'Ile de Guanahan est tout à fait différente et ce pour deux raisons. D'abord, il manque à la nouvelle hiérarchie établie par Colomb un échelon important. Nul intermédiaire ne s'interpose entre Colomb et Le Cacique. Dans *La Découverte du nouveau monde*, les envahisseurs font la conquête de l'Ile de Guanahan, soumettent les sauvages à un système de lois, se lient d'amitié avec eux, et refont voile vers l'Espagne, laissant le Cacique roi titulaire d'un peuple nouvellement asservi. Qu'est-ce qui autorise Colomb à investir le Cacique du pouvoir d'Isabelle?

La réponse à cette question réside dans le comportement moral du Cacique. Par opposition aux Abaquis, ce sauvage brille par sa seule vertu. C'est une qualité qui manque aux Abaquis:

> Contrairement à la plupart de ses contemporains, Prévost distingue ainsi, dans la condition naturelle, entre l'état de fait et la norme, entre le domaine de l'instinct et celui de la conscience. Il s'est toujours refusé à prendre de "bonnes qualités" pour des "vertus". Si grande est la distance des unes aux autres que pour aider les Abaquis à la franchir, Cléveland n'hésite pas à les mystifier.
> (Sgard 1967, 207)

Le Cacique possède naturellement toutes les caractéristiques qui font défaut aux Abaquis. Avec

Colomb, il incarne les valeurs estimées par le monde civilisé. Il est tendre, vertueux, courageux, fidèle à son peuple et à son épouse. Rien de sauvage ni dans son comportement ni dans ses paroles. La vertu du Cacique le distingue nettement du peuple égaré qui l'entoure.

Pour souligner cette distinction, Rousseau réserve au Cacique un espace scénique appartenant à lui seul. A l'exception de la grande scène des prêtres (la 5e du premier acte) où le Cacique et Digizé se mêlent à la foule des sauvages, l'espace-temps du peuple égaré de l'Ile de Guanahan n'est pas celui du Cacique. Même dans la cinquième scène, l'écrivain garde la distinction et divise le peuple en deux groupes: le premier participe à la cérémonie religieuse qui se déroule sur scène en présence du Cacique; le deuxième « derriére le Théatre » pousse des cris de panique à l'arrivée des Espagnols. L'espace-temps du Cacique est doté d'une fonction symbolique qui trahit les intentions de l'auteur: au lieu de nous renseigner sur le monde sauvage, Rousseau nous parle de son propre monde par le truchement de personnages et de décors symboliques. Jacques Schérer rappelle le phénomène chez Voltaire:

> Si la mise en scène classique témoigne d'un réalisme et d'un symbolisme à peu près également naïfs, on comprend sans peine que la recherche de la couleur locale lui (Voltaire) soit à peu près interdite. Tout son effort porte sur la reproduction de la réalité française de son temps ; quand elle

> ne parvient pas à reconstituer cette réalité, elle recourt à des moyens symboliques. Les autres temps, les autres lieux, sont bien loin de ses préoccupations.
> (Scherer 1959, 153)

Rousseau découpe l'espace-temps de sa tragédie de façon à nous éviter la confusion entre le sauvage vertueux et le sauvage passionnel, ou, plus précisément, entre l'homme civilisé déguisé en sauvage et le sauvage imaginaire! Les paroles et les actions du Cacique traduisent les intentions de Rousseau, ce qui explique le manque de vraisemblance du personnage et son statut d'icône.[174]

Puisque l'aspect du Cacique renvoie l'image de Colomb qui renvoie celle de l'écrivain, la véritable découverte est la découverte de soi dans la contemplation de l'autre. La reconnaissance d'une morale commune se fait presque spontanément et garantit

---

[174] Deschanel note la difficulté éprouvée par les auteurs qui cherchent à représenter la réalité du monde sauvage dans leurs écrits:

> On est un peu surpris ensuite quand cette sauvagesse, qui, à la vérité, est du sang des rois péruviens, s'exprime comme une demoiselle de Saint-Cyr ayant appris par coeur *Polyeucte* et *Bérénice*...Nous trouvons, nous, que don Gusman n'est pas si cruel, ni si fier ; et que si Alzire a "un coeur sauvage", ses discours ne le sont point trop. La couleur locale, pour être dans l'intention du poète, ne se trouve guère dans les expressions de l'héroïne, ni dans le style des autres personnages.
> (Deschanel 1886, 144)

Le manque de vraisemblance s'explique par la méconnaissance presque totale des faits et des expériences relatifs aux voyages de découverte, et par l'utilisation de personnages imaginaires qui, dans l'encadrement imaginaire de la conquête, ont pour seule fonction d'être les porte-parole de l'auteur.

la parfaite égalité du sauvage avec son homologue européen. En quoi, comme le note Jacques Schérer, les deux mondes se ressemblent étrangement:

> ...loin de faire l'expérience d'une surprise féconde, les deux mondes qui entrent en contact engagent un dialogue sans effort et se découvrent aussitôt une morale commune. (OC II:1835)

Ce qui sert donc à distinguer le monde du Cacique de celui d'Iglou, c'est la reconnaissance de cette seule vérité importante: la vertu rend tous les êtres semblables les uns aux autres et nivelle les différences culturelles qui engendrent l'antagonisme des races. Par opposition à Iglou, le Cacique n'a rien à apprendre; sa vertu transparaît au moment où Colomb le contemple. Essentielle chez les Abaquis, la période d'apprentissage est inutile chez les habitants de l'Ile de Guanahan, car le modèle à imiter fait déjà partie de l'espace-temps sauvage.

Dans *Alzire*, le sauvage se montre parfois généreux et loyal, parfois cruel et motivé par des intincts perfides. Selon toute apparence, son caractère témoigne de la même ambivalence que nous avons constatée chez le sauvage de Prévost:

> Voltaire oppose l'un et l'autre, l'Européen et le sauvage. Celui-ci n'obéit qu'à ses instincts, se laisse dominer par la passion, tantôt généreux et loyal, tantôt cruel, perfide, vindicatif, c'est l'homme de la nature.
> (Fontaine: cité dans Miro 1967, 50)

Cependant, dans *Alzire*, Voltaire cherche à transmettre un message moral. Selon Fontaine, ce messsage touche à la tolérance due aux persécutés. Malgré la divergence des cultures, les mondes civilisé et sauvage se rapprochent dans l'esprit de Voltaire qui, cherchant un au-delà du visible, fait ressortir les sentiments communs qu'il croit reconnaître chez des êtres si différents les uns des autres.[175] Sur le plan moral, Voltaire imagine, avec Rousseau, la solidarité de toute l'espèce humaine:

> Il n'y a donc dans *Alzire* ni délimitation, ni choc, ni confrontation de deux philosophies, de deux conceptions de l'existence. Les concepts du devoir, de l'honneur, de la vengeance, de l'équité, ne sont différents ni chez les personnages, ni pour l'une et l'autre race. Il s'agit en réalité de sentiments humains, d'états de conscience qui ne sont pas influencés par le credo religieux, mais sont semblables dans le for intérieur de l'homme. C'est la nature humaine qui dirige les actions, qui règle la conduite conformément aux besoins communs aux hommes de toute la terre.
> (Miro 1967, 49-50)

Bien que le milieu culturel conditionne la conduite de l'individu et marque la différence entre le

---

[175] Dans son article sur la propagande philosophique dans le théâtre des Lumières, Robert Niklaus attire notre attention sur la place importante occupée par ce thème dans le théâtre de Voltaire:

> Les grandes civilisations qui s'affrontent dans ses pièces, avec leurs religions, leurs principes, leurs préjugés, les peuples de tous les pays du monde: Espagnols, Indiens, Chinois, Tartares, Français et Suisses, mahométans et chrétiens, se trouvent mis en scène de façon à faire ressortir la théorie de la relativite des choses humaines.
> (Niklaus 1963, 1240)

sauvage et le civilisé, au fond, ils se ressemblent tous les deux. Telle est la grande leçon apprise par Rousseau à Grenoble lorsqu'il assiste à la représentation d'*Alzire* et c'est une leçon morale qui informe l'intrigue dans *La Découverte du nouveau monde*.

Avant de passer à l'étude des écrits de Rousseau, il nous reste à commenter l'image du héros et l'acte héroïque tels que nous les trouvons dans *La Découverte*. Par opposition à *Iphis* où le geste du héros reste inachevé, dans *La Découverte*, nous pouvons regarder agir le héros tout au long de la pièce.

Nous n'avons pas à nous attarder plus longtemps sur l'importance de la vertu chez le héros. Rappelons que pour Rousseau, la vertu est assimilable à la raison et prime sur la sensibilité. Néanmoins, il est intéressant de noter que le Cacique et Colomb avouent leur sensibilité mais restent peu disposés à agir comme le leur dictent les circonstances qui provoquent la réaction émotive. Leur émotion fonctionne comme un frein; la sensibilité éveillée provoque une réaction chez le héros qui se refuse au sentiment pour laisser agir la raison. Le Cacique est sensible aux pleurs de Carime et c'est seulement par la force de la raison qu'il évite d'y succomber.

Il en va de même pour Colomb qui se dit impressionné par la vertu du Cacique, tout en avouant que les pleurs d'Alvar, de Carime et de Digizé l'ont

touché au coeur. D'accord, les pleurs le touchent « moins » que la vertu du Cacique, mais elles le touchent quand même:

> Reçois mon amitié, c'est un bien qui
> t'est du:
> Je céde quand je te pardonne
> Moins à leurs pleurs qu'à ta vertu.
> (*OC* II:838).

Ce qui fait d'Alvar une figure de l'anti-héros, c'est qu'il est plus sensible que vertueux. Quoiqu'il sache discerner le bien du mal dans le complot de Carime, sa vertu n'est pas assez forte pour résister aux pleurs de celle-ci, sa droiture sombre dans les cris de vengeance que lui arrache sa sensibilité.

A vrai dire, il serait impossible de comprendre le dénouement de *La Découverte* sans la vérité, qu'il met en évidence, que l'être humain est sensible à la souffrance des autres. Dans la pensée de Rousseau, ce qui distingue l'action du héros de celle du vulgaire, c'est la capacité du premier à prendre le contrepied de la réponse émotive. Celle-ci cède la place à la réponse raisonnée qui permet au héros de juger la valeur morale d'une situation. Seul le vrai héros sait retourner la force d'un raisonnement moral contre le coeur.

En ce sens, le héros devient chez Rousseau une espèce de surhomme, capable de dompter sa propre nature. Plus vertueux que la moyenne, le héros est obligé de prendre en considération la condition

naturelle des êtres humains plus faibles que lui, et lorsque la passion réussit à s'emparer complètement de leurs esprits, le héros sait pardonner leur faiblesse.

Carime est le seul personnage de *La Découverte* à vivre cette expérience dans son entièreté. Pour que l'intrigue puisse se dénouer, tout le monde doit lui pardonner sa trahison et sa vengeance. Dans la scène du dénouement, Carime, touchée par son propre désespoir, regrette sa trahison et demande pardon à Digizé. Ému par le regret de Carime, Colomb cède à sa demande de clémence. Pour récompenser la vertu de Carime, il remet Digizé en liberté et rétablit le Cacique sur son trône. Comblé de joie par sa réunion avec Digizé, le Cacique pardonne les outrages de Carime et des envahisseurs. Une fois son égarement corrigé par la vertu, Carime aussi sait pardonner. Se liant d'amitié avec Digizé, elle renonce à sa passion, cède l'objet de son amour à sa rivale, et se retire.

Dans notre analyse d'*Omphale*, nous avons insisté sur l'importance du thème du renoncement de l'objet aimé dans le dénouement de l'intrigue amoureuse. A titre d'hypothèse, nous avons posé le même dénouement pour les opéras de Rousseau (*cf. supra* p. 171). Dans *La Découverte*, les rapports amoureux des personnages principaux sont structurés en forme de triangles dédoublés (*cf.* Figure 38). Alvar aime Carime qui aime le Cacique qui aime Digizé. Deux rapports

triangulaires organisent cette histoire d'amour où Carime est l'objet recherché par Alvar en même temps que le sujet d'une histoire d'amour dont le Cacique est l'objet. D'un autre côté, le Cacique est le sujet d'une deuxième histoire dont Digizé est l'objet. Sous la pression d'une force idéologique, en ce cas exercée par Colomb, le premier triangle se détache pour

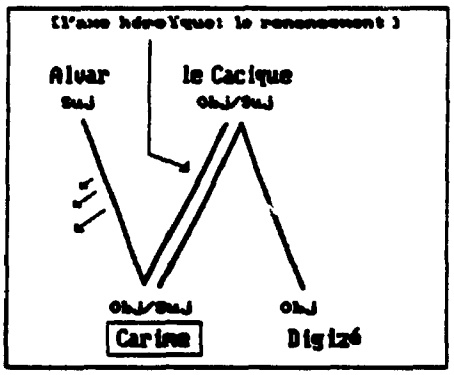


Figure 38 .... La constellation triangulaire dédoublée

permettre au Cacique de se retrouver avec Dizigé. La structure doublée de *La Découverte* reproduit fidèlement le modèle d'*Omphale* (*cf.* Figure 39).

Ouvrons une parenthèse pour commenter le retournement des rôles dans *La Découverte du nouveau monde*. Dans *Iphis* et *Omphale*, ce sont les personnages masculins, Iphis et Alcide, qui posent le geste de renoncement exigé du vrai héros. Dans *La Découverte*, c'est Carime qui est obligée de renoncer à l'objet de ses désirs. Puisque le geste de renoncement est la signature du vrai héros éclairé, voire de Rousseau lui-

même, on sera peut-être tenté d'interpréter ce retournement comme une manifestation du caractère féminin que certains commentateurs aiment attribuer à Rousseau.[176] Nous n'y croyons pas. Au lieu de correspondre à des aspects de la vie de l'écrivain, les

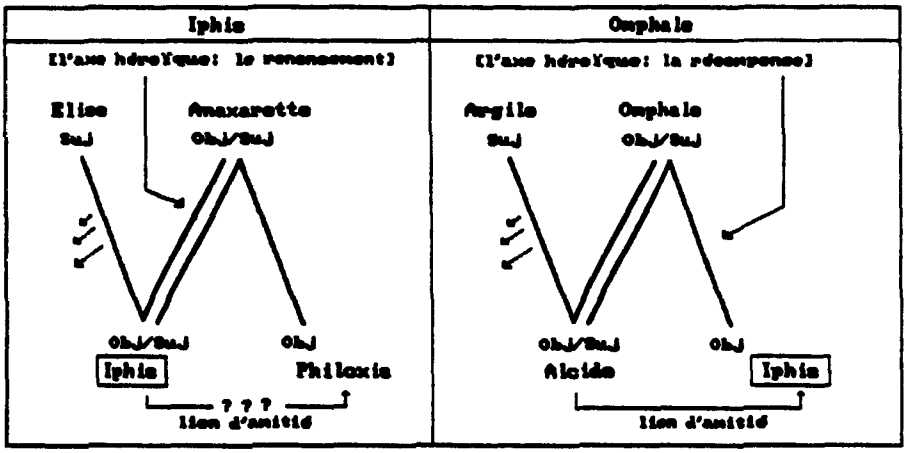


Figure 39 .... Les constellations triangulaires comparées: *Iphis* et *Omphale*

personnages de théâtre sont des abstractions imaginées par l'auteur, des forces psychiques qu'il met en scène pour communiquer son idéologie particulière. C'est ainsi que Carime, aussi bien que tout autre personnage,

---

[176] Nous pensons à l'analyse de *Narcisse* par Arnaldo Pizzorusso et à l'étiquette « androgyne qui s'ignore » qu'il invente pour décrire le narcissisme de Valère. A notre avis, l'image « truquée » du « petit maître femelle » n'est pas l'indice d'une psychopathologie sexuelle, mais plutôt celui d'une simple convention de déguisement employée par l'écrivain pour amuser ses spectateurs. (*cf.* Pizzorusso in *Annales* 1959-1962, pp. 12-14).

peut poser le geste héroïque.[177] Fermons la parenthèse.

A tous les niveaux du discours, le pardon affirme la primauté de la vertu sur la passion, et crée un nouvel ordre sur lequel peut se bâtir l'amitié. Le temps d'échanger quelques répliques, Carime est pardonnée, des protestations d'amitié faites et reçues et le conflit résolu par le sacrifice de Carime. Si le Cacique et Colomb incarnent les vraies qualités du héros, ils le font d'une manière purement symbolique. Seule Carime apprend en quoi consiste l'acte héroïque et ayant posé le geste sacrificiel, elle peut par la suite prendre sa place au niveau symbolique à côté de Colomb et du Cacique.

Trouvons-nous chez Voltaire et chez Prévost les passages qui reflètent le scénario que nous venons d'esquisser? Jean Sgard a déjà étudié les qualités du héros dans l'oeuvre de Prévost. Ses observations lui ont permis de constater que le sacrifice de soi-même caractérise l'acte héroïque dans les écrits de l'écrivain. Le héros de Prévost est généreux et sait renoncer à lui-même pour faire le bonheur de son rival:

> [Le héros] ne doit pas se contenter d'aimer et de souffrir, il faut qu'il renonce à lui-

---

[177] Aussi faut-il rappeler, d'après Colette Piau-Gillot, que Rousseau accorde « aux femmes un grand ascendant moral sur les hommes ». Il n'est pas donc surprenant de voir Carime en train de donner l'exemple aux hommes d'une conduite moralement supérieure. « Dans le discours de Jean-Jacques, la femme représente la vertu véritable [...] » (Piau-Gillct 1981, 330-331).

> même, qu'il sacrifie sa vie à l'amour, qu'il sache même dépasser la rivalité amoureuse et devienne l'ami de son rival.
> (Sgard 1967, 159)

Voilà le geste de Carime annoncé.[178]

Le rêve de la réconciliation de l'amour et du devoir imprègne l'oeuvre de Prévost. *La Suite des Mémoires d'un homme de qualité* contient l'histoire du prince de Portugal éperdument amoureux d'une sujette, Clara. N'aimant que son ami d'enfance, Alonso, Clara repousse l'amour du prince qui renonce finalement à elle et se lie d'amitié avec son rival. Ensemble, le prince, Clara et Alonso forment une petite société idéale du genre de celle qui aurait pu se former entre Carime, Digizé et le Cacique, si Alvar n'avait pas été amoureux de Carime.

On retrouve le même scénario dans les *Mémoires d'un honnête homme*, où, selon Jean Sgard, Prévost tente « d'imaginer l'amitié d'un mari généreux et d'un amant respectueux »:

> ...l'union des coeurs, la confiance la franchise semblent l'emporter sur la jalousie, sur l'égoïsme des passions. L'amour est injuste, brutal, tous les

---

[178] Sgard situe l'origine de cette tradition dans le roman héroïque, citant le triomphe de la vertu sur l'amour dans *Cassandre* et l'histoire de Lisimachus et de Parisatis:

> Mais c'est dans l'histoire de Lisimachus et de Parisatis, mariée à un rival, que la résolution du conflit atteint le sublime: le héros renonce en effet à sa passion et devient l'ami d'Ephestion, rival et mari généreux qui conquiert ainsi l'estime de sa femme.
> (Sgard 1967, 159)

> dénouements de Prévost le montrent ; mais il faut sauvegarder l'unique chance de réconciliation de l'amour et de la vertu, et recommencer sans cesse le rêve d'une petite société harmonieuse, fondée sur le sentiment ; l'amour alors n'est plus maudit, il s'élargit en générosité, en charité et devient...une sensibilité vive et généreuse pour tout le genre humain.
> (Sgard 1967, 161)

Dans le théâtre du jeune Rousseau, le rêve de la petite société idéale, voire du ménage à trois, ne peut se réaliser, car l'un des amants doit toujours se retirer de la constellation triangulaire pour rendre plus parfaite l'harmonie du couple. L'absence de cette vision idéale fait toute la différence entre *La Découverte du nouveau monde* et la *Nouvelle Héloïse* où Julie se tient entre Saint-Preux et Wolmar (*OC* I:1327 [p.201, n.1]).

Dans *Alzire*, Voltaire cherche aussi à faire valoir le sacrifice du héros. Gusman, fils du gouverneur espagnol Alvarez est le rival de Zamore, Inca du Pérou et amant d'Alzire. Promise autrefois à Zamore que l'on croit maintenant mort, Alzire est donnée à Gusman. Lorsqu'on découvre que Zamore est encore vivant, Alzire devient l'objet disputé des amants jaloux. Tiraillée entre son amour pour Zamore et son devoir envers Gusman, Alzire est désespérée. A la fin, Gusman est gravement blessé, mais encore lucide. Moribond, il pardonne à tout le monde. Dans des ciconstances

tragiques, la vertu de Gusman ranime l'amitié de Zamore:

> ...devant le spectacle de la générosité de Gusman moribond, s'exlame-t-il [Zamore], repenti, comme un chrétien, comme un Occidental: « J'ai connu l'amitié, la constance, la foi; Mais tant de grandeur d'âme est au-dessus de moi; Tant de vertu m'accable, et son charme m'attire. Honteux d'être vengé, je t'aime et je t'admire ». (Miro 1967, 50)

La mort de Gusman peut être mise en parallèle avec le sacrifice de Carime: tous deux renoncent à l'objet de leur amour pour résoudre un conflit d'ordre émotif.

Les structures d'*Alzire* et de *La Découverte* se ressemblent énormément. Puisque « Voltaire s'intéresse davantage au théâtre de passions qu'à l'étude des coutumes », aucune solution au problème qui sépare les deux mondes n'est proposée dans *Alzire* (Miro 1967, 16). Par contre, une fête de l'union des races clôt la tragédie de Rousseau. A part cette différence, le triomphe de la vertu, du pardon et de l'amitié dans *Alzire* trouve un parallèle dans *La Découverte du nouveau monde* et confirme ainsi l'influence de Voltaire sur le jeune Rousseau.

A l'exception des divergences notées, Voltaire est une source importante des idées développées par Rousseau dans *La Découverte*. Nous entendons souvent la voix de Voltaire dans les paroles des personnages principaux de *La Découverte*. Lorsque Carime avoue qu'elle sent « moins le plaisir que donne la vengeance

que le regret d'être vengé », nous pensons immédiatement à Zamore « honteux d'être vengé ». Gusman admet que le sauvage est farouche, mais il ajoute que dans sa simplicité, l'habitant du Nouveau Monde « nous égale en courage, et nous passe en bonté ». S'il est permis d'assimiler la bonté à la vertu, l'idée de Gusman se retrouve chez Colomb: celui-ci trouve « autant de courage » et « plus de vertu » chez les Indiens que chez les Européens.

Le portrait élogieux de l'Européen subira évidemment des modifications avant que Rousseau ne le reprenne dans les écrits de la maturité. Mais à l'époque de *La Découverte*, l'Européen est moralement à égalité avec le sauvage et il n'incarne pas encore la déchéance de l'homme civilisé du *2e Discours*.

> Dans *La Découverte du nouveau monde*,...l'idéal aristocratique est une composante de l'« état de nature » relatif des sauvages américains. Pour singulière qu'elle soit, cette alliance est bien dans la ligne de cette pièce hétérogène qui veut concilier les inconciliables: la nature et la civilisation, l'authenticité et l'artifice. La société civile, fondée sur les lois, s'installe sans heurts dans un univers d'innocence et de liberté parce que les deux peuples adoptent les mêmes présupposés moraux: vainqueurs et vaincus rivalisent de vertu, de courage et de générosité. (Mat-Hasquin 1978, 91)

Puisqu'à cette époque Rousseau n'idéalise pas le sauvage, nous ne trouvons dans sa tragédie ni la caricature de l'Européen déchu, ni le portrait idéalisé

du sauvage qui agrémente les écrits de Bougainville et de la Drevetière:[179]

> Par la civilisation, l'homme a perdu sa pureté originelle; son coeur est rarement digne de servir de temple à la divinité. Elle préfère ceux dont l'état social n'a pas encore altéré les moeurs, les sauvages pour tout dire; et ce raisonnement est irréprochable. Si tout était bien au commencement du monde, l'homme le plus parfait doit être celui qui s'est le moins écarté de son origine, de l'état de nature: l'Européen sera le moins parfait de tous. Quelques voyageurs déjà imbus des idées nouvelles, entre autre Bougainville, ne parlaient qu'avec admiration des contrées récemment découvertes, où leur optimisme complaisant prétendait trouver la confirmation des paradoxes de Rousseau. (Fontaine 1967, 128)

Il est encore trop tôt pour que le thème de la déchéance de l'homme civilisé paraisse dans *La Découverte.* Avant de reprendre son pinceau pour retoucher le portrait de Colomb, Rousseau aura quelques expériences à vivre à Paris.[180]

---

[179] Évidemment, nous pensons également à l'*Ingénu* de Voltaire. En ce qui concerne Delisle de la Drevetière, dans son *Arlequin sauvage* (1721), il « a si bien deviné Rousseau et Diderot, qu'on serait tenté de voir en lui un précurseur » (Fontaine 1967, 129). A cet égard, citons aussi Cro:

> *After the success of the **Arlequin sauvage** by Louis François de la Drevetière Delisle, performed for the first time by the company of the Théâtre des Italiens on June 17, 1721, the people of Paris could applaud the "Indien philosophe" in theatres throughout the city...Jacques Rousseau was witness to the success of the **Arlequin sauvage**.*
> (Cro 1990, 131)

[180] A une seule occasion, le thème de la déchéance apparaît dans *La Découverte.* La critique du monde des apparences n'est cependant pas directe; Carime, sauvage, laisse seulement entendre qu'elle ne sait pas tromper par les apparences. Nous terminons sa pensée en concluant que l'homme civilisé maîtrise l'art du mensonge. On le voit: Carime est capable de conceptualiser un

6.4.2. Le contenu idéologique: aspect autobiographique

Nous divisons cette dernière étape de notre analyse pragmatique en deux parties. Dans la première, nous étudierons l'histoire de la conquête de l'Ile de Guanahan à la lumière des concepts de la liberté et du droit de conquête tels que développés par Rousseau dans le *2e Discours*.[181] Dans la deuxième, nous porterons notre regard sur les écrits autobiographiques de Rousseau pour repérer dans l'histoire de sa vie personnelle les intrigues amoureuses qui reproduisent le code idéologique interne des personnages de la tragédie lyrique. Notre but est de démontrer au niveau des structures sémio-narratives profondes le rapport d'homologie entre la vie amoureuse des personnages de *La Découverte* et celle de Rousseau.

6.4.2.1. Le discours politique

Résumons ce que nous savons déjà du code idéologique interne de l'opéra. Comme dans *Iphis*,

---

problème qu'elle devait ignorer!

[181] Nous avons évité de prendre à témoin les écrits appartenant à une autre période de la vie de l'écrivain. Les idées du *2e Discours* sont sans doute très loin de ses préoccupations à l'époque de *La Découverte*. Il n'empêche que cette tragédie lyrique contient les germes des idées que Rousseau développera plus tard dans le *2e Discours*. Le commentaire d'Henri Bédarida semble autoriser notre approche:

> Et voici qui présente en germe, dès le début de la carrière littéraire de Jean-Jacques, les idées qu'il allait brillamment soutenir plus tard sur la vie sauvage, sur l'homme à l'état de nature et sa bonté foncière, gâtée seulement par la civilisation. (Bédarida 1951, 463)

Nous nous permettons donc cet anachronisme qui a de l'intérêt pour notre étude de *La Découverte*.

Rousseau met dans La Découverte deux idées-forces antithétiques: la ¦passion¦ et la ¦vertu¦, cette dernière, par son contenu sémique, étant assimilable à la ¦raison¦. L'intrigue consiste à démontrer le triomphe de la vertu sur la passion. Les personnages obéissent à une idéologie de pardon. Le pardon corrige le crime passionnel du transgresseur et fonde un nouvel ordre. Dans le cas du discours politique, cet ordre est assimilable au système des lois; dans le cas du discours amoureux, aux principes de l'amour raisonné.

Dans l'histoire de la conquête de l'Ile de Guanahan, un peuple civilisé et fort envahit la terre d'un peuple sauvage et faible à qui il ôte la liberté. Les images utilisées par Rousseau confirment le recours des Espagnols au droit naturel pour se justifier d'envahir l'Ile de Guanahan. L'usage des métaphores fantasmagoriques pour décrire le « pouvoir fatal » des envahisseurs atteste leur supériorité militaire. Aussi Alvar veut-il subjuguer les sauvages par la seule force des armes, laquelle, selon le Cacique, explique la victoire des Espagnols:

> Fils du Soleil, de tes heureux succès
> Rends grace aux foudres de ton Pére
> Dont il t'a fait dépositaire;
> Sans ces foudres brulans, ta troupe en ces climats
> N'auroit trouvé que le trépas.
> (*OC* II:837)

Vaincu par la force des armes, le peuple sauvage est désormais assujetti aux lois de l'Espagne et ne

jouira plus de la liberté naturelle. Bien qu'il remonte sur son trône, le Cacique n'est plus souverain, car en déférant volontiers à une autorité étrangère, il se dépouille de la liberté. Avec l'amitié de Colomb, le Cacique reçoit un nouveau titre: « sujet d'Isabelle »:

> Sois sur dès cet instant que tu n'auras jamais
> D'Ami plus empressé, de sujet plus fidéle.
> (*OC* II:839)

Dans *La Découverte*, Rousseau pose deux questions d'ordre politique. D'abord, le droit de conquête est-il un moyen légitime de fonder un nouvel ordre politique? Ensuite, à quelles conditions un homme peut-il se dépouiller de sa liberté naturelle? Puisque ces questions seront posées plus tard dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, nous considérons *La Découverte* comme une première réflexion philosophique qui sera prolongée et approfondie dans le *2e Discours*. Dans un premier temps, il serait intéressant de voir à quel point *La Découverte* annonce les idées du *2e Discours*.

Dans la seconde partie du *2e Discours*, petite « histoire hypothétique de l'humanité », Rousseau s'interrroge sur l'origine de la société et sur le fondement de l'institution politique. Parmi les fondements hypothétiques de la société politique, le « droit naturel » et son corollaire « le droit de conquête » nous intéressent le plus, compte tenu de la situation dramatique exposée dans *La Découverte*.

Selon Rousseau, une société fondée sur le droit du plus fort mène naturellement à un état de guerre permanente où, recourant à la force, les riches usurpent les biens des pauvres et où les pauvres survivent en se livrant au brigandage. Selon Rousseau, une telle société ne peut durer, car le principe qui la fonde peut aussi bien la détruire:

> D'ailleurs, quelque couleur qu'ils pussent donner à leurs usurpations, ils sentoient assés qu'elles n'étoient établies que sur un droit précaire et abusif, et que n'ayant été acquises que par la force, la force pouvoit les leur ôter sans qu'ils eussent raison de s'en plaindre.
> (*OC* III:176)

Pour se protéger contre l'usage arbitraire de la force, les plus riches confient leurs intérêts à un « pouvoir suprême » qui est censé gouverner selon des lois. Mais puisque les lois sont inventées par les riches, elles ne servent finalement qu'à légitimer leurs abus. Selon Rousseau, un tel système donne « de nouvelles entraves au foible et de nouvelles forces au riche », détruit sans retour « la liberté naturelle », fixe pour jamais la loi « de la propriété et de l'inégalité », fait de l'usurpation un « droit irrévocable » et pour le profit de quelques-uns, asservit le genre humain « au travail, à la servitude et à la misére » (*OC* III:178).

Rousseau fait une distinction entre le « droit du plus fort » et le « droit de conquête ». Selon lui, le « droit de conquête » n'est pas un droit et ne peut donc en fonder un autre (*OC* III:179). La conquête mene

à l'établissement d'un état de guerre perpetuelle entre les conquérants et le peuple conquis, état semblable à celui qui organise les rapports entre les riches et les pauvres durant le troisième état de nature.

Étudiée à la lumière du *2e Discours*, la conquête de l'Ile de Guanahan paraît moralement suspecte, car elle ôte au peuple sauvage la liberté naturelle et établit un ordre social fondé sur un droit illégitime. Dès cette époque, le jeune Rousseau prévoit le problème moral soulevé par la conquête; dans le scénario de *La Découverte*, il cherche à le résoudre d'une manière qui annonce les analyses du *2e Discours*.

Dans toute société fondée sur la loi du plus fort, la suprématie des puissants est maintenue par un système de lois. Ce système constitue le « droit civil ». Dans ces conditions, la Loi de Nature ne règle plus les rapports entre les individus. Modifiée par des conventions du droit civil, cette loi prend le nom de « droit des gens » lorsqu'elle règle les rapports entre des sociétés différentes. Le droit des gens a deux fonctions: premièrement il rend le commerce possible et, deuxièmement, il supplée à la commisération naturelle qui, selon Rousseau, s'affaiblit au moment où les individus se groupent en sociétés politiques:

> Le droit civil étant ainsi devenu la régle commune des Citoyens, la Loy de Nature n'eut plus lieu qu'entre les diverses Sociétés, ou, sous le nom de Droit des gens, elle fut temperée par quelques conventions tacites

> pour rendre le commerce possible et suppleer à la commisération naturelle, qui, perdant de Société à Société presque toute la force qu'elle avoit d'homme à homme, ne réside plus que dans quelques grandes Ames Cosmopolites, qui franchissent les barriéres imaginaires qui séparent les Peuples, et qui, à l'exemple de l'être souverain qui les a créés, embrassent tout le Genre-humain dans leur bienveillance.
> (*OC* III:178)

Ainsi, au niveau social, le droit des gens soutenu par le code civil remplace la commisération, vertu naturelle qui tendait à la conservation de l'espèce dans l'état de nature et qui, dans l'état civil, manque à tout le monde...à quelques exceptions près. Qui fait preuve d'une telle bienveillance dans *La Découverte*? Et si elle existe sur l'Ile de Guanahan, peut-elle fonder un corps politique légitime?

Dans *La Découverte du nouveau monde*, il n'y a qu'un seul homme qui franchit les barrières imaginaires qui séparent les peuples de l'Ile de Guanahan et de l'Europe; c'est Colomb. Sans doute avons-nous dans ce personnage l'archétype du « législateur », l'homme qui, de par sa parfaite sagesse, peut servir de guide à un peuple égaré:[182]

---

[182] Il est vrai que le Cacique veille sur son peuple. De plus, en tant que chef, il est responsable de l'ordre politique sur l'Ile de Guanahan. Mais, selon le *2e Discours*, le Cacique ne pourra jamais fonder de corps politique légitime, car il confond le rôle du roi avec celui du père:

> Moi fuir ! leur Cacique ! leur Roy !
> Leur Pére enfin !
> (*OC* II:823)

Dans le *2e Discours*, Rousseau nie la possibilité de fonder la société politique sur le droit paternel, celui-ci n'existant, tout compte fait, qu'à proportion de la faiblesse de l'enfant:

> Pour découvrir les meilleures regles de société qui conviennent aux Nations, il faudroit une intellignece supérieure, qui vit toutes les passions des hommes et qui n'en éprouvât aucune, qui n'eut aucun rapport avec notre nature et qui la connût à fond, dont le bonheur fût indépendant de nous et qui pourtant voulut bien s'occuper du notre; enfin qui, dans le progrès des tems se ménageant une gloire éloignée, put travailler dans un siecle et jouir dans un autre. Il faudroit des Dieux pour donner des loix aux hommes.
> (*OC* III:381)

Cette description du législateur reflète toutes les qualités supérieures de Colomb. Image iconique des Dieux (ou de l « être souverain ») qui ont créé tous les peuples de la terre, Colomb « embrasse » tous les peuples destinés à porter « les fers » de l'Espagne, quelle que soit leur origine culturelle (*OC* II:830).

> *Prendiamo atto di questa testimonianza dello scontroso Rousseau (che Mme De Warens chiamava « mon cher ours ») il quale, nella sua condanna risentita contro tutto il mondo civile, ha fatto per lo meno un'eccezione e fra tutti presenta un solo uomo come esempio degno d'ammirazione tanto per la società « naturale » quanto per la società « civile » e quest'uomo è Cristoforo Colombo.*
> (Poggi 1951, 52)

Colomb comprend les passions de l'homme, mais, comme nous l'avons démontré, sait y résister. Il connaît à

> ...par la Loi de la Nature le Pere n'est le maître de l'Enfant qu'aussi longtemps que son secours lui est nécessaire, [...] au-delà de ce terme ils deviennnent égaux...
> (*OC* III:182)

Tout ordre politique fondé sur le droit parternel s'effondre en même temps que lui. Interprété à la lumière du 2e *Discours*, l'ordre politique sur l'Ile de Guananhan sera mal assuré par le Cacique.

fond l'esprit guerrier de son peuple, mais s'en distancie. Puisqu'à lui seul revient la responsabilité de démêler le chaos dans lequel vivent les sauvages, il ne peut se permettre de se mêler de leurs affaires.

Le problème, pour Rousseau, c'est d'établir légitimement l'autorité de Colomb sur l'Ile de Guananhan. Reconnaissant l'illégimité du droit naturel, Rousseau, par l'entremise de Colomb, suggère d'autres moyens de vaincre les sauvages. En demandant au militant Alvar de rester sur le bateau, Colomb met en réserve le recours aux armes. Il espère seduire les sauvages par les « jeux enchanteurs » de son peuple:

> Alvar, de nos vaisseaux ne vous éloignez pas.
> Dans ces détours cachez disperséz vos
> Soldats;
> En peu d'instans j'y reviendrai moi-même.
> Alez, si nous avons à livrer des combats,
> Il sera bien-tôt tems d'illustrer vôtre bras.
> (*OC* II:830)

Lorsque la guerre éclate, c'est de nouveau Colomb qui intervient pour mettre fin aux hostilités meurtrières: « C'est assez. Epargnons de foibles Ennemis.... » (*OC* II:837). Nous comprenons ainsi la raison d'être de ce personnage dont l'intervention freine continuellement le progrès aveugle du pouvoir illégitime.

Dans le *2e Discours*, après avoir récusé l'usage du concept de « droit » pour décrire le fondement d'une société politique née de la conquête, Rousseau note une exception à la règle. Pour éviter l'état de guerre qui

suit naturellement l'asservissement d'un peuple conquis, il faut deux conditions: d'abord le peuple conquis doit être remis en liberté, ensuite il doit choisir librement sa soumission au conquérant:

> ...le droit de conquête n'étant point un Droit n'en a pu fonder aucun autre, le Conquérant et les Peuples conquis restant toujours entre eux dans l'état de Guerre, à moins que la Nation remise en pleine liberté ne choisisse volontairement son Vainqueur pour son Chef.
> (*OC* II:179)

Le caractère inaliénable de la liberté est mis en question. Par opposition à des conventions et à des institutions humaines (comme la propriété, par exemple) dont on peut disposer à son gré, la liberté est un « don de la nature » comme la vie dont « il est permis à chacun de joüir, et dont il est au moins douteux qu'on ait Droit de se dépoüiller » (*OC* III:184).[183]

Pour rendre aussi légitime que possible l'aliénation de la liberté naturelle, Colomb est obligé

---

[183] Nous soulignons le mot « douteux », car bien que l'homme n'ait pas de penchant naturel à la servitude (*OC* III:181), l'histoire démontre qu'il se dépouille régulièrement de sa liberte en croyant se mettre à l'abri de l'oppresseur:

> ...c'est la maxime fondamentale de tout le Droit Politique, que les Peuples se sont donné des Chefs pour défendre leur liberté et non pour les asservir.
> (*OC* III:181)

Il y a un problème de logique dans cette maxime et Rousseau le reconnaît: un peuple ne peut pas être libre et assujetti en même temps. Pour résoudre le dilemme, Rousseau bâtira son corps politique sur un « contrat » qui, du moins en principe, donnera aux deux parties contractantes le droit de renoncer à la dépendance mutuelle qui les oblige (*OC* III:186). Évidemment, Rousseau n'aborde pas ce problème dans *La Decouverte*, mais borne sa réflexion à l'acte par lequel un peuple renonce volontairement à la liberté naturelle.

de restaurer l'autorité du Cacique qui, rétabli sur son trône, peut, par la suite, volontairement léguer son autorité à la reine Isabelle. Ainsi, dans La Découverte, la conquête illégitime du plus faible par le plus fort est sanctionnée par la remise en liberté des faibles et par leur subséquente renonciation volontaire à la liberté. Colomb fonde son « nouveau monde » politique sur le seul geste qui, selon le 2e Discours, puisse rendre légitime l'aliénation de la liberté.

Pouvons-nous justifier moralement cet acte d'aliénation? Dans le contexte du 2e Discours, une telle justification s'avère problématique. Malgré la remise en liberté et la renonciation volontaire à la liberté naturelle, les sauvages de l'Ile de Guanahan demeurent dans un état d'esclavage, car aucun contrat ne leur permet de renoncer à leurs obligations envers l'Espagne. La question du contrat n'est pas abordée dans La Découverte. Dans cet ouvrage de jeunesse, la pensée politique de Rousseau reste à l'état embryonnaire.

Que la nouvelle union entre le peuple sauvage et l'Espagne contredit la vision idéale du corps politique est d'autant plus évident que le vocabulaire employé pour évoquer cette union témoigne d'une certaine

confusion. Examinons les termes utilisés par Rousseau dans le *2e Dicours* pour décrire les trois formes de gouvernement. Dans la citation suivante, nous soulignons les mots pertinents et les rangeons sous la rubrique appropriée:[184]

> Le tems vérifia laquelle de ces formes étoit la plus avantageuse aux hommes.....
>
> [Monarchie/Aristocratie] [Démocratie]
>
> .....Les uns restérent uniquement soûmis aux **Loix**,.....
>
> les autres obéîrent bientôt à des **Maîtres**.....Les Citoyens voulurent garder leur **liberté**,.....
>
> les **sujets** ne songérent qu'à l'ôter à leurs voisins, ne pouvant souffrir que d'autres jouissent d'un bien dont ils ne jouissent plus eux mêmes. En un mot, d'un côté furent les **richesses** et les **Conquêtes**,[185]
>
> .....et de l'autre le **bonheur** et la **vertu**.
>
> (*OC* III:186)

---

[184] Évidemment, le gouvernement monarchique ne représente pas le meilleur des mondes. Selon Rousseau, le pouvoir du monarque peut facilement dégénérer en pouvoir arbitraire. Il en résulte un rapport du genre « esclave-maître » où le sujet, privé de sa liberté naturelle et soumis aux caprices d'un maître, ne songe qu'à ôter la liberté à son voisin, « ne pouvant souffrir que d'autres jouissent d'un bien » dont il ne jouit pas (*OC* III:186).

[185] Notons qu'à la fin de *La Découverte,* il est question de la richesse de la nouvelle alliance entre l'Espagne et l'Amérique:

> Répandons dans tout l'Univers
> Et nos tresors et l'abondance.
> Unissons par nôtre Alliance
> Deux mondes separez par l'abime des Mers.
> (*OC* II:841)

La description de l'état monarchique s'exprime en termes péjoratifs. Par contre, Rousseau présente une image tout à fait différente du gouvernement démocratique, auquel il associe des mots comme « citoyen », « liberté », « bonheur » et « vertu » (*OC* III:186).[186]

Notons à quel point le vocabulaire de *La Découverte* mêle des idées si nettement démarquees dans le *2e Discours*. Associés à la démocratie dans cette dernière oeuvre, les termes de « vertu », « bonheur », « loi », « liberté » se rangent sous la rubrique « esclavage » dans *La Découverte*. Par exemple, Colomb cède à la « vertu » du Cacique (*OC* II:838). Il reconnaît que la « vertu » de Carime n'est pas faite pour les tristes climats du monde sauvage (*OC* II:839). Les jeux des peuples rassemblés témoignent de leur « bonheur » général. Pour sa part, Digizé retrouve son « bonheur » dans l'amour (*OC* II:840). Le peuple sauvage sera soumis à la « loi » de l'Espagne (*OC* II:829). A vrai dire, dans *La Découverte*, le vocabulaire « démocratique » du *2e Discours* est réserve à la description de ce qui est, en réalité, un etat d'esclavage.

---

186 Bien que le « citoyen » vive sous le joug de la loi, sa liberté est assurée par les termes du contrat qui s'en porte garant.

D'esclavage? Oui, car Colomb s'empare de la « liberté » des sauvages par la force des armes (*OC* II:829); et il affirme l'illégitimité de sa conquête au moment où il se réfère à l'« esclavage » du peuple subjugué (*OC* II:837). De plus, autrefois roi, le Cacique devient « sujet » (*OC* II:839). Pour décrire le joug « plus précieux » que portent les sauvages au tomber du rideau, Rousseau se sert donc des termes qu'il emploiera dans le 2e *Discours* pour qualifier un régime politique hautement contestable, la monarchie, et le rapport maître-esclave qui s'institue au moment où ce régime dégénère en pouvoir arbitraire. Cette confusion atteste le caractère inachevé de la pensée de Rousseau dans sa tragédie lyrique, qui est peut-être la première oeuvre où il traite du problème de l'établissement du corps politique.

Introduite pour la première fois dans *La Découverte du nouveau monde*, la question de l'aliénation volontaire de la liberté restera une préoccupation importante à l'époque où Rousseau écrira le 2e *Discours*. Bien que les idées du 2e *Discours* répètent en partie le scénario de *La Découverte*, le nouvel ordre établi sur l'Ile de Guanahan, considéré à la lumière de cette oeuvre ultérieure, est loin d'être idéal. Mais dans le contexte de la tragédie lyrique, c'est une vision utopique qu'imagine le jeune écrivain,

vision à laquelle, selon Mat-Hasquin, il renoncera plus tard:

> ...dans la Préface de *Narcisse*, pour ne parler que du théâtre, il reviendra à une plus juste conception des choses: la colonisation aboutit en fait à la corruption du peuple vaincu, qui hérite de tous les crimes du vainqueur.[187]
> (Mat-Hasquin 1978, 91)

En consacrant une forme d'esclavage fondée sur la bienveillance d'un homme vertueux, le pacte établi par Colomb avec les sauvages est en rupture avec les idées du *2e Discours*. Nous croyons qu'un Rousseau plus mûr aurait certainement trouvé la vision politique de Colomb largement insatisfaisante.

6.4.2.2. **Le discours amoureux**

Cette dernière étape de l'analyse pragmatique établira un lien entre l'intrigue amoureuse de *La Découverte* et des situations parallèles de la vie personnelle de Rousseau. Le thème qui domine dans l'intrigue amoureuse de Carime se rapporte au probleme de la rupture du réel avec l'imaginaire. Au moment de la rupture, les amants découvrent la dissemblance de leurs sentiments. L'unité de la vie amoureuse est

---

[187] Nous citons le passage auquel se réfère Mat-Hasquin:
> Les croisades, le commerce, la découverte des Indes, la navigation, les voyages de long cours, et d'autres causes encore que je ne veux pas dire, ont entretenu et augmenté le désordre. Tout ce qui facilite la communication entre les diverses nations porte aux unes, non les vertus des autres, mais leurs crimes, et altére chez toutes, les moeurs qui sont propres a leur climat et à la constitution de leur gouvernement. (*OC* II:964)

alors brisee et un "nouveau monde" se dévoile.

Puisque nous devons nous référer aux écrits autobiographiques, situons brièvement *La Découverte du nouveau monde* dans la chronologie de Rousseau. Selon Bédarida, ce dernier a composé sa tragédie lyrique à Lyon en 1740 pendant son préceptorat chez M. de Mably (Bédarida 1951, 460). C'est d'ailleurs ce que déclare l'écrivain lui-même dans ses *Confessions* (*cf. supra* p. 43).

Schérer en est moins certain; soucieux de situer *La Découverte* dans le contexte historique du 18e siècle, il date la composition de la tragédie de 1739 alors que la situation politique de l'Europe correspond à la trêve annoncée dans le Prologue:

> Elle (la France) n'était en paix que depuis novembre 1738, date à laquelle le traité de Vienne avait mis fin à la guerre de succession de Pologne. Cet intervalle de paix pour la France n'en était pas un pour l'Europe : depuis 1736, l'Autriche et la Russie luttaient contre la Turquie, que la France soutenait diplomatiquement; cette guerre ne se termina qu'en 1739 avec le traité de Belgrade. La seule année dont la situation corresponde aux suggestions du prologue de la *Découverte* est donc l'année 1739.
> (*OC* I:1834).

En fin de compte, il est impossible de fixer la date de composition d'une manière définitive. Il est néanmoins important pour la discussion qui suit de rappeler que la composition de cet opéra remonte à l'époque où Rousseau, chassé de chez Maman par l'arrivée de Wintzenried de Courtilles, se retire aux Charmettes. La longue réflexion sur l'amour suscitée par cette expérience bouleversante se concrétise donc dans trois opéras: dans *Iphis*, où Rousseau a tâché pour la première fois de mettre en scène cette expérience, dans *La Découverte du nouveau monde* où il reussit à le faire et finalement dans *Les Muses Galantes* où il proclame la primauté de la vertu sur la passion et fait valoir, du moins dans l'Entrée d'Anacréon, l'acte de renoncement que signe l'amant parfait.

Portons notre regard sur la retraite aux Charmettes afin de comprendre comment *La Découverte du nouveau monde* lui est liée. Pour ce faire, nous diviserons notre étude en plusieurs parties. Nous examinerons d'abord l'idylle de Rousseau avec Mlle de Vulson dans le but de cerner le problème de la rupture dans la vie personnelle de l'écrivain. Nous relèverons ensuite dans *La Decouverte* une rupture analogue montrant comment le trouble emotif éprouve par Rousseau

au moment de la rupture se transforme en situation dramatique. Pour respecter la chronologie, nous étudierons la rupture provoquée par l'arrivée de Wintzenried chez Maman et mettrons la tragédie lyrique et l'autobiogaphie en parallèle. Finalement, nous rapporterons l'image du héros de *La Découverte* à celle du héros parfait décrit par Rousseau dans son *Discours sur le héros*.

Dès le début de la tragédie, Rousseau nous fait part du trouble émotif qui agite ses personnages. Carime annonce le dilemme: le coeur balance continuellement entre le devoir et l'amour, en d'autres termes, entre la vertu (raison) et la passion. Comment réconcilier ces deux forces antagonistes?

Parmi les souvenirs de Rousseau, l'histoire de Mlle de Vulson et de Mlle Goton est exemplaire à cet égard. Archétype de bien des intrigues amoureuses dans la vie de Rousseau, l'histoire de ces deux jeunes filles informe également l'intrigue amoureuse de *La Découverte*. Dans ses *Confessions*, Rousseau se souvient des sentiments différents qu'il éprouvait pour chacune des deux jeunes filles:

> Je connois deux sortes d'amours très distincts, très réels, et qui n'ont presque rien de commun, quoique très vifs l'un et l'autre, et tous deux differens de la tendre amitié. Tout le cours de ma vie s'est partagé entre ces deux amours de si diverses natures, et je les ai même éprouvés tous deux à la fois; car par exemple, au moment dont je parle, tandis que je m'emparois de Mademoiselle de Vulson si publiquement et si tiranniquement que je ne pouvois souffrir

> qu'aucun homme approchât d'elle, j'avois avec une petite Mlle Goton des tête-a-têtes assez courts mais assez vifs,...
> (*OC* I:27)

Rousseau, âgé de onze ans, fait la connaissance de Mlle de Vulson à Nyon dans le pays de Vaud en rendant visite à son père. Plus tard, il décrira leurs rapports comme étant « doux au coeur », fondé sur des sentiments de « tranquillité », de « tendresse », et même de « joie », ainsi que sur des petites « plaisanteries » et des « jalousies » (*OC* I:28). Rousseau aimait Mlle de Vulson « en frère » mais, troublé par de « grands rivaux », réagissait en amant trahi.

En revanche, les rapports avec Mlle Goton, à Genève, étaient « doux aux sens » et excitaient la sensualité:

> ...en voyant seulement Mlle Goton, je ne voyois plus rien, tous mes sens étoient bouleversés...j'étois aussi tremblant qu'agité...je crois que si j'avois resté trop longtems avec elle je n'aurois pu vivre; les palpitations m'auroient étouffé.
> (*OC* I:28)

D'après les *Confessions*, Rousseau éprouvait alternativement ces sentiments:

> J'étois tout entier pour ainsi dire à chacune de ces deux personnes, et si parfaitement qu'avec aucune des deux il ne m'arrivoit jamais de songer à l'autre.
> (*OC* I:28)

En d'autres termes, il cherchait le plaisir sensuel chez Mlle Goton, et la tendresse d'un doux lien chez Mlle de Vulson. Séparées dans l'espace et dans le

temps, ces deux forces pulsionnelles se sont figées dans la psyché de Rousseau où elles ont formé la dichotomie de base qui caractérise tous ses rapports amoureux.[188]

> Le schéma qu'il nous propose dès le livre I, c'est celui d'une expérience complexe où l'amour et le plaisir se mêlent, mais qui tombe sous le coup de l'interdiction : pour conserver l'amour, il faut renoncer au plaisir [par] dissociation, d'une part, en choisissant des objets différents pour la satisfaction du sexe et celle du coeur; d'autre part, chaque fois que le coeur est engagé, en divisant la conduite de manière à contenir la sensualité.
> (Lejeune 1975, 134)

Aux prises continuellement avec ces deux sentiments conflictuels, le jeune Rousseau ne porte aucun jugement de valeur. Cependant, dans les *Confessions*, l'écrivain semble moins fasciné par le souvenir de Mlle Goton. Il se corrige rapidement lorsque, par inadvertance, il confond l'amour et les expériences vécues avec Mlle Goton: « Mes amours ou plustôt mes rendez-vous.... » (*OC* I:29). Et puis, il y a un charme romanesque que Rousseau associe au souvenir de Mlle de Vulson et qui a dû lui plaire. Leurs

---

[188] Lejeune explique l'ambiguïté des amours au pluriel en se référant à l'épisode de la fessée; la division du sentiment amoureux est la première conséquence de cet épisode:

> L'essentiel c'est la *division*, due à l'impossibilité d'avoir pour la même personne *désir* et *amour*....D'où la division en deux : l'amour-affection brûlant et chaste, et avoué; et la satisfaction sexuelle secrète, réelle comme avec Mlle Goton, sollicitée en vain comme à Turin, et finalement solitaire comme le sera, tout au long de la vie de Rousseau, la masturbation.
> (Lejeune 1975, 132-133)

séparations s'accompagnaient d'« héroïques regrets » et ne se faisaient jamais « sans larmes » (*OC* I:29).

Bien que le jeune Rousseau hésite à accorder sa préférence, les *Confessions* réservent le terme d'« amour » au seul souvenir de Mlle de Vulson. C'est à ce souvenir qu'il semble tenir le plus eu égard au nombre de pages qu'il lui consacre. Rousseau parle aussi de la rupture. Dans une des lettres qu'ils échangent pour « tempérer les douleurs de l'absence », Mlle de Vulson annonce sa visite à Genève:

> Enfin j'eus la gloire qu'elle n'y put plus tenir et qu'elle vint me voir à Geneve. Pour le coup la tête acheva de me tourner; je fus ivre et fou les deux jours qu'elle y resta. Quand elle partit, je voulois me jetter dans l'eau après elle, et je fis longtems retentir l'air de mes cris. Huit jours après, elle m'envoya des bonbons et des gants; ce qui m'eut paru fort galant, si je n'eusse appris en même tems qu'elle étoit mariée, et que ce voyage dont il lui avoit plû de me faire honneur, étoit pour achetter ses habits de noces. Je ne décrirai pas ma fureur; elle se conçoit.
> (*OC* II:29)

Le retour brutal au réel a valeur de traumatisme. La conscience est désormais divisée, partagée entre le bonheur passé et la douleur présente. Alors, Jean-Jacques entreprend le long voyage qui mène du souvenir à un nouveau monde imaginaire né de la rupture et ou la douleur refoulée se manifeste par la justification morale.

Dans sa nouvelle plénitude fondée sur la justification morale, le « moi » se refuse aux

conditions antérieures à la rupture. Vingt ans plus tard, se promenant en bateau sur le lac avec son père, Rousseau épie deux jolies femmes dans un autre bateau tout près du leur.[189] Il interroge son père sur l'identité de ces femmes. Son père lui répond que ce sont ses « anciennes amours », Mme Cristin et Mlle de Vulson. A la mention de cette dernière, Rousseau tressaille et demande aux bateliers de changer de route:

> ...ne jugeant pas, quoique j'eusse assez beau jeu pour prendre alors ma revanche, que ce fut la peine d'être parjure, et de renouveller une querelle de vingt ans avec une femme de quarante.
> (*OC* I:29-30)

Dans les *Confessions*, Rousseau décrit cette idylle comme une « niaiserie » de son enfance. Mais la fuite sur le lac révèle les dommages causés par la rupture. Le renoncement et la fuite se révèlent des moyens efficaces de remédier à la blessure. La fuite est une véritable rentrée en soi-même, la seule façon de préserver l'intégrité du « moi ».

En quel sens l'intrigue amoureuse de *La Découverte du nouveau monde* est-elle conforme à la situation que Rousseau a vécue avec Mlle de Vulson? Considérons

---

[189] Selon la chronologie de Courtois, cette visite eut lieu en septembre/octore 1744 lors du voyage de retour de Venise. (cf. Courtois 1923, 47).

l'impénétrabilité des forêts sacrées du Cacique. Amoureuse, Carime veut pénétrer l'espace-temps personnel du Cacique. Cependant, au lever du rideau, elle se trouve de l'autre côté d'une barrière qui lui interdit le passage. L'espace-temps occupé par le Cacique exclut Carime, s'érige en obstacle pour empêcher la communion. Comme pour l'épisode avec Mlle de Vulson, c'est la rupture totale.

Les premiers moments de *La Découverte* ne sont qu'une mise en scène de la rupture. Le Cacique écoute les plaintes de Carime, mais il n'y répond pas. Elle lui parle de ses tourments; il répond par un discours sur la vertu:

> (Carime) De mes tourmens secrets
> j'importunois les Dieux,
> J'y pleurois mes malheurs. M'en faites-vous
> un crime?
>
> (Le Cacique) Loin de vous condanner j'honore
> la vertu
> Qui vous fait près des Dieux chercher la
> Confiance
> Que l'effroi vient d'ôter à mon peuple abatu.
> [...]
>
> (Carime) Quel fruit espérez-vous de ces
> détours honteux?
> Cruel ! vous insultez à mon sort déplorable:
> (*OC* II:820)

La conscience de Carime est divisée. Le bonheur imaginé par Carime se heurte au refus absolu du Cacique, absolu dans la mesure où toute communication entre le Cacique et Carime est bloquée. Les « détours honteux » du Cacique ne sont qu'une manifestation au niveau du discours de la rupture qu'elle éprouve. Au

lieu de traiter de la passion, le Cacique s'extasie sur la vertu qu'il s'imagine déceler dans le geste de Carime. C'est ainsi que la rupture entre l'imaginaire et le réel se concrétise dans les premiers moments de la tragédie lyrique.

L'histoire de *La Découverte* reproduit le déchirement de la psyché de Rousseau. Scéniquement, l'auteur décrit la rencontre de Carime et du Cacique; psychologiquement, celle de la passion et de la raison, laquelle provoque la rupture de l'unité de son « moi ». Cette structure des discours enchâssés est annoncée dans le Prologue, où l'Europe se plaint des « soeurs jalouses » qui troublent la paix. Le regard de l'Europe se porte vers l'intérieur de son « moi », le vrai siège du trouble qu'elle éprouve. En tant que pays européens, ces soeurs incarnent le « moi » troublé de l'Europe. Elles sont à l'Europe ce que sont les forces de la passion et de la raison: elles sont des parties intégrantes d'un tout qui ressent le choc émotif produit par leur rupture. La division de l'Europe est donc tout à fait conforme à celle de l'Ile de Guanahan et finalement à celle de la psyché de Rousseau.

Carime est bien plus mûre que ne l'était le jeune Rousseau quand il subit la rupture avec Mlle de Vulson. Pour Rousseau, la seule façon de réparer la déchirure psychologique fut d'éviter tout contact ultérieur avec

Mlle de Vulson. Or, la fuite, c'est-à-dire la descente en soi, aboutit au renoncement à l'objet aimé, sans que le désir refoulé ne se manifeste autrement. Cependant, pour Carime, l'expérience est plus complexe. Avant que l'intégrité de sa psyché ne lui soit restituée, le désir refoulé doit subir plusieurs modifications. Ouvrons une parenthèse pour retracer l'itinéraire suivi.

Le « moi » subit le choc d'une rupture. L'unité de la conscience étant rompue, l'âme perd sa transparence sous l'action d'un comportement déréglé, première modification du désir refoulé.[190] Ce comportement confirme la division de la conscience: au « moi » réglé du passé s'oppose le « moi » déréglé du présent. Pour rétablir l'unité du « moi », un nouvel espace-temps doit être créé.[191] Cet espace-temps représente un monde idéal dans lequel le « moi » reste inaltéré tout comme le visage de Glaucus « intact sous l'écume qui le défigure ». Monde peuplé de regrets, de renoncements, de gestes de pardon, manifestations du désir refoulé.

---

[190] La fuite est toujours le premier réflexe de la vengeance. Carime se distancie de l'espace-temps du Cacique, d'abord pour se définir en opposition avec cet espace-temps, puis dans l'espoir de le détruire.

[191] Rousseau écrivain s'intègre dans ce nouvel espace-temps au moyen de l'écriture qui, selon Beaujour, « ponctue, structure, rachète une débauche solitaire, sans en sortir jamais, sans viser, ne fût-ce que par l'imagination, un ailleurs réel ». Beaujour rappelle que l'exil de l'autoportrait est « un exil intérieur » au coeur de l'activité du soi. (*cf.* Beaujour 1977, 455)

Dans ce scénario, il y a un double mouvement: le premier, négatif, de déchirement; le deuxième, positif, de transformation. Dans ce dernier, le « moi » d'antan n'est plus à sa place. Maintenant transfiguré, le « moi » est désormais estimé à sa valeur morale, ce qui justifie enfin son renoncement.

Dans *La Découverte*, Carime accomplit l'itinéraire que nous venons de tracer. Bouleversée par le refus du Cacique, la passion enveloppe Carime et trouble la bonté naturelle de son âme. La descente en soi aboutit au refoulement du désir qui, dans un premier temps, refait surface sous forme d'un acte vengeur, et dans un deuxième temps, d'un geste de conciliation:

> Calmez vôtre colére extrême;
> Accordez aux remords prets à me déchirer
> De deux tendres amans la vie et la Couronne;
> J'ai fait leurs maux, je veux les reparer;
> (*OC* II:838)

Ne pouvant plus supporter la rupture, le « moi » retrouve « la certitude d'une commune ressemblance » avec Digizé, incarnation de la bonté naturelle de Carime.[192] Remis en liberté, le Cacique et Digizé peuvent vivre pleinement l'amour parfait. En guise de récompense, Carime attire sur elle tous les lauriers du héros. Son âme vertueuse servira d'exemple au peuple

---

[192] L'expression citée appartient à Starobinski (*cf.* Starobinski 1971, 32).

espagnol.[193] Ainsi, le cercle se referme pour exlure le tiers: Carime se retire en compagnie d'Alvar pour ne plus revenir à l'Ile de Guanahan.

Considérons maintenant l'espace-temps de la vie personnelle de Rousseau. Le 11 septembre 1737, Rousseau part pour Montpellier, quittant Maman auprès de laquelle il vit depuis si longtemps, sous prétexte de consulter un médecin pour soigner un polype au coeur. Nous ne doutons pas que la santé de Rousseau ait empiré à cette époque, mais comme le note R.A. Leigh, la situation chez Maman n'était plus celle a laquelle Rousseau était habitué:

> Malgré le récit des *Confessions*, il semble à peu près certain que Wintzenried fût installé chez mme de Warens dès avant le départ de JJ pour Montpellier, le 11 septembre 1737. (*CC* I:47/n.h)

L'arrivée de Jean-Samuel-Rodolphe Wintzenried de Courtilles a sans doute bouleversé l'équilibre des rapports entre Maman et Rousseau.[194] Au moment ou

---

[193] Selon Swiderski, le rôle de guide revient naturellement à la femme qui, étant plus proche de la nature et cédant « moins vite aussi à l'appel des sens » peut, par sa « connivence naturelle avec le sentiment » devenir « le guide de l'homme vers la vertu » (Swiderski 1981, 101).

[194] Leigh souligne la difficulté à déterminer la nature précise de ces rapports:

> On a beaucoup épilogué sur le caractère quasi incestueux des relations entre JJ et mme de Warens. A leur décharge, Ritter a signalé qu'en Savoie (et sans doute ailleurs, peut-on ajouter) on donne souvent cette appellation à la maîtresse de la maison. Et il est encore plus curieux de constater que Diderot l'applique à Antoinette Champion, avant leur mariage, de même que celle de 'petite mère'[...]. N'empêche que Rousseau lui-même fait ressortir, comme à plaisir,

Rousseau part pour Montpellier, il quitte un espace-temps qui lui devient de plus en plus onéreux. Autrefois l'intime de Mme de Warens, Rousseau a dû deviner peu à peu l'importance de Wintzenried à qui Maman accordait des privilèges qu'elle lui avait réservés jusque là:

> Un jeune homme étoit avec elle. Je le connoissois pour l'avoir vu déja dans la maison avant mon départ : mais cette fois il y paroissoit établi, il l'étoit. Bref je trouvai ma place prise.
> (*OC* I:261)

Peut-être Maman avait-elle de bonnes raisons pour vouloir se débarrasser de Rousseau. Selon Jean Guéhenno, Maman savait « qu'il était un assez médiocre amant et un plus médiocre intendant » (Guéhenno 1962, 85). Elle avait besoin d'un homme plus « diligent, exact pour toutes ses petites commissions » et croyait le trouver dans Wintzenried.[195]

> le caractère équivoque de leurs relations:
> (*CC* I:50/n.1)

A notre avis, ce qui importe, c'est moins la nature des rapports de Mme de Warens avec Rousseau que la préférence qu'elle lui accorde.

[195] Le portrait de Wintzenried donné par Jean Guéhenno met en relief les lacunes de Jean-Jacques:

> Tel qu'il était, Wintzenried avait su plaire. Il était tout le contraire de Jean-Jacques, bruyant, alerte, entreprenant, vif à l'ouvrage, aussi fier de son corps que Jean-Jacques l'était de son esprit. C'était une jeune bête bien portante aux yeux luisants. (Guéhenno 1968, I:84)

Dans ses *Confessions*, Rousseau donne un portrait de Wintzenried qui ne lui fait pas honneur: « Il avoit d'ailleurs une intelligence si bornée et des gouts si bas qu'il étoit difficile de lui parler raison et presque impossible de se plaire avec lui » (*cf. OC* I:261-262 et 265).

Sans doute, en quittant Chambéry, Rousseau gardait-il un brin d'espoir que tout s'arrangerait pendant son absence. Son départ fut peut-être un moyen de retarder la rupture qui s'annonçait et qu'il voulait éviter. De toute façon, à partir de ce moment, l'unité de l'espace-temps n'existait plus que dans le souvenir. Le présent fournissait à Rousseau de nouvelles expériences.

Le chemin qu'il suit en quittant Chambéry lui donne l'occasion de se venger de l'outrage commis par Maman.[196] Jean Guéhenno en rappelle les circonstances:

> On sait comment à Moirans il rencontra Mme de Larnage, fit route avec elle et, sous le nom de M. Dudding, fut pendant quelques jours et au moins une fois dans sa vie "fier d'être un homme et d'être heureux". Faut-il croire quand il explique avoir été presque forcé? Il était, sans nul doute, à ce moment-là, et quelques jours seulement après les scènes de

---

[196] Nous pouvons vraiment parler d'une revanche, car la correspondance de Rousseau est pleine de « références hermétiques » concernant sa bonne fortune auprès de Mme de Larnage, références destinées à Mme de Warens. Ainsi, lorsqu'il parle de son départ de Montpellier, Rousseau se réfère à la « bonne compagnie avec laquelle [il a] déjà fait connaissance en chemin » (*cf. CC* I:57 et I:58/n.1).

> Chambéry, dans une crise de vanité. Il avait à se venger et y trouva quelque plaisir. (Guéhenno 1962 I:85)

La revanche prise semble guérir, du moins provisoirement, non seulement son esprit, mais aussi son corps, car les symptômes qui l'avaient tant troublé à Chambéry le quittent brusquement. Le nouveau medecin est Mme de Larnage dont les soins lui font vite oublier la raison d'être de son voyage:[197]

> ...voila Madᵉ de Larnage qui m'entreprend, et adieu le pauvre Jean Jacques, ou plustot adieu la fiévre, les vapeurs, le polype, tout part auprès d'elle, hors certaines palpitations qui me restérent et dont elle ne vouloit pas me guérir. (*OC* I:249)

Fasciné par cette femme et surtout excité par ses projets, Rousseau découvre un « nouveau monde » dont il n'avait guère soupçonné l'existence. S'agit-il d'un nouveau monde? Leigh rappelle la lettre « plus digne que tendre » du 13 septembre, de Grenoble:

> On ne peut être plus satisfait, disait-il, d'une ville que je le suis de celle-ci. On m'y a marqué tant d'amitiés et d'empressements que je croyais en sortant de Chambéry me trouver **dans un nouveau monde** (c'est nous qui soulignons). (*CC* I:48)

L'expression « nouveau monde » est bien choisie et le sarcasme évident.[198] En tout état de cause, elle

---

[197] Rousseau ironise dans ses *Confessions*: « Je n'eus pas besoin d'aller si loin pour trouver le medecin qu'il me falloit » (*OC* I:248).

[198] Selon R.A. Leigh, « l'atmosphère à Chambéry semble être devenue plutôt fraîche » (*CC* I:50/n.a).

nous renvoie à la tragédie lyrique.

Ce monde si différent que découvre Rousseau provoque des ruptures d'ordre psychologique. L'espace-temps de chez Maman fait désormais partie d'un passé lointain. Ému par les propos de Mme de Larnage, le Rousseau de Chambéry se cache. Lorsque le voile se relève, c'est un Jacobite anglais qui se montre. Signe d'une rupture profonde du « moi », le déguisement est le premier moment du dévoilement. Comme manifestation du désir refoulé, il dénonce le « moi » de Chambéry, le « petit » favori de Maman qui craint d'offenser:

> J'étois donc fort mal à mon aise et toujours sur le point de m'émanciper. Mais la crainte d'offenser ou de deplaire; la frayeur plus grande encore d'être hué, sifflé, berné, de fournir une histoire à table, et d'être complimenté sur mes entreprises par l'impitoyable Torignan, me retinrent au point d'être indigné moi-même de ma sote honte, et de ne la pouvoir vaincre en me la reprochant. (*OC* I:251-252)

En prenant le nom de Dudding, Rousseau se lance dans une affaire charnelle. Le deuxième moment du dévoilement décrit la naissance de Dudding dans l'acte amoureux; la conscience divisée de Rousseau est alors rassemblée dans « l'unité d'un nouveau moi aimant »:[199]

> Elle interrompit brusquement ce silence en passant un bras autour de mon cou, et dans l'instant sa bouche parla trop clairement sur la mienne pour me laisser mon erreur. La crise ne pouvoit se faire plus à propos. Je

---

[199] L'expression est de Starobinski qui l'utilise pour décrire la métamorphose de Galatée dans *Pygmalion* (*cf.* Starobinski 1971, 92).

> devins aimable. Il en étoit tems. **Elle m'avoit donné cette confiance dont le défaut m'a presque toujours empeché d'être moi** (c'est nous qui soulignons). Je le fus alors. Jamais mes yeux, mes sens, mon coeur et ma bouche n'ont si bien parlé; jamais je n'ai si pleinement réparé mes torts, et si cette petite conquête avoit coûté des soins à Made de Larnage, j'eus lieu de croire qu'elle n'y avoit pas de regret.
> (*OC* I:252).

Quelque merveilleuse que fût cette expérience « sensuelle » et « douce », elle a suscité en Rousseau la nostalgie d'un retour. Dans ses *Confessions*, Rousseau avoue qu'il n'aimait pas Mme de Larnage comme il avait aimé et comme il aimait Mme de Warens, bien qu'il l'eût possédée « cent fois mieux » (*OC* I:253). Une fois installé à Montpellier, Rousseau se donne beaucoup de peine pour renouer avec Maman. L'évidence de sa tentative est indiscutable; les lettres envoyées à Maman de Montpellier sont pleines d'amertume, d'ironie et de sarcasme, signes du regret éprouvé et de la persistance du souvenir.

A titre d'exemple, prenons la lettre datée des 24 et 26 (?) juillet 1737:

> Ainsi je ne méne pas la vie la plus agreable du monde, et par surcroit de bonheur, je n'ai, Madame, point de nouvelles de votre part[200].
> (*CC* I:45)

---

[200] Dans ses commentaires, R.A. Leigh remarque que la présence de Wintzenried n'était pas « étrangère à l'indifférence que mme de Warens témoignait déjà pour JJ » (*CC* I:47/n.h).

Dans la même lettre Rousseau parle d'une « furieuse demangeaison de tourner la feuille ». Alors, il gronde Maman de ne lui avoir pas envoyé de ses nouvelles (*CC* I:46). Puis, il s'inquiète, ne pouvant plus comprendre le silence de Maman. Le 23 octobre 1737, il demande à Micoud d'intervenir:

> ...j'avois écrit, l'ordinaire précédent, en droiture, à Madame de Warens et huit jours après, je pris la liberté de vous adresser encore une lettre pour elle; cependant je n'ai reçu réponse de nulle part: je ne puis croire, Monsieur, de vous avoir déplu [...], tout ce que je crains, c'est que quelque contretems fâcheux, n'ait retardé mes lettres ou les réponses: quoi qu'il en soit, il m'est si essentiel d'être bientôt tiré de peine, que j'ai point balancé, Monsieur, de vous adresser encore l'incluse, et de vous prier de vouloir bien donner vos soins pour qu'elle parvienne à son adresse; j'ose même vous inviter à me donner des nouvelles de Madame de Warens; je tremble qu'elle ne soit malade.
> (*CC* I:51-52)

Pour assurer la livraison de cette lettre, il l'envoie par trois voies différentes, à savoir « par Mrs Vépres, M. Micoud, et en droiture » (CC I:53). A tout prix, Rousseau voulait rétablir la communication avec Maman, qui apparemment se moquait de ses tentatives. Ne voulant pas rompre avec le passé, Rousseau se sent de plus en plus isolé, et bien que le nouveau monde dans lequel il vit le fascine, il ne peut s'empêcher de regretter celui de ses souvenirs.

Rousseau prend le chemin du retour en janvier ou février 1738 (Courtois 1923, 29). Alors, le souvenir de Maman lui fait éprouver vivement les « remords »

qu'il avait étouffés en route à Montpellier (*OC* I:259). Troublé par l'invitation de Mme de Larnage et par un conflit né de son nouvel intérêt pour la fille de celle-ci, Rousseau cède à la voix de la raison et brûle l'étape de Bourg St. Andéol pour se rendre tout droit à Chambéry. Se privant du plaisir de goûter encore une fois les délices de l'amour, Rousseau retrouve l'ancien « moi » dont il s'était débarrassé à Grenoble:

> Sitot que j'eus pris ma resolution je devins un autre homme, ou plustot je redevins celui que j'étois auparavant et que ce moment d'ivresse avoit fait disparoitre.
> (*OC* I:260)

Plein de « bons sentiments », Rousseau continue sa route en ne pensant qu'à régler désormais sa conduite « sur les loix de la vertu » et à « n'écouter d'autre amour » que celui de ses devoirs (*OC* I:260).

Nous n'avons pas à résumer l'histoire du retour de Rousseau à Chambéry et de l'accueil plutôt réservé de Maman (*OC* I:261). Il suffit de souligner que cet accueil accroît la probabilité de la rupture, qu'il en est perçu comme l'équivalent:

> Quel prompt et plein bouleversement dans tout mon être! Qu'on se mette à ma place pour en juger. En un moment je vis évanouir pour jamais tout l'avenir de félicité que je m'étois peint. Toutes les douces idées que je caressois si affectueusement disparurent; et moi qui depuis mon enfance ne savois voir mon existence qu'avec la sienne, je me vis seul pour la prémiére fois. Ce moment fut affreux [:].
> (*OC* I:263)

Bien que Maman lui reproche sa « négligence dans la maison » et ses « frequentes absences », elle lui pardonne et l'assure que rien n'est changé. A l'avenir, Rousseau jouira pleinement de tous les droits et privilèges accordés autrefois. Le seul inconvénient sera que désormais, il partagera avec Wintzenried (*OC* I:263). Dans un geste plutôt pathétique, Rousseau se précipite alors aux pieds de Maman pour implorer son pardon. Plein de regret, il se dit prêt à sacrifier tous ses plaisirs et à ne vivre que pour rendre Maman heureuse:

> L'ardent désir de la voir heureuse à quelque prix que ce fut absorboit toutes mes affections : elle avoit beau séparer son bonheur du mien, je le voyois mien, en dépit d'elle.[201]
> (*OC* I:264).

Starobinski a bien démontré l'importance du thème du retour dans l'oeuvre de Rousseau et la façon dont ce thème commandait le comportement de l'écrivain dans sa vie personnelle. Selon lui, le problème de l'accueil et du retour traduit une « conduite-archétype que l'écrivain ne cesse de vivre et d'imaginer »:

> ...à défaut d'accueil spontané, Jean-Jacques aggrave le malentendu jusqu'à en faire une situation de rupture : mais c'est pour surmonter ensuite cette rupture, dans

---

[201] Ainsi s'explique l'importance du thème annoncé par Minerve dans le Prologue de *La Découverte*:

> Aprens à l'Univers par tes soins généreux
> Qu'il est moins glorieux de conquerir le Monde
> Qu'il n'est doux de le rendre heureux.
> (*OC* II:816)

> l'effusion d'un retour pathétique, où l'on s'étreint mutuellement en pardonnant et en demandant pardon.
> (Starobinski 1971, 154)

Le pardon donné et reçu, Rousseau s'absorbe dans un projet où le « moi » s'oublie: désormais il ne veillera que sur le bonheur de Maman (*OC* I:264). Pour ce faire, il tâche de se lier d'amitié avec Wintzenried. Dans les *Confessions*, Rousseau explique comment les vertus qu'il avait « au fond de [son] ame » germaient avec ses malheurs pour faire taire tout « sentiment de haine et d'envie » contre celui qui l'avait supplanté auprès de Maman (*OC* I:264). S'attachant à Wintzenried, Rousseau fait pour celui-ci tout ce que Claude Anet avait fait autrefois pour lui. Il essaie de « le former », il travaille « à son éducation », lui fait « sentir son bonheur » et cherche à « l'en rendre digne » (*OC I:264*).[202]

Ouvrons une nouvelle parenthèse pour rappeler que le comportement de Rousseau tend vers l'établissement d'un ménage à trois semblable à la constellation triangulaire formée par Maman, Claude Anet et Rousseau.

---

202 Voici un des archétypes triangulaires defini par Starobinski, celui où Rousseau joue le rôle du précepteur dans un triangle qui comprend deux hommes et une seule femme:

> ...il faut ajouter que Rousseau s'efforce presque instantanément de surmonter la dépendance et l'infériorité que lui impose son statut d'intrus : il travaille à se donner la fonction du précepteur, c'est-à-dire du Maître, seul possesseur de la science du bonheur.
> (Starobinski 1971, 211)

Sans doute celui-ci pense-t-il à présent à une solution analoque. Pour Carime, la pratique est ordinaire et banale:[203]

> Si l'hymen a pour vous des attraits si charmans,
> Redoublez avec moi ses doux engagemens :
> Mon coeur consent à ce partage;
> C'est un usage établi parmi nous.
> (*OC* II:821)

Bien que le projet échoue, la tentative nous intéresse vu l'importance du thème de la constellation triangulaire dans le théâtre de Rousseau. Comme dans *Omphale* et *Iphis*, la constellation triangulaire dédoublée organise l'espace-temps de *La Découverte*, ainsi que celui de Chambéry.

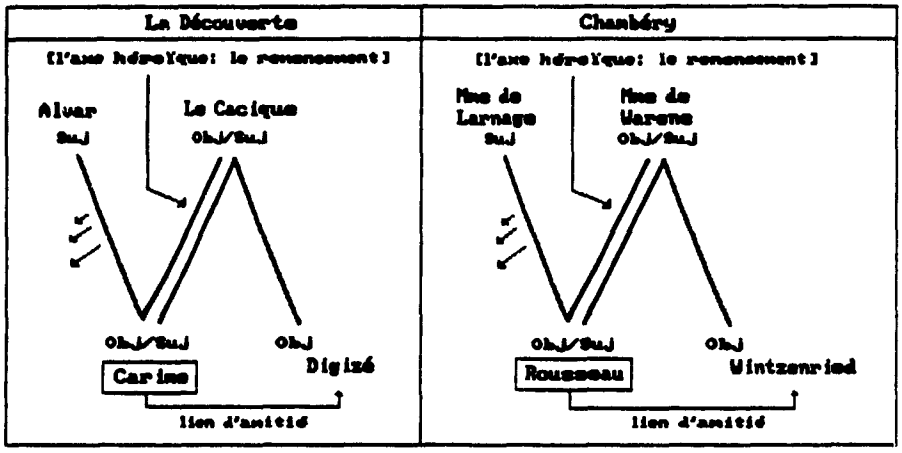


Figure 40 .... Les constellations triangulaires comparees: *La Découverte* et Chambéry

---

203 Voici un excellent exemple de l'emboîtement des discours et de la nécessité de lire en profondeur pour découvrir le vrai sens du texte. Carime annonce le projet dont rêve Rousseau. Par le refus du Cacique, nous comprenons que le rêve ne peut se réaliser parmi des gens vertueux. Le ménage à trois n'est donc qu'un espoir éphémère.

Dans la constellation triangulaire doublee de Chambéry, l'axe principal est defini par le rapport entre Rousseau et Maman (*cf.* Figure 40). Aux trois sommets du premier triangle correspondent, dans l'ordre de leur occurrence, Mme de Larnage, Rousseau et Maman.[204] Dans le deuxième triangle, ces trois positions sont occupées par Rousseau, Maman et Wintzenried. Un lien d'amitié joint les deux sommets inférieurs des triangles. L'axe héroïque de renoncement place Rousseau à l'un des sommets du premier triangle (renversé dans notre schema). Dans les Figures 39 et 40, nous juxtaposons les schémas de toutes les constellations triangulaires étudiees pour démontrer leur parfaite ressemblance.

Cette fois, Rousseau est incapable d'établir un ménage à trois tout à fait à son goût. Il s'explique en avouant qu'il n'a pas le « sang froid et la fermete d'Anet » (*OC* I:265). Plus doux de nature, Rousseau ne réussit pas à imposer ses idées à Wintzenried qui, pour

---

[204] Il est peut-être trop facile d'assigner ce rôle à Mme de Larnage compte tenu qu'il est normalement distribue à une femme dont la vertu est au-dessus de tout soupçon. Ce n'est certainement pas le cas de Mme de Larnage. D'autres noms se présentent à l'esprit. Ainsi, Rousseau se liera avec Suzanne Serre à Lyon. Les lettres qu'il écrit à son sujet attestent la vertu incontestable de cette jeune fille. D'une manière purement symbolique, le souvenir de l'ancienne Mme de Warens, c'est-à-dire celle de l'époque précédant l'arrivee de Wintzenried, pourrait aussi remplir cette case.

sa part, finit par être « tout dans la maison » (*OC* I:265).

Ne pouvant plus supporter la douleur provoquée par une « mère » devenue froide et insensible ni la frustration qui allait de pair avec son nouveau rôle de « spectateur oisif et tranquille » de la prouesse de Wintzenried, Rousseau se décourage. En réalité, il n'y a plus de place pour lui dans ce deuxième « nouveau monde » de sa création et il pense à s'en retirer:

> Insensiblement je me sentis isolé et seul dans cette même maison dont auparavant j'étois l'ame et où je vivois pour ainsi dire à double. Je m'accoutumai peu-à-peu à me séparer de tout ce qui s'y faisoit, de ceux mêmes qui l'habitoient et pour m'épargner de continuels déchiremens je m'enfermois avec mes livres, ou bien j'allois soupirer et pleurer à mon aise au milieu des bois. Cette vie me devint bientot tout à fait insupportable. Je sentis que la présence personnelle et l'éloignement de coeur d'une femme qui m'étoit si chére irritoient ma douleur, et qu'en cessant de la voir je m'en sentirois moins cruellement séparé. Je formai le projet de quitter sa maison [...] (*OC* I:266)

En 1739, Rousseau s'établit aux Charmettes où il s'absorbe dans ses études et dans la composition des ouvrages lyriques.[205] Il envoie des petits mots à Maman pour lui demander de lui faire le plaisir d'une

---

[205] Courtois émet l'hypothèse selon laquelle Rousseau serait déjà aux Charmettes en mars 1738. Selon lui, « après les reproches de la correspondance et le refus d'accepter le nouveau ménage à trois, R. n'avait plus qu'une attitude possible: se tenir à l'écart; il n'a pas signé l'acte du 2 mars: est-ce là bouderie? ou preuve de la résidence aux Charmettes? » (cf. Courtois 1923, 30/n.2)

visite. Le ton de la lettre du 3 mars 1739 est gentil et séduisant:

> Depuis que vous voilà établie en ville, ne vous prend-il point fantaisie, ma chère Maman, d'entreprendre un jour quelque petit voyage à la campagne?
> (*CC* I:88)

Néanmoins, la lettre n'a pas eu le résultat souhaité. Dans une seconde missive datée du 18 mars 1739, Rousseau se plaint auprès de Maman de ne plus la voir depuis un mois et « peut-être au delà ». Il avoue languir en son absence (CC I:99).

Maman ne répond pas à ses invitations. Elle refuse de lui rendre visite tout comme elle a refusé d'accuser réception de ses lettres envoyées de Montpellier. Rousseau s'isole aux Charmettes pendant une année entière jusqu'à ce que la situation lui devienne intolérable. N'en pouvant plus, il part pour Lyon en avril 1740 pour devenir précepteur des enfants de M. de Mably.

Il est facile de voir que l'expérience de Carime dans *La Découverte du nouveau monde* redouble celle de Rousseau à l'époque où il rentre à Chambéry pour trouver sa place prise. Résumons les grandes étapes de ces deux expériences. La première étape est celle de la rupture. Provoquée par une crise qui détruit l'intégrité du « moi », la rupture divise l'espace-temps en deux parts: le bonheur d'autrefois et la douleur actuelle. Dans la deuxième étape, le « moi »

originaire se voile et dans des comportements bizarres ne se reconnaît plus.[206] La troisieme etape est celle de l'aveu. Le « moi » avoue sa faute et cherche a se faire pardonner. Cependant, l'aveu n'est que le désir refoulé, « caché » dans l'acception de Lejeune. Plutôt que d'un véritable renoncement du désir, il convient de parler d'un désir qui désormais ne peut s'exprimer que par détours.[207] A travers ces détours, le nouveau « moi » s'affirme. La troisième étape coïncide donc avec le deuxième moment du dévoilement, celui où l'amant se métamorphose en fils obéissant et/ou en ami du rival. Dans la quatrième et dernière étape, le

---

[206] Ainsi s'explique la jalousie de Carime, si peu caractéristique du sauvage selon la vision romanesque de Montaigne:

> Les hommes y ont plusieurs femmes, et en ont d'autant plus grand nombre qu'ils sont en meilleure reputation de vaillance; c'est une beauté remerquable en leurs mariages, que la mesme jalousie que nos femmes ont pour nous empescher de l'amitié et bien-veuillance d'autres femmes, les leurs l'ont toute pareille pour la leur acquerir.
> (Montaigne I:262)

[207] Philippe Lejeune développe le thème du désir refoulé dans l'aveu:

> Dans *La Nouvelle Héloïse*, la technique du roman par lettres permet, après l'aveu, de faire entendre la voix qui pardonne, et qui aime. Tout aveu est à la recherche de cette voix. L'aveu cache le désir; c'est un élément de décharge à l'intérieur du système de la faute, élément qui reste intact. C'est le desir qui ne peut pas être dit. L'aveu n'est pas le retour a une transparence originelle; l'aveu redonne la parole au désir à travers les mêmes détours que dans les conduites vécues. L'aveu est demande d'amour; toute sa finalité est d'obtenir la réponse, non pas directement, mais à travers les méandres d'un labyrinthe. (Lejeune 1975, 54-56)

nouveau « moi » est réintegré dans l'espace-temps de ses souvenirs. Par ce mouvement final, le « moi » paraît se sacrifier au bonheur d'autrui. Cependant, le sacrifice n'est qu'un trompe-l'oeil, car en réalité, l'espace-temps du bonheur appartient exclusivement à l'autre. Il n'empêche que par ce sacrifice, la vertu naturelle du « moi » peut de nouveau transparaître à travers le voile. Le cycle s'accomplit en quatre étapes et le « moi » éprouve une nouvelle félicité:

> On ne manque pas d'exemples, dans l'oeuvre de Rousseau, où le thème du retour se lie explicitement au mythe de l'opacité et de la transparence. S'éloigner, c'est vouloir et subir la nuit, l'opacité. Puis la joie du retour rétablit miraculeusement une nouvelle transparence.
> (Starobinski 1971, 164)

Carime et Rousseau lui-même trouvent cette félicité dans la vertu naturelle qui réside dans l'âme. La solution surgit d'eux-mêmes, confirmant ainsi la moralité du Prologue. A cet égard, le rôle de la France devient d'autant plus clair que les dieux remontent au ciel. La solution ne peut venir du dehors; au contraire, c'est dans la psyché qu'elle se trouve. Ainsi, l'Europe descend en elle-même pour chercher la France; Carime et Rousseau, pour chercher la vertu. Cachée dans l'espace-temps troublé de l'Europe, la France attend de se montrer, tout comme la vertu blottie dans l'espace-temps troublé du

« moi ».[208] Les intrigues théâtrale et personnelle se denouent au moment où la vertu rejette le voile, ce qui rétablit « une nouvelle transparence ».

Le triomphe total de la vertu marque non seulement le dénouement de *La Découverte* mais aussi la resolution du conflit provoque par Wintzenried. Tel est le schème qui caracterise désormais tous les rapports amoureux de Rousseau. Lors de sa retraite aux Charmettes, Rousseau compose une petite prière dans laquelle il est question du rapport entre la passion et la vertu. Selon Rousseau, c'est la passion qui culpabilise l'homme en lui faisant abandonner la sagesse. Demandant à Dieu de lui pardonner ses égarements passionnels, Rousseau promet que désormais tout son plaisir résidera dans la pratique de la vertu:

> O mon Dieu, pardonnez tous les péchez que j'ai commis jusqu'a ce jour, tous les égaremens où je suis tombé; daignez avoir pitié de mes foiblesses, daignez détruire en moi tous les vices où elles m'ont entraîné. Ma conscience me dit combien je suis coupable: je sens que tous les plaisirs que mes passions m'avoient représentez dans l'abandon de la sagesse sont devenus pour moi pires que l'illusion et qu'ils se sont changez en d'odieuses amertumes; je sens qu'il n'y a de vrais plaisirs que ceux qu'on goûte dans l'exercice de la vertu et dans la pratique de ses devoirs.
> (*OC* IV:1037).

---

[208] En ce sens, la descente du cintre est une véritable mise en scène du dévoilement.

Selon Th. Dufour, cette prière a été composée aux Charmettes en 1738 ou 1739.[209] Elle est donc contemporaine de la brouille avec Maman et Wintzenried et aussi d'*Iphis* et de *La Découverte*. Nous y trouvons le resume de la leçon morale que Rousseau cherche à communiquer dans ces deux tragedies lyriques de la même époque.

Avant de terminer notre chapitre, il serait intéressant de noter l'évolution de l'image du héros dans *La Découverte du nouveau monde*. Notre ouvrage de référence est, bien entendu, le *Discours sur la vertu du heros*, écrit en 1751 en réponse à un sujet proposé par l'Académie de Corse. Notre but n'est pas d'étudier cet écrit. Au contraire, nous voulons l'utiliser simplement comme point de repère pour faire ressortir les attributs du héros incarnés par les personnages principaux de la tragédie lyrique.

Dans notre étude d'*Iphis*, nous avons reconnu chez Iphis deux qualités qui, d'après Woody, caractérisent le nouveau héros prôné par les écrivains du 18e

---

[209] Les *Pages inédites* éditees par T. Dufour donnent les dates de toutes les prières composées par Rousseau:

> La date du no I (1735) et des nos II, III (vers 1735) paraît certaine. Celle des nos IV et V demeure indéterminee, sans s'éloigner beaucoup de 1735. Le no. VI se place vers 1737. Quant aux deux prières (nos VII et VIII), qui, à juste titre, arrêteront davantage l'attention, elles sont probablement de 1738 ou 1739.
> (Dufour 1905 [*Annales I*], 210)

La prière en question est le no. VIII.

siècle.[210] Ces qualites sont la vertu et la roture. En plus, nous avons remarqué l'aspect stéréotypé de Philoxis qui incarne l'idéal du héros couronné de gloire militaire.[211] La nature fragmentaire de l'opéra est un grand inconvénient, car nous ne pouvons pas suivre l'évolution des personnages héroïques qui nous ont servi de modèles.

Évidemment, *La Découverte du nouveau monde* ne présente pas le même inconvénient. Puisque la pièce est achevée, nous pouvons reconstruire le portrait complet de tous les personnages.

La Découverte raconte le devenir de l'héroïsme de Carime. La victoire qu'elle remporte dans sa lutte contre la passion, la transforme en héroïne par excellence.[212] Parlant des vertus qui sont plus ou moins favorables selon leur rapport avec l'art de subjuger les coeurs, l'écrivain nomme « la force de

---

[210] *cf. supra*, p.167.

[211] *cf. supra* p.172.

[212] La leçon sur le rapport entre l'héroïsme et la lutte contre la passion est donnée par Rousseau dans un autre fragment dramatique, *La Mort de Lucrèce*. C'est Brutus qui l'explique à Lucretius:

> Apprend que des passions à vaincre sont un plus puissant aiguillon pour des Ames héroïques que de froides leçons de sagesse, qui ne trouvant aucun obstacle n'acquiérent aucune force par la resistance; apprend, toi dont rien n'altera jamais la vertu, que c'est du sein de nos desirs reprimés que nait cette fierté genereuse qui nous apprend à mépriser les foiblesses d'autrui après avoir triomphé des nôtres. (*OC* II:1032)

l'âme » comme étant le vrai fondement de l'héroïsme (*OC* II:1272). Puis il poursuit:

> Pour être grand il ne faut que se rendre maitre de soi. C'est au-dedans de nous-mêmes que sont nos plus redoutables ennemis; et quiconque aura su les combattre et les vaincre, aura plus fait pour la gloire, au jugement des Sages, que s'il eut conquis l'Univers. Voilà ce que produit la force de l'ame; [...] car celui qui ne seroit ni courageux, ni juste, ni sage, ni modéré par inclination, le sera pourtant par raison, si-tôt qu'ayant surmonté ses passions et vaincu ses préjugés, il sentira combien il lui est avantageux de l'être; si-tôt qu'il sera convaincu qu'il ne peut faire son bonheur qu'en travaillant à celui des autres. La force est donc la vertu qui caractérise l'Héroïsme.
> (*OC* II:1273)

Ce texte retrace l'itinéraire suivi par Carime. Le rapport est si frappant que nous sommes tenté de voir en Carime le seul vrai héros de la pièce, Colomb et Le Cacique n'étant finalement que deux manifestations figées contre lesquelles Carime peut se mesurer.

Cependant, il faut aussi rendre justice à Colomb, car nous retrouvons dans son portrait bien des traits héroïques cités dans le *Discours*. Selon Rousseau, l'objet du héros est le bonheur des hommes, et « c'est à ce sublime travail qu'il [le héros] consacre la grande ame qu'il a reçue du Ciel » (*OC* II:1263):

> ...détaché de tout intérêt personnel, [le héros] n'a pour objet que la félicité des

> autres et pour prix que leur admiration.[213] (*OC* II:1264)

Voilà ce qui explique l'approche de Colomb qui, au lieu de « conquérir » les sauvages par la force des armes, veut les séduire par les « jeux enchanteurs » du peuple espagnol (*OC* II:829).[214] Colomb veut entrer « par les plaisirs au chemin de la gloire » (*OC* II:829). Or, son approche concrétise les conseils de Minerve pour qui la conquête consiste à rendre le monde heureux (*OC* II:816).

Cependant, l'objectif de Colomb est plus compliqué qu'il ne le paraît. Dans le *Discours*, Rousseau aborde le thème de la contrainte, c'est-à-dire la perte de la liberté naturelle, pour expliquer comment le héros assure le bonheur du peuple:

> Les hommes ne se gouvernent pas ainsi par des vues abstraites; on ne les rend heureux qu'en les contraignant à l'être, et il faut faire éprouver le bonheur pour le leur faire aimer: voilà l'occupation et les talens du Heros; c'est souvent la force à la main qu'il se met en état de recevoir les Bénédictions des

---

[213] Nous voulons souligner l'aspect négatif de ce trait qui, très souvent selon Rousseau, n'est qu'un moyen pour arriver à la vraie fin du héros: la gloire personnelle (cf. *OC* II:1265)!

[214] Dans le *Discours*, Rousseau range la « vaillance martiale » parmi les vertus qui sont indifférentes au héros:

> ...convenons d'abord que les Peuples ont bien inconsidérément accordé leur estime et leur encens à la vaillance martiale, ou que c'est en eux une inconséquence bien odieuse de croire que ce soit par la destruction des hommes que les bienfaiteurs du genre humain annoncent leur caractère. Nous sommes à la fois bien maladroits et bien malheureux, si ce n'est qu'à force de nous désoler qu'on peut exciter notre admiration.
> (*OC* II:1265-1266)

> hommes qu'il contraint d'abord à porter le joug des loix pour les soumettre enfin à l'autorité de la raison.
> (*OC* II:1264)

Comme nous l'avons déjà montré, Colomb fait aimer le bonheur au peuple sauvage en le contraignant à porter un « joug plus précieux », les lois d'Isabelle.

Il est également question de la générosité de l'esprit de Colomb qui sait pardonner à l'offenseur. Par opposition au sage qui, selon le *Discours*, ne cède jamais que par raison, le héros ne cède que par générosité.[215] Carime sait aussi pardonner et fait ainsi valoir la générosité de son esprit. Dans le geste posé par Colomb, le Cacique retrouve, du moins en partie, l'autorité que lui confère son titre:

> Allez, je suis vaincu.
> Cacique malheureux, remonte sur ton trône.
> (*OC* II:838)

Que de ressemblances entre Colomb et ce héros du temps jadis, le législateur de Sparte qui, après avoir goûté le plaisir de régner, « eut le courage de rendre la couronne au légitime possesseur qui ne la lui demandoit pas » (*OC* II:1267)!

Si l'homme d'action connaît l'art de la guerre mais agit d'une manière bienveillante et généreuse,

---

[215] La phrase de Rousseau est ambiguë. La France et Colomb agissent sous les auspices de Minerve, c'est-à-dire la sagesse. Or, Rousseau dira plus tard que le vrai héros est guerrier et sage à la fois, donc dirigé par la raison (*OC* II:1269). Colomb répond tout à fait à cette description.

s'il possède toutes les vertus nécessaires à celui qui veut guider un peuple, Colomb complète l'image tronquée de Philoxis. De la même façon, Carime complète le portrait d'Iphis. Si Rousseau avait achevé sa première tragédie lyrique, ses héros, comme les figures héroïques de *La Découverte du nouveau monde*, auraient sans doute présenté tous les traits du portrait idéal du héros que nous venons de relever dans le *Discours sur la vertu du héros*.

Chapitre 5

Les Muses Galantes: analyse sémiotique

Dans l'« Avertissement » joint au manuscrit autographe des *Muses Galantes*, Rousseau s'excuse d'avoir écrit un si « médiocre » ouvrage dans un si mauvais genre. La critique du genre opéra-ballet ne surprend pas, compte tenu de la date tardive de l'avertissement; la brouille avec Rameau chez La Poplinière, la Querelle des Bouffons et le grand débat concernant la supériorité de l'opéra italien appartenaient depuis longtemps au passé.[216]

Lorsqu'en 1743, Rousseau commence à composer les *Muses*, il est encore grand admirateur de Rameau et du style français:[217]

> Nos *Muses* sont, en effet, fidèles à la formule qu'avait établie Campra avec ses

---

[216] Schérer suggère l'hypothèse selon laquelle Rousseau, pensant à la publication ultérieure des *Muses*, y joignit un avertissement pour se disculper auprès des critiques qui auraient remarqué la faiblesse du livret (*cf. OC* II:1182).

[217] Rappelons l'aveu que publie l'auteur dans l'article « Copiste » de son *Dictionnaire de musique*:

> Homme de lettres, j'ai dit de mon état tout le mal que j'en pense; je n'ai fait que de la musique française, et n'aime que l'italienne [;].
> (Rousseau 1969, 125)

Bruyère s'oppose aux critiques qui prennent la musique de Jean-Jacques à témoin pour prouver son « italianisme ». Il rappelle la nécessité de distinguer le théoricien du praticien:

> L'italianisme n'inspira que le théoricien, pour lui dicter des critiques parfois outrancières ou surprenantes. [...] Il n'annexa jamais véritablement le compositeur; et quand nous lisons, entre autres accusations, que « sur les ruines de l'art français, Rousseau établit le culte de l'art italien », le moins qui se puisse objecter est qu'il ne le fit assurément point par l'exemple.
> (Bruyère 1952, 27)

> « Opéras-Ballets », celle-là même que, dans un passage de *La Nouvelle Heloïse*, Rousseau ironisera [*sic*]: leurs trois actes ou *entrées* comportent chacun un sujet distinct, liés vaguement entre eux par une idée générale, qu'un prologue s'efforce d'exposer. Finalement, chaque entrée se suffit à elle-même.[218]
> (Bruyère 1952, 9)

Le « bruit » de l'harmonie et le « merveilleux » critiqués par Rousseau dans l'avertissement étaient la substance même du genre dont il était entiché:

> Nourri dès mon enfance dans le gout de la Musique françoise et de l'espéce de Poésie qui lui est propre, je prenois le bruit pour de l'harmonie, le merveilleux pour de l'intérest, et des chansons pour un Opéra.
> (*OC* II:1051)

Évidemment, les goûts artistiques de Rousseau ont évolué au fur et à mesure qu'il se familiarisait avec l'opéra français.[219] Compte tenu de cette évolution,

---

[218] *Cf. OC* II:288.

[219] Bruyère recourt à la notion de conformisme pour expliquer la contradiction entre les réformes que suggérera un Rousseau plus expérimenté et la préférence que donne le jeune Rousseau au style français:

> Dès lors, antérieures de sept ans à peine au *Devin*, *Les Muses Galantes*, dont la préface du poème nous avertissait qu'elles répondaient au goût de leur époque, annonçaient-elles (*Les Muses*) du moins, par quelque trait, l'agréable intermède et la nouveauté que celui-ci introduirait bientôt dans le style de l'opéra? Irait-on, dans cette voie, jusqu'à faire remonter à elles une partie de cette nouveauté? Ou bien au contraire, se présentant rigoureusement soumis à la tradition du moment, ce premier opéra du Citoyen de Genève, souligne-t-il un piquant contraste entre l'heure d'un conformisme docile et celle, proche, où le créateur imposerait au théâtre son audacieuse réforme?
> (Bruyère 1952, 8)

nous reconnaissons au ton amer de l'avertissement la vraie cible de la critique. Jean-Philippe Rameau.

A notre avis, Jacques Schérer confond les faiblesses du genre et celles du livret.[220] Peut-être Rousseau pensait-il au livret lorsqu'il critiquait les *Muses*; après tout, cet opéra-ballet fut le premier « dont les paroles et la musique fussent du même auteur » (Bruyère 1952, 8). Tout compte fait, la musique des *Muses* semble lui avoir plu:

> Cependant quoique la Musique de cette Piece ne vaille gueres mieux que la Poesie, on ne laisse pas d'y trouver de tems en tems des morceaux pleins de chaleur et de vie.
> (*OC* II:1051)

Le problème du livret réside dans sa structure et relève de la chronologie de la vie de Rousseau. Bien qu'il ait médité son plan de travail avant d'entamer les *Muses*, les remaniements demandés par le Duc de Richelieu, ainsi que diverses circonstances

---

220 C'est également l'avis d'André Bruyère:
> Dans la préface du poème, il [Rousseau] se montre d'une extrême sévérité envers sa propre création. [...] La rudesse du texte fait hésiter à le prendre réellement au sérieux. Il comporte, en arrière-fond, comme un contentement diffus, désavouant discretement la rigueur de façade. Et l'on n'ignore pas que chez Rousseau, dont les contradictions ont cessé depuis longtemps d'étonner les biographes, les excès de prétention n'ont d'égal que les excès de modestie. N'a-t-il parlé de sa « prévention pour les talents des autres qui l'ont toujours fait défier » des siens? De plus, sa critique concerne avant tout, non pas même le plan du ballet - qui « n'était, écrit-il, pas mauvais » - mais le poème.
> (Bruyère 1952, 25)

personnelles, l'avaient empêché de suivre ce plan.[221] Le résultat fut un livret dont la cohérence thématique laisse à désirer. Pour expliquer ce défaut, nous devons revenir à la biographie de Rousseau.

Rousseau commence *Les Muses Galantes* en mai-juin 1743 et achève son ouvrage en juillet 1745.[222] Étalée sur plus de deux ans, la composition de l'opera-ballet est interrompue par deux événements importants: le séjour à Venise et la rencontre avec Thérèse Le Vasseur. Notre analyse démontrera que l'*Entrée d'Anacréon*, troisième dans l'ordre est contemporaine de l'acte du *Tasse*, aujourd'hui disparu, et forme avec celui-ci un ensemble à part. Bien qu'il soit impossible de dater avec précision la composition de l'*Entrée d'Anacréon*, sur le plan thématique elle se distingue nettement du Prologue et des entrées d'Hésiode et d'Ovide.[223] La structure triangulaire de son intrigue rappelle les préoccupations de *La*

---

221 Richelieu donna la permission de représenter les *Muses* à Versailles à condition que l'acte du *Tasse* fût remanié. Rousseau en parle dans ses *Confessions*:

> M. le Duc arriva peu après et me tint un tout autre langage, me dit des choses flateuses sur mes talens, et me parut toujours disposé à faire donner ma piéce devant le Roi. Il n'y a, dit-il, que l'Acte du Tasse qui ne peut passer à la Cour : il en faut faire un autre.
> (*OC* I:334)

222 Nous suivons la chronologie établie par Courtois.

223 Selon Schérer, le premier acte, l'entrée du *Tasse*, était « sinon achevé, du moins esquissé » dès le départ pour Venise.

Decouverte et d'*Iphis*, préoccupations dont Rousseau se détourne après le séjour à Venise.

Comme première étape de notre étude, nous nous proposons d'analyser le Prologue des *Muses* afin de clarifier l'intrigue qu'il annonce. Ensuite, nous passerons à l'analyse des trois entrées dans l'ordre suivant: d'abord la troisième entrée (Anacréon), ensuite les deux premières dans l'ordre de leur composition (Ovide, puis Hésiode). Comme dernière étape de l'analyse de chaque entrée, nous rapporterons nos observations à la chronologie de la vie de Rousseau pour démontrer comment les préoccupations des trois poètes de l'antiquité reflètent celles de l'écrivain.

1. Le *Prologue*: analyse sémantique

Le Prologue se déroule dans un décor qui représente le mont Parnasse. Rousseau met en scène Apollon et les Muses ainsi que deux personnages allégoriques: l'Amour et la Gloire. Il y a aussi un choeur composé des petites Grâces, d'une troupe de Jeux et de Ris. Le merveilleux préside aux activités des Muses.

1.1. L'identification des isotopies figuratives

Nous avons groupé les sémèmes importants du Prologue suivant les principes de l'itérativité et de la convergence des signifiés. Il en résulte trois réseaux sémantiques que nous appelons « art », « gloire » et « amour ».

Le premier réseau sémantique « Art » est composé de trois isotopies figuratives (cf. Figure 41). La première isotopie ¦art pur¦ définit les attributs purement spirituels de l'art. Par « spirituel » nous entendons tout ce qui a trait à l'esprit par opposition au coeur. Les sémèmes de la deuxième isotopie ¦art stérile¦ sont tous assimilables au concept de « stérilité ».[224] Plusieurs sémèmes de la troisième

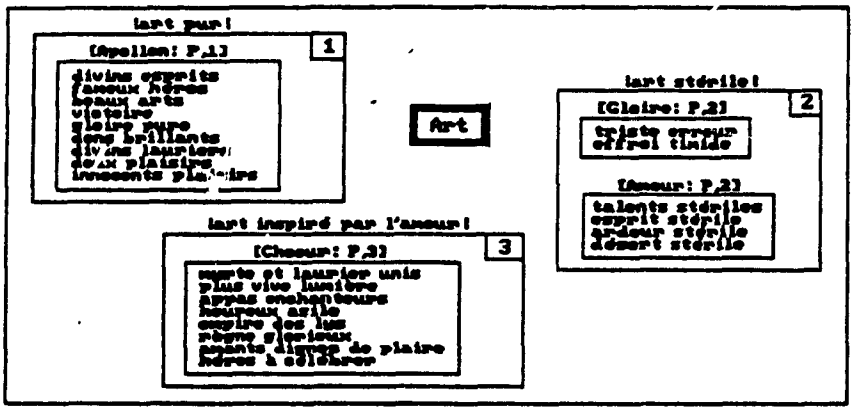


Figure 41 .... Le réseau sémantique « Art »

isotopie ¦art inspiré par l'amour¦ se retrouvent dans l'isotopie ¦art pur¦; par exemple, « gloire », « héros », « lauriers » et « plaisir ». Cependant, dans l'isotopie ¦art inspiré par l'amour¦, l'usage en

---

[224] Dans notre déblayage du champ sémantique, nous avons ajouté le sémème « stérile » aux mots « talens », « esprit » et « ardeur », vu le sens péjoratif que l'Amour donne à ces mots:

> Que les talens, l'esprit, l'ardeur sincére
> Ne font point les amans heureux.
> (*OC* II:1054)

Dans cette réplique, l'Amour rappelle que sans le concours de l'amour, le talent, l'esprit et l'ardeur sont incapables d'émouvoir le coeur. Ainsi, sans amour, l'art est stérile.

est différent; associés aux sémèmes « myrte », « lys », « lumière » et « enchanteurs », ils se dotent d'un sens différent dans l'isotopie !art inspiré par l'amour!.

Le deuxième réseau « gloire » est sémantiquement pauvre (*cf.* Figure 42). Nous n'y trouvons que deux isotopies figuratives: !immortalité! et !convoitise!. Chaque isotopie est composée d'une seule expression.

Le troisième réseau sémantique, « amour », est le plus dense du Prologue. Il est composé de deux isotopies figuratives: !amour raisonné! et !amour passionnel! dont les sémèmes relèvent du vocabulaire

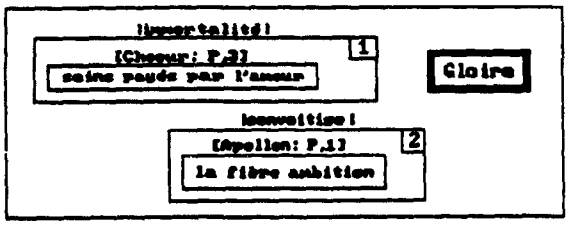


Figure 42 .... Le réseau sémantique « Gloire »

sentimental déjà étudié dans les analyses précédentes (*cf.* Figure 43). A quelques exceptions pres, l'usagedes sémèmes est stéréotypé. Cependant, les sémèmes « héros », « guerrier », « victoire », « triomphe » et « gloire », normalement réservés a la description du héros guerrier, sont ici compris dans

l'espace sémantique de l'isotopie !amour raisonné!. Ainsi, Rousseau fusionne le héros et l'amant.

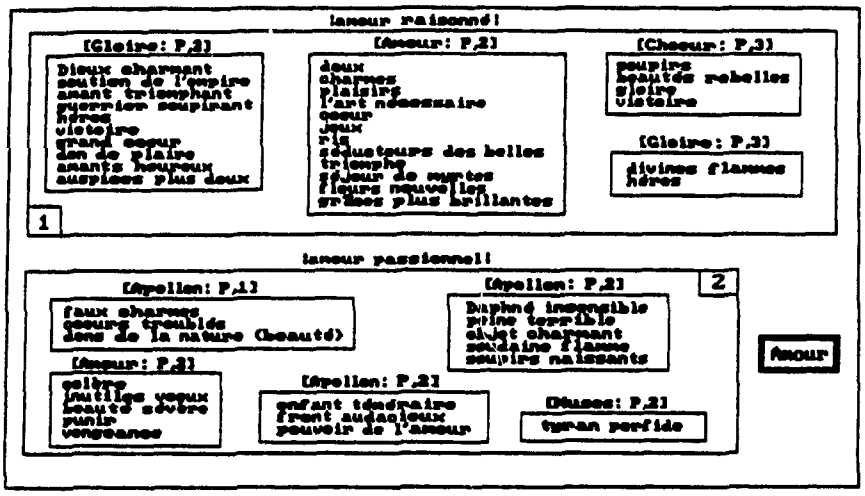


Figure 43 .... Le réseau sémantique « Amour »

1.2. La simplification des réseaux sémantiques

Commun aux isotopies !art stérile! et !art pur! du réseau « Art », le sémème « esprit » est le connecteur qui les relie l'une à l'autre. Le nouvel espace sémantique produit par leur union se définit en opposition avec la troisième isotopie du réseau !art inspiré par l'amour!.

Dans le deuxième réseau sémantique « gloire », les isotopies !immortalité! et !convoitise! maintiennent leur rapport d'opposition, car aucun rapprochement des isotopies n'est possible.

Par contre, dans le troisième réseau sémantique « Amour », le connecteur « charmes » de l'isotopie !amour raisonné! partage des semes avec la figure

« objet charmant » de l'isotopie ¦amour passionnel¦. Ces deux espaces sémantiques se recoupent donc en partie. Au lieu d'établir un rapport oppositionnel et normatif, elles sont coextensives. Ainsi, dans le Prologue des *Muses Galantes*, l'isotopie ¦amour passionnel¦ est une sous-isotopie de l'isotopie ¦amour raisonné¦.

D'autre part, les sémèmes « héros », « heureux » et « gloire », partagés par les isotopies appartenant à différents réseaux sémantiques, fonctionnent comme connecteurs. Par exemple, ils relient l'isotopie ¦amour raisonné¦ de l'espace sémantique « amour » à l'isotopie ¦art inspire par l'amour¦ du réseau sémantique « art ». De la même façon, le connecteur « amour » relie l'isotopie ¦immortalité¦ du réseau « gloire » à l'isotopie ¦art inspiré par l'amour¦ du réseau « art ». L'isotopie ¦convoitise¦ du réseau « gloire » et l'isotopie ¦art stérile¦ du réseau « art » se rapprochent par une démarche métaphorique: on peut imaginer, par exemple, un terme intermédiaire tel qu'« activité » qui possède plusieurs des sèmes appartenant aux figures « ardeur » de l'isotopie ¦art stérile¦ et « ambition » de l'isotopie ¦convoitise¦.

Dans l'ensemble, l'espace sémantique global du Prologue se divise en deux parties: dotée d'une valeur

positive, la première partie « art inspiré » s'oppose à la deuxième « art stérile » dotée d'une valeur négative (*cf.* Figure 44).

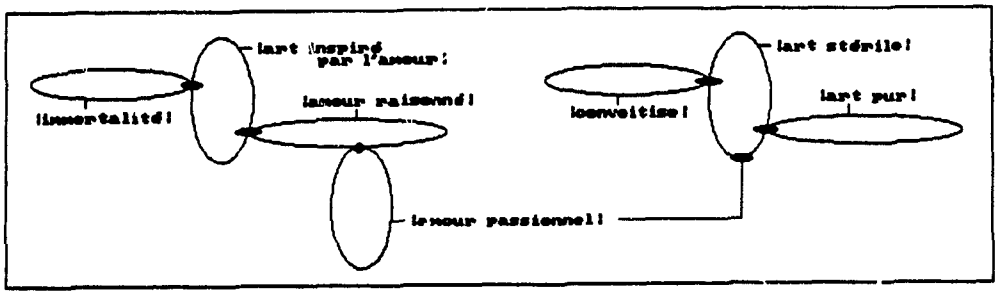


Figure 44 .... La disposition globale des isotopies du Prologue

2. Le *Prologue*: analyse syntaxique

Nous divisons la première scène du Prologue en deux éléments significatifs:

> Premier élément: **Apollon et les Muses fixent les conditions de l'immortalité.** Pour les « beaux esprits », l'entrée dans le « Temple de Mémoire » est déterminée par la qualité de l'oeuvre d'art. Pour les « héros », seule la victoire peut garantir l'immortalité.
>
> Deuxième élément. **Apollon rappelle la suprématie de l'art.** Celui-ci prime sur la beauté. Le plus brillant de tous les dons de la nature, l'art se suffit à lu'-même. Situé dans le domaine des idées pures, il n'a pas d'attaches dans le monde passionnel.

Dans la première scène du Prologue, Rousseau aborde la question de l'immortalité de l'artiste: comment entrer dans la postérité? Selon Apollon, il suffit de briller dans les beaux-arts. Pour briller, il faut renoncer à tout sentiment passionnel. Le *gestus* fondamental de la

première scène peut se résumer comme ceci: puisque l'oeuvre immortelle naît de l'âme pure, l'artiste doit vaincre ses passions.

La deuxième scène se divise en sept eléments importants:

> Premier élément: **La Gloire réfute l'opinion d'Apollon.** Selon La Gloire, toute oeuvre d'art digne d'immortalité s'inspire de l'amour.
>
> Deuxieme élément: **Apollon est outragé par l'opinion de la Gloire.**
>
> Troisième élément: **Offensé, l'Amour condamne Apollon à soupirer auprès de la belle mais insensible Daphné.**
>
> Quatrième élément: **Apollon ressent le pouvoir de l'Amour.** Ému par la beauté de Daphne, il supplie l'Amour de la rendre sensible.
>
> Cinquième élément: **L'Amour refuse.** Il veut se venger de l'offense d'Apollon.
>
> Sixieme élément: **Les Muses craignent l'Amour et veulent s'enfuir.** La Gloire calme leur effroi et les invite à vivre sous les auspices de l'Amour.
>
> Septième élément: **Les Muses reconnaissent la bonté de l'Amour.** Pour célébrer son triomphe, l'Amour convie les Jeux et les Ris à la fête.

Récusant le rôle de l'Amour dans l'art, Apollon se fait chasser de son royaume. De plus, les belles femmes seront dorénavant insensibles au son de sa lyre. Le *gestus* fondamental de la deuxième scene se résume comme suit: sans l'amour, l'art est stérile et incapable d'émouvoir les coeurs.

Nous découpons la troisieme scene du Prologue en deux éléments significatifs:

> Premier élément: **La Gloire, les Muses, les Graces, les Jeux et les Ris font l'éloge de l'amour.** Désormais, l'Amour présidera aux activités des Muses.
>
> Deuxième élément: **L'Amour incite les Muses à quitter le mont Parnasse, désert stérile.** Désormais, la France sera leur heureux asile. Éclairées par l'amour, les Muses trouveront des amants et des héros a célébrer.

Nous résumerons ainsi le *gestus* fondamental de la troisième scène du Prologue: seule la Muse inspirée de l'amour est digne de renommée et capable d'émouvoir un coeur insensible.

3. Le *Prologue*: analyse pragmatique

3.1. Les icônes et la connotation

Les icônes visuelles du Prologue ne présentent rien de remarquable. Suivant les normes du genre, la Gloire et l'Amour descendent du cintre, produisant un effet visuel qui devait émerveiller les spectateurs et connoter le pouvoir merveilleux des dieux. Il y a aussi le recours à la danse pour connoter la cohésion du groupe qui se forme autour de l'Amour.

Dans les analyses précédentes, nous avons decrit la fonction iconique des signes auditifs. Par exemple, dans le Prologue de *La Découverte du nouveau monde*, la « symphonie harmonieuse » qui accompagne l'arrivée du char des dieux devait évoquer le repos et la paix dont les dieux se portaient garants. Rousseau continue l'usage dans les *Muses*. A la fin de la première scène, il compose « une Symphonie brillante et douce alternativement » (*OC* II:1053). L'alternance des sons

brillants et doux devait évoquer chez l'auditeur les mêmes sentiments que suscitait l'aspect visuel de la Gloire et de l'Amour, personnages allegoriques. Nous avons ici un bel exemple de la théorie de l'imitation musicale que Rousseau exposera à d'Alembert dans une lettre datée du 26 juin 1754:

> ...en effet, à un très petit nombre de choses près, l'art du musicien ne consiste point à peindre immédiatement les objets, mais à mettre l'âme dans une disposition semblable à celle où la mettrait leur présence. Tout le monde sentira cela en vous lisant, et sans vous, personne peut-être ne se fût avisé de la penser. C'est là, comme dit Lamotte, de ce vrai dont tous les esprits ont en eux-mêmes la semence; que l'on sent, mais qu'on est surpris de trouver vrai quand on y pense. (*OC* 1909:X/84)

La façon dont le signe musical se transforme en icône est expliquée en partie par la théorie de l'imitation musicale. Dans l'exemple choisi, la musique ne dénote pas la gloire; la substance sonore dont elle se compose est incapable de représenter une réalité visuelle. Cependant, la musique réussit à évoquer cette réalité, car en tant qu'expression auditive, elle s'associe aux sémèmes visuels et textuels qui coïncident avec elle dans le temps et dans l'espace. A titre d'exemple, l'icône visuelle « La Gloire », personnage allégorique présent sur la scène, fait son apparition au moment où la musique brillante se fait entendre. De plus, les énoncés de ce personnage allégorique sont également associés a ladite musique. Ce lien facultatif entre la musique et les

signes visuels et textuels de l'espace-temps scénique définit une « règle » conventionnelle et transitoire, c'est-à-dire un code qui donne au spectateur la clé pour interpréter le sens connotatif de la musique. Ce sens n'est pas inhérent à la musique mais réside plutôt dans le code qui lie les éléments musicaux à des éléments visuels et textuels. Puisque le code est établi par une convention, la musique communique toujours le sens des signes visuels et textuels qui l'interprètent. Elle finit par évoquer ce sens sans que les signes visuels et textuels soient impliqués, pourvu que l'auditeur se souvienne du code. Or, le pouvoir évocateur ou, dans les termes de Rousseau, imitatif de la musique réside dans le code connotatif défini par l'interaction des dimensions auditive, textuelle et scénique du drame.

3.2. Le code idéologique interne des personnages

La disposition globale des isotopies nous permet de déchiffrer le code idéologique interne du Prologue. Le rapport d'opposition entre les isotopies !art inspiré par l'amour! et !art stérile! définit le conflit de base. Pour créer une oeuvre d'art digne de mérite, la Muse doit être inspirée par l'amour. Sans amour, l'art demeure stérile.

Dans le Prologue des *Muses Galantes*, une seule question est posée: quel est le rapport entre l'art et l'amour? Pour répondre à cette question, il faut

comprendre le rôle intermédiaire de l'isotopie !amour passionnel!. Comme nous l'avons vu, cette isotopie n'est pas le pôle négatif de l'opposition principale. S'interrogeant plutôt sur le rapport entre l'art et l'amour, Rousseau pose la passion comme un sentiment éveille par l'art stérile; il postule un rapport causal entre l'art stérile et le sentiment amoureux éprouvé par l'artiste. L'oeuvre stérile est incapable d'émouvoir l'amante. L'insensibilité de l'amante évoque des sentiments de trouble et de peine chez l'artiste; trouble et peine caractérisent l'amour passionnel. Troublé, le musicien ne peut créer que des ouvrages stériles: l'Amour seul peut rompre le cercle vicieux.

A cet égard, Apollon constitue un cas exemplaire. Les sons stériles de sa lyre laissent Daphné indifférente; mais l'indifférence de Daphné provoque des sentiments de trouble et de peine chez Apollon amoureux:

> Quoi ! toujours soupirer sans pouvoir
> la flechir?
> Cruel ! que ma peine est terrible!
> (*OC* II:1055)

Soulignons que c'est l'inefficacité de l'art non inspiré qui est la cause de tout.

Les Muses sont plus chanceuses. Sensibilisées au pouvoir de l'Amour, leurs ouvrages s'imprègnent d'une nouvelle force émotive à laquelle l'amante, autrefois insensible, ne peut résister. Émue, l'amante cède au

musicien qui jouit alors des plaisirs de l'amour grâce aux sentiments que son art a pu éveiller.

La jouissance témoigne du double effet de l'amour: dans un premier temps, l'amour influe sur l'oeuvre d'art par l'entremise du musicien sensible; dans un deuxième temps, sur la vie amoureuse du musicien par l'entremise de l'oeuvre d'art. Cette double action de l'amour suggère que le génie et le bonheur de l'artiste dépendent entièrement de l'amour.

3.3. **Le code actantiel**

La fonction dramaturgique de l'Opposant appartient à l'art stérile étant donné l'effet négatif de l'art stérile sur la vie amoureuse de l'artiste. Dans le Prologue, c'est Apollon qui incarne cette fonction dramaturgique. Nous savons que la musique de sa lyre n'atteindra jamais le coeur de Daphné:

> Tu méprises l'Amour, éprouve sa colére.
> Aux pieds d'une Beauté sévére
> Va former d'inutiles voeux.
> (*OC* II:1054)

La fonction de l'Adjuvant est assumée par l'Amour. A la fois vengeur et clément, sa double nature lui permet d'agir pour ou contre une résolution favorable du conflit. A titre d'exemple, rappelons-nous que l'Amour punit Apollon, mais récompense la fidélité des Muses.

La fonction du Bien Désiré présente des difficultés, car l'interchangeabilité de l'amour et de l'art dans les *Muses* rend difficile tout effort de les

distinguer. L'artiste cherche-t-il l'amour ideal ou l'immortalité par l'entremise de son oeuvre? A vrai dire, il cherche les deux dans la mesure où la belle femme et l'oeuvre d'art sont coextensives; dans l'ensemble, elles définissent l'objet sur lequel toutes les énergies de l'artiste se focalisent.[225] Dans le Prologue des *Muses*, la belle Daphné incarne la fonction du Bien Désiré.

La fonction dramaturgique de l'Arbitre est assumée par la Gloire, incarnation du pouvoir merveilleux des dieux. C'est la Gloire qui convainc les Muses d'obéir à l'Amour:

> Quand on veut briller à ma cour :
> Rien n'est plus chéri de la Gloire
> Qu'un grand coeur guidé par l'Amour.
> [...]
> Souffrez que l'Amour y préside
> Sous des auspices plus doux.
> (*OC* II:1054-1055)

En recompense de leur nouvelle loyauté, leurs ouvrages passeront à la postérité. Ainsi, seul l'artiste qui suit le chemin indiqué par la Gloire accède au Temple de Mémoire.

Vient enfin la fonction dramaturgique de la Force Orientée.[226] Incarnation de l'amour et de l'oeuvre

---

225 L'hypothèse suggérée est d'ailleurs confirmée par la métamorphose de Galatée dans *Pygmalion*. Dans cet ouvrage, une oeuvre d'art sculptée en marbre se transforme en chair. Or, Galatée est l'oeuvre d'art qu'elle incarne.

226 La fonction de l'Obtenteur du Bien n'est pas incarnée dans la pièce. Nous l'assignons à la postérité qui est le destinataire final de toute oeuvre d'art.

digne d'immortalité, Daphné oriente la tendance situee en Apollon et, dans un sens plus large, en des artistes et des héros qui naissent pour briller sur terre:

> Naissez divins Esprits, naissez fameux Heros
> Brillez par les beaux arts, brillez par la victoire
> Méritez d'être admis au Temple de Mémoire :
> Nous reservons à votre gloire
> Un prix digne de vos travaux.
> (*OC* II:1053).

Un élément essentiel leur fait défaut parce qu'ils s'inspirent des Muses soumises à Apollon: c'est l'amour. Comme Apollon, sans amour, ils sont condamnés

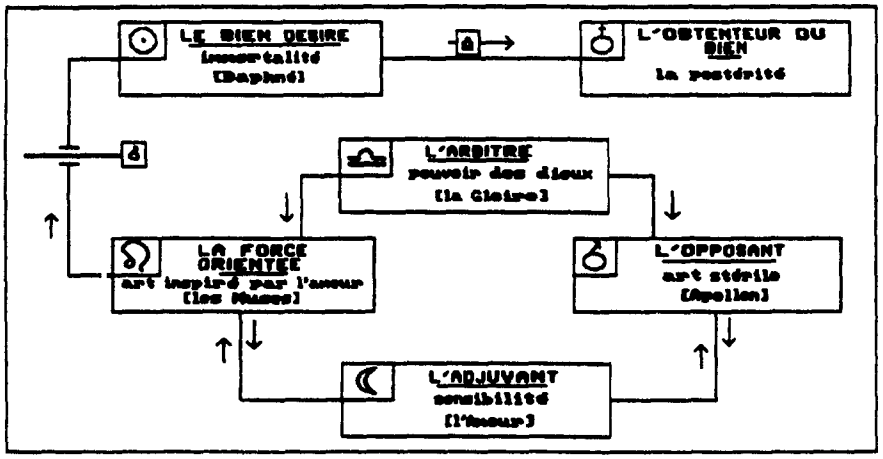


Figure 45 .... Le code actantiel du Prologue

à ne jamais briller dans l'art. Voilà que la situation des artistes sur terre reproduit celle des Muses sur le mont Parnasse. Pour mériter une place au Temple de Mémoire, la Muse doit subir l'influence de l'amour; il en va de même pour l'artiste. Dans le monde merveilleux du Prologue, les Muses incarnent la Force

Orientée; dans le reel imaginaire representé dans les trois Entrées de la tragédie lyrique, les « divins esprits » et les « fameux héros » assument la même fonction dramaturgique.[227]

Le lecteur trouvera le schéma du code actantiel du Prologue des *Muses Galantes* dans la Figure 45.

4. *L'Entrée d'Anacréon*: analyse sémantique

4.1. L'identification des isotopies figuratives

L'espace sémantique de l'*Entrée d'Anacréon* se divise en cinq réseaux principaux dont « Amour » est le plus important. Trois isotopies figuratives organisent cet espace: ¦amour volage¦, ¦amour constant¦ et ¦amour troublé¦ (*cf.* Figures 46-48). Les sémèmes des onze faisceaux de la première isotopie ¦amour volage¦ sont, à quelques exceptions près, réductibles à la qualité éphémère de l'amour que souligne Anacréon:

> A de beaux yeux aisement mon coeur céde :
> Il change de même aisement (*sic*);
> L'amour à l'amour y succéde,
> Le gout seul du plaisir y régne constamment.
> (*OC* II:1070)

Ainsi, l'isotopie ¦amour volage¦ décrit l'amour comme une source de plaisir, de bonheur et de divertissement (*cf.* Figure 46).

---

[227] Nous aborderons l'étude du code idéologique externe de l'auteur aussitôt que nous aurons terminé l'analyse pragmatique des trois entrées.

Malgré la cohésion de cet espace sémantique, plusieurs sémèmes des première et sixième scènes réussissent à la brouiller. Nous pensons aux sémèmes

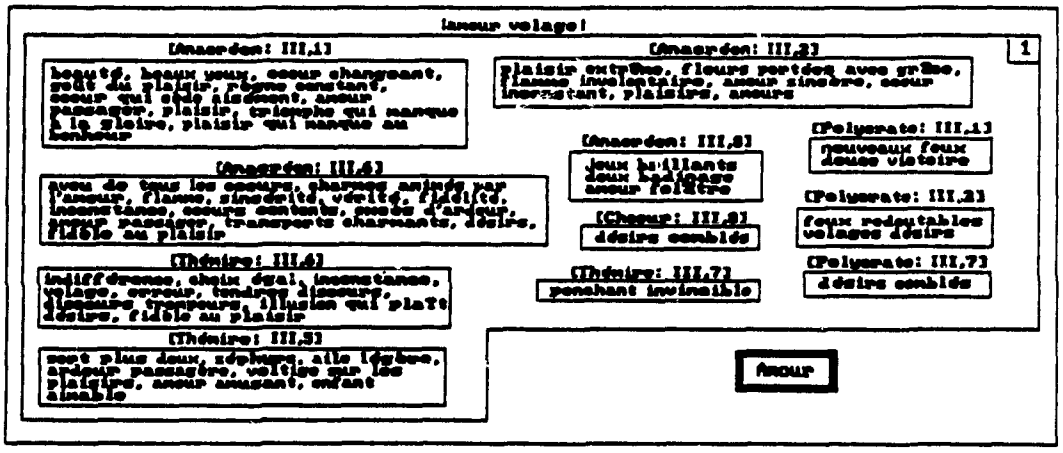


Figure 46 .... Le réseau sémantique « Amour »: l'isotopie !amour volage!

« erreur », « discours trompeurs », « illusion qui plaît » et « indifférence » de Thémire, tous dotés d'un sens péjoratif. Aussi Anacréon avoue-t-il que la conquête rapide de l'âme est un « triomphe » qui manque à la gloire. Nous aurons l'occasion de considérer l'aspect négatif de l'isotopie !amour volage! dans notre discussion du code idéologique interne des personnages.

La deuxième grande isotopie de l'espace sémantique « Amour » est composée de douze faisceaux de sémèmes (*cf.* Figure 47). Dans l'isotopie !amour constant!, les faisceaux composés des énoncés de Polycrate convergent vers le sens mélioratif de l'amour constant. Pour

Polycrate, l'amour constant est « tendre » et « charmant »; engendré par l'« intelligence », il fait le « bonheur » du couple. Par contre, pour Anacréon, l'amour constant équivaut à la « fidélité vulgaire ».

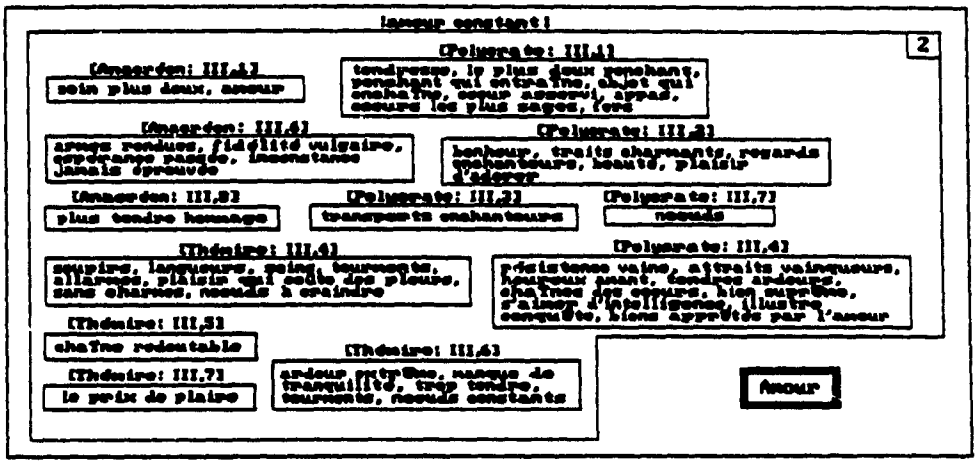


Figure 47 .... Le réseau sémantique « Amour »: l'isotopie !amour constant!

Thémire découvre une troisième couche sémantique de l'isotopie !amour constant!. Les sémèmes tels que « tourment » et « langueur » tirés de son discours sont comparables aux sémèmes de l'isotopie !amour trouble!.

L'isotopie !amour troublé!, la troisième du réseau sémantique « Amour », est composée de six faisceaux dont les sémèmes relèvent du concept de l'amour passionnel tel que nous l'avons défini dans *Iphis* et dans *La Découverte du nouveau monde* (*cf.* Figure 48). Malgré la ressemblance du son contenu sémantique avec l'isotopie !amour passionnel!, nous avons adopté une nouvelle étiquette parce qu'en l'occurrence, la passion

joue un rôle de second plan. Anacréon et Polycrate sont plus soucieux de fixer la définition du vrai amour que de calmer des sentiments passionnels. En d'autres termes, !amour troublé! est une isotopie secondaire et ne constitue pas l'un des espaces séma_tiques principaux de l'opposition de base, rôle habituel de

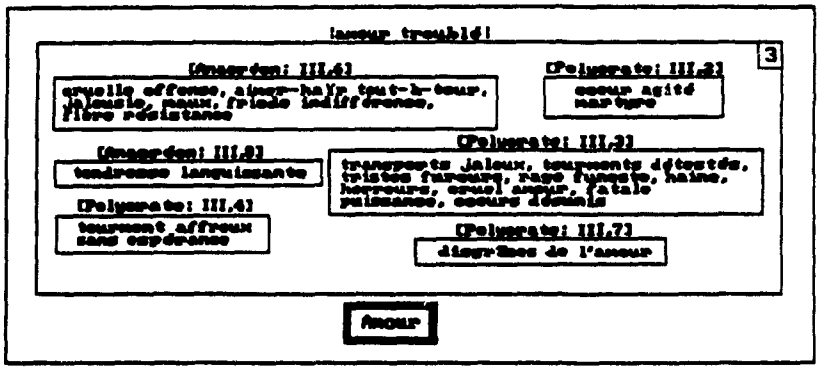


Figure 48 .... Le réseau sémantique « Amour »: l'isotopie !amour troublé!

l'isotopie !amour passionnel!. La nouvelle étiquette vise donc à atténuer l'importance du thème de l'amour passionnel.

Deux isotopies figuratives organisent l'espace sémantique « héros » (*cf.* Figure 49). L'isotopie !gloire! comprend six faisceaux de sémèmes. Ces faisceaux peuvent être divisés en deux groupes. Le

premier est doté de valeur positive et se compose des sémemes assimilables aux concepts de « pouvoir », de

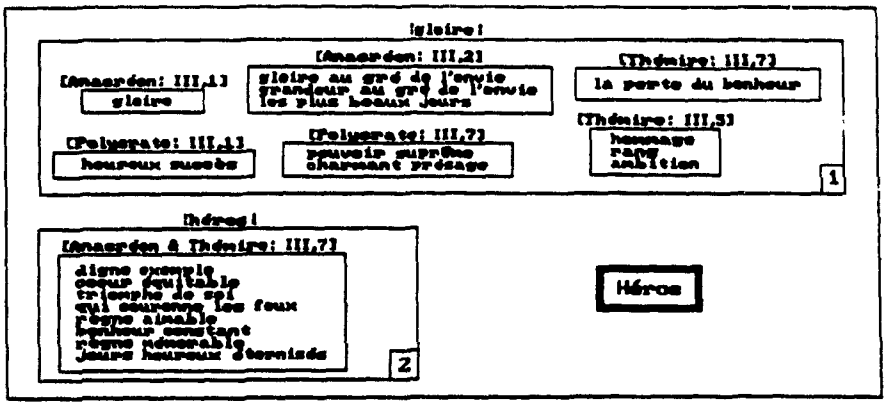


Figure 49 .... Le réseau semantique « Héros »

« grandeur » et de « succès ». Le deuxième groupe consiste en deux faisceaux de sémèmes tirés des répliques de Thémire. Doté de valeur négative, le contenu sémantique de ce groupe est dans un rapport de divergence avec le premier. Pour Thémire, la gloire entraîne des questions de « rang » et d'« ambition » et signifie « la perte du bonheur ». L'isotopie !heros!, la deuxième de cet espace sémantique, est formée d'un seul faisceau dont les sémèmes sont tous rapportables au portrait du héros idéal.

Deux isotopies figuratives informent le troisieme réseau sémantique de l'*Entrée d'Anacréon*, « Rapports Anacréon-Polycrate » (*cf.* Figure 50). La première, !rivalité!, est composée de trois faisceaux de sémemes. Dans cette isotopie, les énoncés de Polycrate suggèrent un sentiment d'antagonisme animé par la rivalité

amoureuse. S'opposant à ceux-là, les énoncés d'Anacréon sont cyniques et marquent l'attitude volage du poète. A titre d'exemple, considérons la distinction entre les termes « traitre » et « maître » chez Anacréon:

> Quand pour plaire aux Belles
> On voit autour d'elles
> Folâtrer l'Amour,
> Dans leur coeur le traitre
> Est bientot le maître
> Et rit à son tour.
> (*OC* II:1077)

La séparation entre le bien et le mal, si nette chez Polycrate, disparaît chez Anacréon à qui manque un

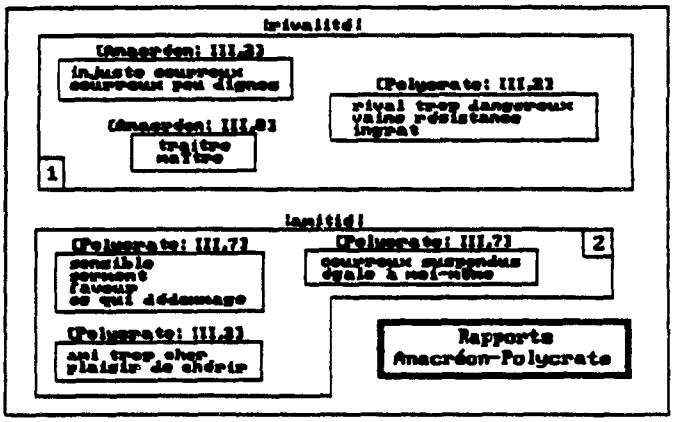


Figure 50 .... Le réseau sémantique « Rapports Anacréon-Polycrate »

système de valeurs morales fixes. La deuxième isotopie de cet espace sémantique, !amitié!, est également composée de trois faisceaux de sémèmes dont le contenu sémantique a trait à la sensibilité et à l'égalité qui caractérisent le rapport amical.

Nous appelons « Maman » le réseau sémantique suivant pour suggérer l'affinité de ses isotopies avec l'univers de Chambéry (*cf.* Figure 51). La première isotopie qui compose ce réseau sémantique est l'isotopie ¦devoir¦. Composée d'un seul faisceau, elle est définie par les sémèmes « voeux » et « zèle » qui décrivent l'attachement de la fidèle à la déesse Junon, figure de l'autorité. L'isotopie ¦dieux¦, la deuxième du réseau, est aussi composée d'un seul faisceau. Tous ses sémèmes dépeignent les attributs superlatifs de la déesse. La troisième isotopie, ¦dons¦, regroupe les sémèmes associés aux offrandes des fidèles qui apportent à Junon non seulement des fleurs, mais aussi l'« innocence », le « coeur », et, si nous

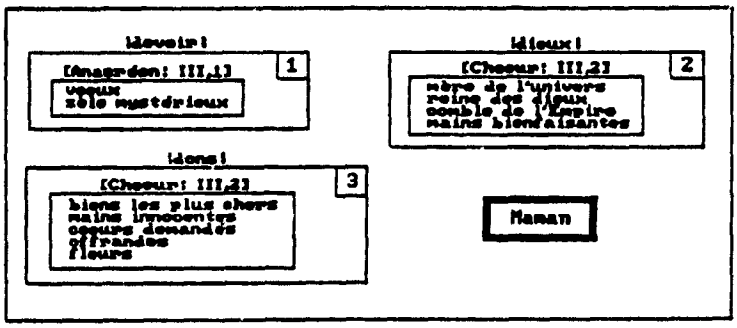


Figure 51 .... Le réseau sémantique « Maman »

pouvons nous permettre une première interprétation, la virginité, bien « le plus cher » de la jeunesse.

Le dernier réseau, « Art », est l'espace sémantique le moins dense de la pièce. Il est composé

d'une seule isotopie, ¦musique¦, dont les sémèmes relèvent de l'art poétique d'Anacréon (*cf.* Figure 52).

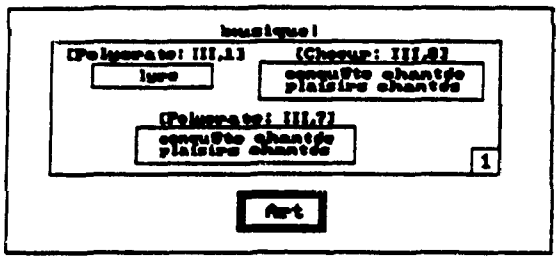


Figure 52 .... Le réseau sémantique « Art »

Dans cette isotopie, il est question de la lyre d'Anacréon et des poèmes où il célèbre les plaisirs de la conquête amoureuse:

> L'heureux Anacreon voit combler ses desirs.
> Accourez, chantez sa conquête
> Comme il a chanté vos plaisirs.
> (*OC* II:1077)

4.2. La simplification des réseaux sémantiques

Déterminons maintenant la disposition des isotopies de l'espace sémantique global. Dans l'*Entrée d'Anacréon*, la tension de la situation dramatique est née de l'opposition entre l'isotopie ¦amour volage¦ et l'isotopie ¦amour constant¦. Ces deux isotopies divisent l'espace sémantique en deux parties (*cf.* Figure 53). Dans un premier temps, voyons comment la première grande division de l'espace sémantique s'organise.

Considérons d'abord les isotopies secondaires qui sont attirées par l'isotopie primaire !amour volage!. L'isotopie !musique! est une sous-isotopie de

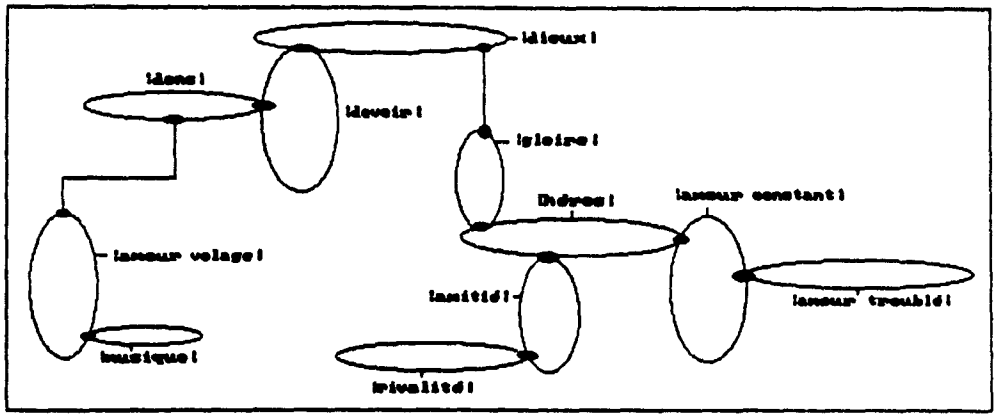


Figure 53 .... La disposition globale des isotopies

l'isotopie !amour volage!. Les figures « plaisirs chantés » de l'isotopie !musique! et « amour folâtre » de l'isotopie !amour volage! partagent des sèmes de telle sorte que ces isotopies se rapprochent l'une de l'autre. Or, !amour volage! et !musique! fusionnent dans la gaieté qu'ils occasionnent.

En second lieu, nous relions l'isotopie !dons! à l'isotopie !amour volage! grâce au connecteur « fleurs », expression métonymique de la pureté, de l'innocence et de la virginité de la belle Themire. Les « fleurs » apportées avec grâce par Themire et qui excitent l'!amour volage! d'Anacréon sont les !dons! qu'offrira l'innocente Thémire à Junon.

L'isotopie !dons! se joint ensuite à l'isotopie !devoir! au moyen du connecteur « voeux ». Outre des

promesses faites à Junon, les « voeux » des fidèles sont aussi leurs souhaits d'être aimés de la déesse. De plus, Anacréon soupçonne que le « zèle mystérieux » de Polycrate est également de se faire aimer. Thémire et Polycrate veulent donner leurs coeurs. Les « voeux » et le « zèle » qu'ils vouent à l'objet désiré se couplent avec la figure « coeurs demandés » de l'isotopie ¦devoir¦. Ce que Thémire et Polycrate cherchent à donner est donc exactement ce que Junon demande.

Le maillon suivant dans la chaîne des isotopies est l'isotopie ¦dieux¦. Nous pouvons relier cette isotopie à l'isotopie ¦devoir¦ par le rapport logique entre les figures « voeux » et « mère de l'univers ». Sémème de l'isotopie ¦devoir¦, les « voeux » des fidèles sont destinés à Junon. « Mère de l'univers », Junon est le sémème principal de l'isotopie ¦dieux¦. L'isotopie ¦devoir¦ est une sous-isotopie de l'isotopie ¦dieux¦; son contenu sémantique est orienté vers le contenu sémantique de l'isotopie ¦dieux¦.

La deuxième grande division de l'espace sémantique global s'organise autour de l'isotopie ¦amour constant¦. Les connecteurs qui relient l'isotopie ¦amour constant¦ à sa sous-isotopie ¦amour troublé¦ sont énoncés par Thémire et par Polycrate. Le vocabulaire utilisé par Thémire pour décrire l'¦amour constant¦ est le même qu'utilise Polycrate pour décrire

l'¦amour troublé¦; les deux personnages sont également troublés:

> [Thémire]
> Je fuis les soupirs, les langueurs,
> Les soins, les tourmens, les allarmes :
> Un plaisir qui coute des pleurs
> Pour moi n'aura jamais de charmes.
> (*OC* II:1073)
>
> [Polycrate]
> C'est un tourment de n'aimer rien.
> C'est un tourment affreux d'aimer sans
> espérance :
> Mais il est un supréme bien
> C'est de s'aimer d'intelligence.
> (*OC* II:1073)

Polycrate et Thémire éprouvent les mêmes « tourments », Thémire à cause de l'ardeur constante de Polycrate et Polycrate à cause de l'esprit volage de Thémire. Partagée par les deux isotopies, la figure « tourment » produit le glissement de sens qui autorise leur rapprochement.

Vient ensuite l'isotopie ¦héros¦. La constance est un trait appartenant au héros. Par exemple, le sacrifice « héroïque » de Polycrate établit à Samos un « bonheur constant à jamais mémorable » (*OC* II:1076). Pour Thémire et Anacréon, toute la gloire de Polycrate repose sur ce bonheur. Dans l'espace sémantique de l'*Entrée d'Anacréon*, le sémème « constance » a de multiples usages. Au premier abord, c'est le fondement du bonheur de Polycrate amoureux, ensuite ce qui fait naître la gloire de Polycrate, roi, et finalement ce qui le hausse au rang du héros aux yeux d'Anacreon et

de Thémire. Ce sémème sert donc à relier trois isotopies: !gloire!, !héros! et !amour constant!.

Les connecteurs « grandeur » et « pouvoir suprême » de l'isotopie !gloire! jettent un pont vers l'isotopie !dieux! où Junon est representée comme le « comble » de l'Empire. Le rapprochement des deux isotopies !gloire! et !dieux! a pour effet de relier les deux pôles oppositionnels de l'intrigue. Du côté de l'isotopie !amour constant!, nous avons l'histoire de Thémire « adorée » par Polycrate; du côté de l'isotopie !amour volage!, c'est l'histoire d'Anacréon et de Thémire. Intercalé entre ces deux pôles, un troisième espace sémantique défini par les isotopies !devoir! et !dieux! résume l'histoire de Junon « adorée » par les Samiens. L'espace sémantique global est donc défini par trois sphères de valeur: !amour constant!, !devoir! et !amour volage!.

Les deux isotopies restantes, !rivalité! et !amitié!, ont un sémème commun, « courroux ». Ce sémème est le connecteur qui les relie. Dans l'isotopie !amitié! le « courroux » est suspendu; dans l'isotopie !rivalité!, le sémème « courroux » caractérise les relations entre Polycrate et Anacréon, deux amants qui courtisent la même femme. Au debut de l'intrigue, on ne distingue pas le rival de l'ami: l'« ami trop cher » de Polycrate est son rival « ingrat », Anacréon, « traitre » qui maîtrise une

situation vis-à-vis de laquelle Polycrate se montre impuissant. Ainsi, l'isotopie ¦rivalité¦ est une sous-isotopie de l'isotopie ¦amitié¦.

Nous bouclons notre chaîne d'isotopies en joignant l'isotopie ¦amitié¦ à l'isotopie ¦héros¦. Pour résoudre l'intrigue amoureuse, le héros Polycrate nivelle les différences de rang qui le séparent de son ami. De cette façon, il espère pouvoir s'assurer de la droiture d'Anacréon et de Thémire:

> Demeure, Anacreon, je suspends mon courroux
> Et veux bien un instant t'égaler à moi même.
> Je n'abuserai point de mon pouvoir suprême,
> Que Thémire décide et choisisse entre nous.
> (*OC* II:1076)

Son geste égalitaire efface, du moins provisoirement, toute distinction entre le héros et l'ami et sert à relier les deux isotopies.

5. L'Entrée d'Anacréon: analyse syntaxique

Nous découpons la première scène en quatre éléments significatifs:

> Premier élément: L'entrée des Samiennes éveille en Polycrate des désirs amoureux qu'il ne peut cacher. Anacréon soupçonne que le zèle de Polycrate dissimule un sentiment.
>
> Deuxième élément: Polycrate avoue son amour pour Thémire et confirme ainsi la perspicacité de son ami Anacréon. L'amour de Polycrate est né à l'occasion des jeux où il brillait par ses exploits.
>
> Troisième élément: Anacréon avoue son amour. Ce même jour, Anacréon est tombé éperdument amoureux. Anacréon lutte contre son goût du plaisir. Bien que son amour soit volage, il n'est pas pour autant moins sincère. De plus, il désire un plaisir moins éphémère.

> Quatrième élément: Polycrate et Anacréon font la cour à la même femme. Polycrate s'éprend pour Thémire de l'inclination la plus tendre; sa beauté l'enchaîne dans les « fers ».

Dans la première scène, nous apprenons deux choses importantes. Premièrement, Anacréon est mécontent. Las de voler d'un amour à l'autre, il aspire à un sentiment plus constant. Il annonce ce changement de disposition à son ami Polycrate:

> [Polycrate]
> Bientôt une douce victoire
> T'a sans doute asservi son coeur.
>
> [Anacréon]
> Ce triomphe manque à ma gloire
> Et ce plaisir à mon bonheur.
> (*OC* II:1070)

En outre, nous apprenons que les deux amis courtisent la même femme, situation qui provoquera leur rivalité. Notons ce qui distingue les deux soupirants: Anacréon ne peut offrir à Thémire que son amour; Polycrate, non seulement l'amour mais aussi la stabilité, le pouvoir et les richesses qui combleraient son ambition.[228] Nous résumons le gestus fondamental de cette première scène comme suit: incarnés respectivement par Anacréon et par Polycrate, l'amour volage et l'amour constant font la cour à Thémire. En d'autres termes, le plaisir rivalise avec la raison pour s'emparer de l'affection de Thémire.

---

[228] Il est intéressant de noter dans quelle mesure la situation de Polycrate, Thémire et Anacréon reproduit celle de Philoxis, Anaxarette et Iphis. Il manque au scénario des *Muses* la deuxième femme, personnage homologue d'Élise.

La deuxième scène se divise en quatre éléments importants:

> Premier élément: Une troupe de jeunes Samiennes offre des hommages à Junon. Elles apportent des fleurs à la déesse. Thémire entre à la tête des jeunes filles. Polycrate et Anacréon s'extasient sur la beauté de Thémire.
>
> Deuxième élément: Polycrate reconnaît son rival. Il demande à Anacréon de porter ses désirs volages vers d'autres filles et de le laisser adorer Thémire. Un tel sacrifice sauvegardera leur amitié.
>
> Troisième élément: Anacréon n'est plus maître de son coeur. Malgré son caractère volage, son amour pour Thémire est sincère. La gloire et la grandeur combleront les jours de Polycrate; seul l'amour pourra en faire autant pour lui.
>
> Quatrième élément: Irrité, Polycrate traite son ami d'ingrat. Renvoyé, Anacréon trouve injuste le courroux de Polycrate.

Polycrate et Anacréon sont mécontents: l'amour volage ne suffit plus à satisfaire les désirs d'Anacréon; la gloire et la grandeur laissent Polycrate indifférent. Seul l'amour de Thémire peut les rendre heureux. Le gestus fondamental de la deuxième scène peut être résumé comme ceci: Polycrate et Anacréon sont dans une impasse; leur amitié est menacée par un amour que ni l'un ni l'autre ne peuvent maîtriser.

Composé d'un court monologue, la troisième scène ne comprend qu'un seul élément significatif:

> Premier élément: Polycrate se livre à ses tourments. Il se demande pourquoi l'amour finit toujours par déchirer les coeurs.

Le *gestus* fondamental de la troisième scène décrit l'amour tel que l'eprouve Polycrate. Selon lui, l'amour est une source de trouble et de peine. L'amour anime la jalousie et la haine, ravage les coeurs et étouffe l'intelligence.

Nous divisons la quatrième scène en deux éléments significatifs:

> Premier élément: **Polycrate s'entretient avec Thémire sur le sujet de l'amour.** Thémire fuit les tourments de l'amour; elle n'y trouve aucun plaisir. Selon Polycrate, il n'y a que deux tourments à craindre: ne rien aimer ou aimer sans espoir. Par contre, quand l'intelligence fixe le choix de l'amant, il n'y a que du bien à espérer.
>
> Deuxième élément: **Polycrate laisse entendre à Thémire ses intentions amoureuses.** Demain, Thémire fera une illustre conquête sur le champ de l'amour.

Polycrate généralise beaucoup sur un sujet qui le touche si profondément. Au lieu de déclarer ouvertement son amour pour Thémire, il contourne le sujet, espérant ainsi découvrir les vrais sentiments de Thémire. Nous résumerons en ces termes le *gestus* fondamental de la quatrième scène: Polycrate s'exprime par détours, car il veut apprendre les vrais sentiments de Thémire; néanmoins, il promet à Thémire une « illustre conquête » qui n'est autre que lui-même.

Une courte scène monologique, la cinquième, n'a qu'un élement significatif:

> Premier élément: **Thémire avoue qu'elle a feint de ne plus s'intéresser à l'amour.** En

fait, son coeur est pris. Amoureuse d'Anacréon et par conséquent du plaisir, elle n'ose encourager Polycrate. Il se peut que l'amour de Polycrate comble son ambition, mais il risque ainsi de l'enchaîner, donc de lui ôter tout le plaisir d'aimer!

Résumé du *gestus* fondamental: enfant du plaisir, Thémire est amoureuse d'Anacréon; l'ambition la laisse indifférente.

La sixième scène comporte sept éléments significatifs:

Premier élément: **Anacréon avoue son amour pour Thémire.** La beauté de Thémire agit sur tous les coeurs de la même manière et en cela, Anacréon ne se distingue pas de la foule de ses soupirants.

Deuxième élément: **Thémire trouve Anacréon indifférent**; elle est troublée par son inconstance. Pour sa part, Anacréon préfère ne pas se laisser prendre au piège de la jalousie; fidèle à l'amour seul, il lui donne tout et lorsqu'il n'aime plus, il ne dit plus qu'il aime.

Troisième élément: **Thémire craint l'amour qui cause tant de tourments.** Son ardeur est extrême.

Quatrième élément: **Anacréon rappelle le principe de l'antinomie qui organise le monde:** l'amour tire son sens du fait qu'il contraste avec la froide indifférence.

Cinquième élément: **Thémire veut absolument qu'Anacréon renonce à ses désirs volages.** Anacréon n'est pas convaincu; il trouve vulgaire la fidélité des amants.

Sixième élement: **Thémire conçoit son erreur, mais se laisse séduire par Anacréon.** Elle préfère croire à l'illusion de la constance que ne pas aimer Anacréon.

Septième element: **Anacréon promet de ne pas décevoir Thémire.** Elle n'éprouvera jamais

son inconstance. Ensemble, Thémire et Anacréon célèbrent le plaisir qui les unit.

Grande scène de débat sur la question de l'amour et de la fidélité, la scène 6 établit la primaute de l'amour dans les affaires du coeur. L'oxymore « s'aimer d'intelligence » reflète sur le plan discursif l'erreur de Polycrate: le coeur amoureux ne se laisse jamais guider par la raison. Tel est le *gestus* fondamental: Thémire fait taire la raison. Entièrement séduite par l'amour, elle ne se soucie plus d'un avenir qu'elle ne peut connaître.

Nous divisons la septième scène en six éléments significatifs:[229]

> Premier élément: **Ses tourments calmés, Polycrate veut savoir si Thémire a fixé son choix.** Pour permettre à Thémire de choisir librement, Polycrate égale Anacréon à lui-même et jure de respecter le choix de la jeune fille.
>
> Deuxième élément: **Thémire avoue son amour pour Anacréon.** Elle demande à Polycrate de pardonner à un coeur plus touché par l'amour que par la gloire.
>
> Troisième élément: **Polycrate cède au choix de Thémire.** Il est sensible aux sentiments du couple dont il veut assurer le bonheur.
>
> Quatrième élément: **Thémire et Anacréon font l'éloge de Polycrate qui couronne leurs feux en restant maître de lui-même.** On se souviendra à jamais du coeur equitable de Polycrate et du bonheur qui règne à Samos.

---

[229] Dans l'édition de la Pléiade, deux scènes sont marquees « Scène sixième ». C'est sans doute une faute d'impression que les éditeurs n'ont pas remarquée. Nous la corrigeons dans notre texte. Dans notre analyse, la septième scène est l'avant-dernière, pp. 1076-77.

> Cinquième élément: **Polycrate pardonne à Anacréon qui rentre en grâce auprès de lui.** L'amitié d'Anacréon dédommagera Polycrate des disgrâces de l'amour.
>
> Sixième élement: **Polycrate annonce une fete pour célébrer la conquête d'Anacréon.**

Nous tenons à souligner l'équité de Polycrate chez qui la raison domine la passion. Par opposition à Thémire, Polycrate préfère régler sa vie sur la vérité que sur l'illusion. Son entière maîtrise de lui-même lui permet de sacrifier son amour au bonheur de son rival. Ce geste de renoncement confirme l'importance de l'amitié pour ce grand coeur héroîque. Le *gestus* fondamental s'énonce ainsi: s'inclinant devant le choix de Thémire, Polycrate renonce à son amour pour faire le bonheur de son rival. Cette décision favorise une nouvelle amitié entre des anciens rivaux.

A la huitième scène, le choeur répète les voeux de Polycrate. Un seul élément significatif:

> Premier élément: **Anacréon fait l'éloge du plaisir.** Les jeux et le doux badinage empêchent les amants de languir. Ainsi, seul l'amour badin peut plaire aux belles. Celui qui trompe son amante est bientôt le maître d'une autre.

Nous résumerons comme suit le *gestus* fondamental de la scène: l'amour est inconstant; avant qu'il ne s'éteigne, il convient d'en tirer tout le plaisir possible.

Construisons la fable de l'*Entrée d'Anacreon* à partir des *gestus* fondamentaux que nous venons

d'identifier. Anacréon rivalise avec Polycrate pour obtenir l'affection de Thémire. Le premier offre à Thémire le plaisir; le second, la gloire d'être aimée d'un roi. Thémire s'efforce de résister aux charmes d'Anacréon mais se laisse finalement séduire, car elle préfère les délices de l'amour aux soucis de l'ambition. Polycrate maîtrise son coeur tourmenté. Renonçant à Thémire, cédant la place à Anacréon, il se se porte garant du bonheur du couple. Dans l'*Entrée d'Anacréon*, l'amour l'emporte sur la raison.

6. *L'Entrée d'Anacréon*: analyse pragmatique

6.1. Les icônes et la connotation

Les didascalies de l'*Entrée d'Anacréon*, ne donnent pas une idée claire de l'aspect visuel de la scène. Cependant, Rousseau dispose son espace scénique sur le modèle de *La Découverte du nouveau monde* où la scène est divisée en deux parties, la première correspondant au domaine sacré des Dieux, la deuxième, aux lieux profanes occupés par le peuple.

Les personnages associés aux lieux sacres ont une fonction hautement symbolique dans le théâtre de Rousseau. Dans *La Découverte du nouveau monde*, le Cacique symbolise le héros idéal et incarne la fonction dramaturgique du Bien Désiré. A lui seul revient le droit de pénétrer dans les forêts sacrées. Jouant un

rôle analogue dans l'Entrée d'Anacréon, seule Thémire peut accéder au Temple de Junon. Ce privilège confirme sa fonction symbolique: tout comme le Cacique qui incarne l'idéal des Dieux, Thémire revêt les qualités de la déesse qu'elle symbolise.[230] Comme icône visuelle, Thémire signifie la femme mais connote l'amour parfait.

Nous nous sommes déjà référé à la fonction symbolique de la corbeille de fleurs apportée par Thémire.[231] Rappelons que ce signe est interprétable sur le plan de la connotation où il connote la pureté sexuelle de l'amante idéale.

A part ces deux évidences visuelles, les icônes dans l'*Entrée d'Anacréon* ne présentent rien de remarquable, ni au niveau auditif, ni au niveau discursif.

6.2 Le code idéologique interne des personnages

Le code idéologique interne des personnages s'organise à partir de conceptions de l'amour entièrement différentes. La première met l'accent sur le plaisir; la deuxième sur des qualités plus difficiles à cerner. Il n'empêche que la deuxième

---

[230] Le nom de Junon dérive du mot latin juvenis qui veut dire « fille nubile ». On associe cette déesse latine à la vie féminine en général, mais surtout à son aspect sexuel.

[231] Cf. *supra*, pp. 396 et 398.

conception est celle de Polycrate, roi de Samos. Ce dernier n'est certes pas hostile au plaisir; apres tout, c'est la beauté de Thémire qui lui plaît le plus:

> Quels traits charmans ! Quels regards
> enchanteurs !
> [...]
> C'est la beauté que j'aime.
> [...]
> Laisse moi gouter les plaisirs
> .....d'Adorer Thémire.
> (*OC* II:1971)

Cependant, puisqu'il est roi, Polycrate a des qualités hors du commun. C'est le code moral auquel il obéit qui le distingue d'Anacréon et de l'idéal du plaisir incarné par celui-ci. Polycrate représente l'amour guidé par l'intelligence, c'est-à-dire l'« amour raisonné ». La réponse émotive de Polycrate est dictée par les préceptes d'un code moral supérieur. Il est vrai que Polycrate veut aimer Thémire. Toutefois, pour lui, aimer signifie veiller à la stabilité de la relation amoureuse, la prolonger dans le temps, combler les ambitions de Themire en haussant son rang social.

Mais alors, pourquoi Thémire repousse-t-elle Polycrate? Toute la spécificité de l'intrigue réside dans la réponse à cette question. La réticence de Thémire est motivée par le trouble que provoque l'amour constant. L'exigence de fidélité aboutit trop souvent à la jalousie qui engendre les tourments du coeur. Que Polycrate éprouve ces tourments et que Thémire cherche

à s'en écarter est évident dans la façon dont ces deux personnages reagissent aux sentiments qu'ils éprouvent:

> [Polycrate]
> Faut-il toûjours qu'une rage funeste
> Inspire avec l'Amour la haine et ses horreurs.
> (*OC* II:1072)
> [...]
> [Thémire]
> Quand on sent une ardeur extréme
> On a moins de tranquillité (*OC* II:1074).

Polycrate aime aussi profondément qu'Anacreon, mais parce que son amour se fonde sur une obligation morale de longue durée, il risque de degénerer en tourment lorsque l'une des parties manque à son devoir. Les images de la chaîne et des fers decrivent l'amour tel que Polycrate le conçoit:

> Mais on vient... Que d'appas ! Ah! les coeurs les plus sages
> En voyant tant d'attraits doivent craindre des fers.
> (*OC* II:1070)

Thémire « redoute » la chaîne qui la lierait a Polycrate si elle osait répondre à ses sentiments. Les « noeuds constants » ont moins d'attrait pour elle; ils sont à craindre, car le prix de l'engagement qu'ils représentent est trop souvent la douleur:

> Je fuis les soupirs, les langueurs,
> Les soins, les tourmens, les allarmes :
> Un plaisir qui coute des pleurs
> Pour moi n'aura jamais de charmes.
> [...]
> D'une chaine redoutable
> Je veux préserver mon coeur.
> (*OC* II:1073)

Bien que Thémire pose sans ambiguïté le problème de l'amour constant, en tant que personnage, elle

témoigne d'une nature ambivalente qu'il est important de souligner. Thémire hésite continuellement entre son désir d'avoir un amant fidèle et celui de « voltiger sur les plaisirs d'une ardeur passagère » (*OC* II:1073). C'est le faible de son caractère par rapport à l'idéal de l'amour prôné par Polycrate. Connaissant le destin d'autres personnages dominés par la passion dans le théâtre de Rousseau, notamment le destin de Carime, nous pensons que Thémire aurait dû être ramenée à la raison avant le dénouement. Le volage Anacréon a toutes les tendances de l'amant infidèle et trompeur. Non seulement il trouve « vulgaire » la fidelité des amants, mais il se moque aussi ouvertement de l'amour en exprimant ses voeux en termes de tromperie:

> C'est en passant vôtre espérance
> Que je prétens vous tromper desormais :
> Vous attendrez mon inconstance,
> Et ne l'éprouverez jamais.
> (*OC* II:1075)

Malgré sa promesse, Anacréon aurait pu arrêter son désir sur une beauté plus éblouissante. Alors, dupée par sa conception de l'amour, Thémire aurait été obligée de retourner à Polycrate pour lui demander pardon.

Bien que les prédispositions des personnages rendent ce scénario plausible, il ne s'actualise pas, car dans le théâtre de Rousseau, l'action héroïque fixe les conditions du dénouement. Voici ce qui explique la nature ambivalente de Thémire: l'indécision de Thémire

permet à l'écrivain de peindre l'angoisse du heros dans des couleurs très vives. Dans un premier temps, Thémire est séduisante et volage parce qu'elle doit tendre un piège au héros. Dans un deuxième temps, elle est sincère et constante parce qu'elle doit faire valoir le code moral qui détermine l'action du héros. Pendant que Thémire balance, Polycrate éprouve profondément la douleur provoquee par la décision qu'il doit prendre. Plus il en souffre, plus son geste de renoncement apparaît conforme à la vérité heroïque.

Cette indécision sert aussi à prolonger l'angoisse de Thémire face à un choix inévitable...inévitable parce que sa décision est déjà prise. La jeune fille admet sa ruse:

> Il me cachoit son rang, je feignois à mon tour.
> Polycrate m'offre un hommage
> Qui combleroit l'Ambition :
> Un sort plus doux me flatte davantage
> Et mon coeur en secret cherit Anacreon.
> (*OC* II:1073)

Le choix de Thémire est également inévitable parce que l'action du héros demande qu'il soit détermine par l'amour. Autrement, le champ de son action est sérieusement limité. Le seul dénouement qui permette à Polycrate de se montrer vraiment superieur (après tout, il est amoureux comme les autres) est celui ou il se prive d'aimer pour faire le bonheur de son nouvel ami, anciennement son rival. Telle était la situation de Carime vis-à-vis du couple formé du Cacique et de

Digizé. Si seulement Rousseau avait achevé sa première tragédie lyrique, nous aurions trouvé le même code idéologique interne dans *Iphis*.

6.3. Le code actantiel

Voyons maintenant comment le code interne des personnages traduit la structure actantielle de l'Entrée. L'axe sujet-objet est défini par les fonctions dramaturgiques de la Force Orientée et du Bien Désiré. Comme nous le savons déjà, le sujet cherche une « valeur orientante » incarnée par un des personnages principaux (Pavis 1976, 91). Dans l'*Entrée d'Anacréon*, l'amour est la valeur qui oriente les tendances situées en Anacréon et Polycrate et c'est Thémire qui l'incarne. Étant l'objet qu'ils désirent, Thémire incarne la fonction dramaturgique du Bien Désiré.

Qui incarne la fonction dramaturgique de l'Opposant? Le Bien Désiré fait partie d'une constellation triangulaire qui organise le rapport des personnages de la troisième Entrée. Cette constellation a pour base une relation conflictuelle engendrée par les deux tendances opposées situées en Anacréon et Polycrate. Soucieux de concilier l'amour et la raison, Polycrate s'oppose à Anacréon soucieux du plaisir. Laquelle de ces tendances représente le vrai sujet de la pièce? Puisque Anacréon se voit attribuer

le bien qui oriente son action, nous devons situer en lui la Force Orientée.

Polycrate s'érige en obstacle pour empêcher Anacréon de vaincre le coeur de Thémire. Roi de Samos, l'obstacle qu'il represente est considérable; lorsqu'il bannit Anacréon, Polycrate fait sentir toute la force de son pouvoir royal. En ce moment, il devient l'incarnation de la fonction dramaturgique de l'Opposant.

Cependant, sa fonction est plus diversifiée. A vrai dire, Polycrate joue trois rôles dans cette courte Entrée. Il est l'ami d'Anacréon, son rival et aussi son roi. En tant qu'ami, Polycrate peut jouer le rôle du co-intéressé dans l'intrigue amoureuse d'Anacréon. C'est le rôle qu'il joue dans la première scène où voulant s'informer de la vie amoureuse du poète, il lui parle d'égal à égal. C'est aussi le cas dans la dernière scène où pour découvrir les vrais sentiments de Thémire il nivelle temporairement la différence de rang qui le distingue du poète. Par contre, lorsqu'il rivalise avec Anacréon pour obtenir l'amour de Thémire, il est sans aucun doute l'Opposant de la Force Orientee confondue avec Anacréon. Finalement, lorsqu'il pardonne au poète sa trahison, lui renouvelle son amitié et sacrifie son amour au bonheur de son ancien rival, il se métamorphose rapidement en roi heroïque:

> Digne exemple des Rois, dont le coeur
> equitable
> Triomphe de soi même en couronnant nos feux

> Puisse toujours le Ciel prévenir tous vos voeux :
> Que vôtre régne aimable
> Par un bonheur constant à jamais mémorable
> Eternise vos jour heureux.
> (*OC* II:1076)

Dans ce dernier rôle, Polycrate se comporte comme l'Arbitre qui attribue d'autorité le Bien Désiré par Anacréon.

Anacréon joue aussi un double rôle dans l'Entrée. Quoiqu'il incarne principalement la fonction de la Force Orientée, en tant que poète-musicien, il est souvent appelé à promouvoir les desseins du roi:[232]

> [...]
> Ce fut dans ces superbes jeux
> Où mes heureux succés celebrés par ta Lyre...
> (*OC* II:1069)

Célébrer les exploits du héros, c'est le rendre digne d'être aimé. En chantant la gloire et l'héroïsme de

---

[232] Ces vers nous montrent un Rousseau soucieux de la tradition historique. Champion de l'éloge poétique du plaisir, Anacréon avait aussi des responsabilités officielles qu'il ne pouvait négliger:

> *[Anacréon] found other subjects more congenial than public events, and most of his fragments are concerned with a life of pleasure. At times indeed he could not help doing his duty and celebrating some national affair. Himerius mentions that he 'sang the praise of Polycrates when the Samians gave offerings to the goddess', and it looks as if he composed a processional hymn when the Samians celebrated their national goddess, and made it an occasion for praising his patron.*
> (Bowra 1936, 288)

A cet égard il faudra lire aussi Croiset:

> Il semble qu'Anacréon ait parfois prêté son art à l'expression des sentiments de Polycrate plutôt qu'aux siens propres; dans certaines pièces, il n'était amoureux que par procuration; quand il chantait Smerdiès, Mégistès ou Bathylle, ce n'était pas toujours pour son propre compte.
> (Croiset 1910, II:259-260)

Polycrate, Anacréon nuit à ses propres intérêts pour hausser Polycrate dans l'estime de Thémire. Ainsi, dans son rôle de poète-musicien, Anacréon incarne la force dramaturgique de l'Adjuvant et fonctionne comme co-intéressé pour faire progresser les projets amoureux de Polycrate. On suppose aussi que s'il voulait nuire aux projets de Polycrate, Anacréon, jaloux et frustré, aurait tiré parti pour lui-même de la puissance séductrice de son art.[233] Sa double action caractérise

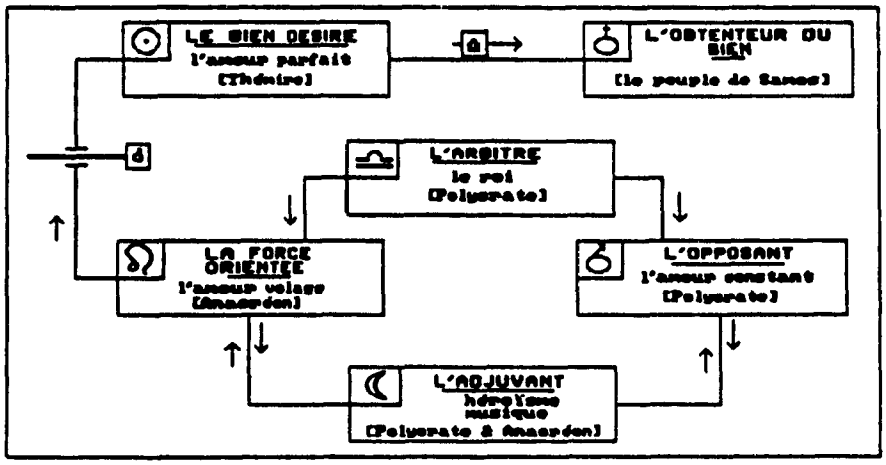


Figure 54 .... Le code actantiel

---

[233] Nous trouvons le portrait d'Anacréon frustré par l'insensibilité de son amant Bathylle dans un fragment attribué au poète et rapporté par Himérius (355 ap. J.-C.) dans ses Discours (nous citons le texte original en grec et donnons la traduction anglaise de J.M. Edmonds):

> ἔφην δ'· ' Ἔρως ὑβριστὰ
> κατάσθαλ,' οὐδὲν εἰδώς
> ἐφ' οἷς βέλη κινκλώσει,
> οὔ φημι τοὺς θεούς σοι,
> ἢν μὴ καλὸν Βάθυλλον
> ἔμοιγ' αὐτίκα τρώσῃς,
> μηδέν σοι μέλος ἄλλο
> εὔφημον ἀμβαλεῖσθαι.
>
> (Anacréon [in] Himérius Disc. 14.4)
>
> *And I said 'Outrageous and wicked Love, who knowest not whom to make thy mark, I call the Gods to witness*

la fonction dramaturgique de l'Adjuvant.

Pour compléter notre analyse du code actantiel, nous assignons au peuple de Samos le rôle de l'obtenteur virtuel du Bien Désiré. Sur le plan actantiel, la célébration du peuple de Samos dans la dernière scène de l'Entrée est la concrétisation scénique de l'obtention du Bien. Nous avons schématisé le code actantiel de l'*Entrée d'Anacréon* dans la Figure 54.

6.4. Le code idéologique externe:

Rousseau est soucieux de situer l'*Entrée d'Anacréon* dans le temps historique. Il convient de rappeler que les personnages mis en scène par Rousseau ne sont pas tout à fait imaginaires. Pour la plupart, ils s'inspirent des portraits des personnages historiques tirés des ouvrages de référence que Rousseau consultait. Deux titres viennent à l'esprit: les *Histoires* d'Hérodote et le *Dictionnaire historique* et critique de Pierre Bayle.[234]

> that *if thou wound not me the fair Bathyllus* forthwith, I will never again play tune in thy honour. (Anacréon [in] Himérius [in] Edmonds 1954, II (Anacreontea):108-109)

[234] Rousseau cite souvent l'ouvrage d'Hérodote dans les Discours, dans La Lettre à d'Alembert et dans Émile. En ce qui concerne le *Dictionnaire* de Bayle, il représente une source d'informations très vaste et très riche sur les hommes illustres de l'antiquité.

6.4.1. Le contenant idéologique: les emprunts

Selon Marguerite Reichenburg, M. de Conzié avait mis un exemplaire des *Histoires* d'Hérodote à la disposition de Rousseau aux Charmettes (Reichenburg 1932, 48). L'ouvrage a fasciné Jean-Jacques, surtout la façon dont Hérodote a peint les moeurs des peuples de son temps:

> Sans remonter aux Ecrits d'Homére, le seul poëte qui nous transporte dans les pays qu'il décrit, on ne peut refuser à Herodote l'honneur d'avoir peint les moeurs dans son histoire, quoiqu'elle soit plus en narrations qu'en réflexions, mieux que ne font tous nos historiens en chargeant leurs livres de portraits et de caractéres.
> (*OC* IV:829)

Les *Histoires* retracent les événements principaux de la guerre contre les Perses. Tyran de Samos et protecteur des arts et des lettres, Polycrate figure parmi les nombreux personnages impliqués dans ces guerres. En lisant l'histoire du complot contre Polycrate, Rousseau aurait appris que le poète Anacréon résidait à sa cour:

> *Another less common version of the story is that Oroetes sent a herald to Samos to make a request, the nature of which is not stated; Polycrates was at the time reclining in the apartment of the males, and Anacreon the*

> *Teian was with him*[;].
> (Rawlinson 1964, I:268)[235]

Peut-être aurait-il également trouvé une référence à la rivalité amoureuse d'Anacreon et Polycrate qui, selon certains auteurs antiques, se disputaient l'affection

---

[235] Selon How et Wells, (*cf.* leur commentaire des *Histoires* d'Hérodote), Anacréon faisait belle figure à la cour de Polycrate:

> *A poet, was a familiar figure at a tyrant's court. Anacreon afterwards went to Hipparchus. His relations with Polycrates were the subject of a scandal, which H.[erodote] decently omits, as he does the similar story as to Themistocles and Aristides.*
> (How 1964, 295).

Dans ses *Discours*, Himérius se souvient du séjour d'Anacréon à la cour de Polycrate (nous citons le texte original en grec et donnons la traduction anglaise de J.M. Edmonds):

> **Him.** Or. 31.4 ἦν Πολυράτης ἔφηβος· ὁ δὲ Πολυκράτης οὗτος οὐ βασιλεὺς Σάμου μόνον, ἀλλὰ καὶ τῆς Ἑλληνικῆς ἁπάσης θαλάσσης ὑφ' ἧς γαῖα ὁρίζεται· ὁ δὴ γοῦν τῆς Ῥόδου(?) Πολυκράτης ἦρα μουσικῆς καὶ μελῶν, καί τὸν πατέρα ἔπειθε συμπρᾶξαι αὐτῷ πρὸς τὸν τῆς μουσικῆς ἔρωτα. ὁ δὲ Ἀνακρέοντα τὸν μελοποιὸν μεταπεμψάμενος δίδωσι τῷ παιδὶ τοῦτον τῆς ἐπιθυμίας διδάσκαλον ὑφ' ᾧ τὴν Ὁμηρικὴν ἤμελλε πληρώσειν εὐχὴν τοῦ πατρὸς Πολυκράτους πᾶσι κρείσσων ἐσόμενος.
>
> (Himérius *Disc.* 31.4)
>
> Himerius ***Declamations:*** *Polycrates was then a youth. Now the elder Polycrates was not only king of Samos but ruled all the inner seas of Greece. The younger Polycrates loved music and poetry, and urged his father to help him to indulge his love of music. So his father sent for the lyric poet Anacreon, and gave him to his son to teach him his heart's desire; and under him the lad, labouring with the lyre at royal virtue, seemed likely to fulfil the prayer of which Homer speaks, by surpassing his father Polycrates in all accomplishments.*
> (Himérius [in] Edmonds 1931, II:122-125)

Il convient de mentionner que, selon Croiset, « ce recit a tout l'air d'une invention de basse époque » (Croiset 1910, II:253).

d'une même personne.[236]

Quoique le cadre historique aide Rousseau a respecter la vraisemblance au théâtre, il utilise des

---

236 Dans son livre *Lyra Graeca,* J.M. Edmonds nous renvoie au *Banquet des Sophistes* d'Athénée où il est question de ladite rivalité entre Polycrate et Anacréon (nous citons le texte original en grec et donnons la traduction de J.M. Edmonds):

> **Ath. 12.540e** [π. τρυφὴν Πολυκράτους]· ...ὡς καὶ ἀντερῶν Ἀνακρέοντι τῷ ποιητῇ· ὅτε καὶ δι' ὀργὴν ἀπέκειρε τὸν ἐράμενον.
> (Athénée, 12.540e)
>
> *Athenaeus* **Doctors at Dinner** *[on the luxury of Polycrates, tyrant of Samos]:...Indeed he was actually a rival in love to the poet Anacreon, and in a fit of rage cut his beloved's hair off.*
> (Athénée [in] Edmonds 1931, II:162-163)

Edmonds a trouvé une deuxième référence chez Élien, écrivain grec (200 ap. J.-C.) et auteur des *Miscellanées historiques* (nous citons le texte original en grec et donnons la traduction de J.M. Edmonds):

> **Ael. V.H.9.4** ὁ δὲ (Ἀνακρέων) οὐ προσεποιήσατο αἰτιᾶσθαι τὸν Πολυκράτην σωφρόνως καὶ ἐγκρατῶς, μετήγαγε δὲ τὸ ἔγκλημα ἐπὶ τὸ μειράκιον, ἐν οἷς ἐπεκάλει τάλλιον αὐτῷ καὶ ἀμαθίαν ὁπαθίαν ὁπλισαμένῳ κατὰ τῶν ἑαυτοῦ τριχῶν. τὸ δὲ ῥῆμα τὸ ἐπὶ τῷ πάθει τῆς κάμης Ἀνακρέων ἐρρήθη· ἐμοῦ γὰρ αὐτὸς ἄμεινον ᾄσεται.
>
> (Élien V.H.9. 4)
>
> *Aelian* **Historical Miscellanies:** *Anacreon did not take upon himself to accuse Polycrates with coolness and determination, but shifted the blame to the beloved, in words in which he upbraided his rashness and ignorance in taking arms against his own hair.*
> (Aelian [in] Edmonds 1931, II:162-163)

Croiset rapporte la même histoire:

> Élien raconte, evidemment d'après des vers aujourd'hui perdus d'Anacréon, une aventure caracteristique. Le poète avait chanté Smerdiès sur l'ordre de Polycrate; mais le bel enfant prit l'intervention du poète au serieux et ne voulut voir que lui en cette affaire; Polycrate, jaloux et irrité, fit couper les longs cheveux du jeune garçon, et le poete, mis dans une situation délicate, s'en tira par son esprit: il feignit de croire que Smerdiès avait coupé ses cheveux de son plein gré et l'en blâma dans une pièce de vers.
> (Croiset 1910, II:260)

moyens plus subtils pour arriver à cette fin. Souvent, au cours de l'Entrée, Rousseau fait parler le personnage d'Anacréon dans le mètre qui fut effectivement utilisé par le poète. De cette manière, les vers anacréontiques concrétisent sur scène la « grâce légère et mignarde », la « gentillesse maniérée » et l'« élégance un peu précieuse » de la poésie d'Anacréon et de ses imitateurs (Delboulle 1970, viii-ix).[237] S'exprimant comme Anacréon lui-même, le personnage dramatique revêt une authenticite inattendue. En adaptant la métrique antique, Rousseau cherche à imiter un procédé transmis par l'histoire littéraire.

Dans la poésie antique, le vers anacréontique est un octosyllabe avec quatre accents principaux.[238] Il consiste en trois pieds: un anapeste (o o /) suivi d'un iambe (o /) et d'un bacchiaque (o / /). Le mètre est binaire, c'est-à-dire que le vers est divise en deux, l'iambe étant brisé. Nous pouvons le transcrire comme suit: [o o / o]..[/ o / /] où « o » indique la brève,

---

[237] Conservés dans l'*Anthologie* de Constantin Céphalas (XIe siècle), les poèmes dits « anacreontiques » ont eté découverts et publiés par Henri Estienne en 1554 (*cf.* Edmonds 1931, II (*The Anacreontea - Preface*):vii). Quoique l'authenticité de ces poèmes soit contestee, ils ont néanmoins fait toute la gloire d'Anacreon en France (Delboulle 1970, viii).

[238] Dans la littérature anglaise moderne, il s'agit soit d'un heptasyllabe ou d'un octosyllabe avec trois ou quatre accents principaux (*cf.* l'article « Anacreontics » [in] *Encyclopaedia Britannica*).

« / » la longue et « .. » la césure qui divise le vers.[239]

Ignorant complètement le grec, Rousseau aurait pris connaissance du vers anacréontique chez les poetes français qui, au XVIe siècle, avaient publié des traductions et des imitations des poèmes d'Anacreon.[240] Avant de scander l'une de ces traductions, il convient de rappeler que dans la poésie française, la metrique est basée sur le nombre de syllabes; contrairement à la prosodie grecque, la métrique française ne relève pas d'une mesure de quantité syllabique. Ainsi, le mètre

---

239 Dans les « Tables d'identification métrique » annexées a son ouvrage *La Musique grecque antique*, Jacques Chailley classe ce mètre sous le nom de « dimètre ionique brisé » (Chailley 1979, 194). Dans *La Vie, les idées et l'oeuvre de Jean Antoine de Baïf* d'Augé-Chiquet, le vers apparaît dans le catalogue de Baïf sous la rubrique « Vers ioniques : mineurs » et porte le nom « dimètre nonkadansé rebrizé » (Augé-Chiquet 1969, 358). Bowra l'identifie comme le vers de prédilection d'Anacréon:

> *A metre common in Anacreon and in later Greek lyric poetry is the form o o / o / o / / which is explained by Hephaestion 12 as an example of Minor Ionic with anaclasis. The metre does not occur in any known folk-songs, but its popular origin may perhaps be deduced from Aristophones' use of it....*
> (Bowra 1936, 456)

Les vers « ioniques mineurs » sont également mis en evidence par Croiset dans sa description des mètres d'Anacréon:

> L'autre type rythmique est un *système*, c'est-a-dire un enchaînement de vers semblables: chacun de ces vers est formé de deux ioniques mineurs tres librement traités. Toujours, comme on le voit, une suite de vers courts et simples, bien appropries à des chansons.
> (Croiset 1910, II:264)

240 Au XVIe siècle, beaucoup d'auteurs ont imite et traduit les poèmes d'Anacreon. Parmi leur nombre figurent Remi Belleau, Ronsard, Baïf, Olivier de Magny, Jean Doublet et Melin de Sainct-Gelays (Delboulle 1970, x).

du vers anacréontique que nous allons décrire ne dépend pas d'une qualité prosodique intrinsèque à la langue.[241] Au contraire, le mètre est extrinseque et déterminé par le rythme de la musique qui dicte le débit du chanteur. Dans l'article « Mesure » du *Dictionnaire de musique*, Rousseau éclaircit la distinction:

> La *mesure* des Grecs tenoit à leur Langue; c'étoit la Poésie qui l'avoit donnée à la Musique; les *mesures* de l'une répondoient aux pieds de l'autre: on n'auroit pas pû mesurer de la prose en Musique. Chez nous, c'est le contraire: le peu de prosodie de nos Langues fait que dans nos Chants la valeur des Notes détermine la quantité des syllabes; c'est sur la Mélodie qu'on est forcé de scander le discours; on n'apperçoit pas même si ce qu'on chante est vers ou prose: nos Poésies n'ayant plus de pieds, nos Vocales n'ont plus de mesures; le Chant guide & la parole obéit. (Rousseau 1969, 279)

La série des brèves et des longues qui définissait autrefois le « dimètre ionique brisé » deviendrait, a l'époque de Rousseau, un rythme musical employe pour infuser au poème le ton léger de la prosodie anacréontique. Il est certain que Rousseau connaissait ce rythme, car nous en trouvons des exemples dans *Les Consolations des misères de ma vie*, dont la chanson no. 84 composée sur les paroles de La Motte. Dans la Figure 55, nous comparons le rythme musical d'une

---

[241] Il faudra insister sur la distinction que voici: nous n'attribuons pas à la langue française une quelconque métrique dans le style des Grecs; nous parlons d'un rythme **musical** imposé au vers français et auquel celui-ci doit se plier.

phrase tirée de cette mélodie avec le mètre « dimètre ionique brisé » dit anacréontique.
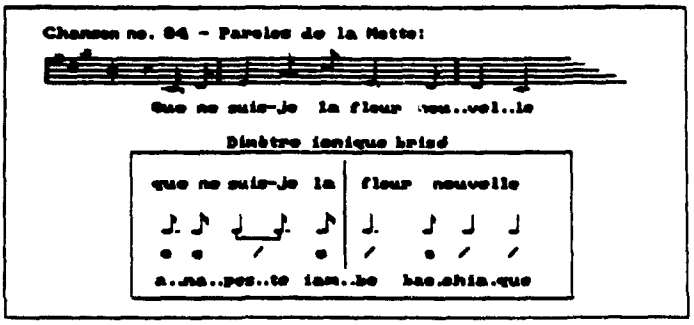


Figure 55 .... Le rythme anacréontique

L'octosyllabe du genre anacréontique abonde chez les traducteurs et les imitateurs d'Anacréon. A titre d'exemple, nous avons choisi l'ode *Trop amer est-il de n'aymer*, composée par Anacréon, traduite et mise en musique par Richard Renvoisy en 1573. Nous superposons les notes longues et brèves aux vers pour demontrer le mouvement du rythme anacréontique. Pour representer la note brève nous employons le signe « ∩ »; pour la longue, le signe « ▪ ». Nous ne scandons que les trois premiers vers, ceux qui suivent etant conformes au modèle:

∩ ∩ ▪ ∩ ▪ ∩ ▪ ▪
Trop amer est..-il de n'aymer,
∩ ∩ ▪ ∩ ▪ ∩ ▪ ▪
Mais aymer est..trop plus amer,
∩ ∩ ▪ ∩ ▪ ∩ ▪ ▪
Et le plus a..mer que l'on voye
Est aymant faillir a sa proye.
Ne sert en amour la noblesse,
Moins y sert vertu ou sagesse:

Le seul argent a tout pouvoir.
Maudit soit qui premier ayma
Cest argent, & qui estima
Plus que vertu richesse avoir.
Pour argent on laisse le frere,
Pour argent on laisse le pere:
Meurtre & noyses l'argent fait.
Et, qui pis est, nous amoureux
Par argent sommes malheureux:
Argent, nous ruine et deffait.
(Renvoisy [in] Delboulle 1970, 144)[242]

Le rythme de ce vers est très leger, chanté, sans doute, sur un tempo assez rapide. Dans *Les Muses galantes*, le meilleur exemple est l'air d'Anacréon dans la sixième scène de l'Entrée. Seuls les sixième et neuvième heptasyllabes présentent des difficultés prosodiques:

```
    ∩  ∩  ▪  ∩  ▪ ∩  ▪   ▪
1   Si l'Hyver dé..pare nos champs (8)
    ∩    ∩  ▪  ∩  ▪  ∩  ▪  ▪
2   Est-ce à Flo..re de les deffendre? (8)
    ∩  ∩  ▪  ∩  ▪  ∩  ▪ ▪
3   S'il est des maux..pour les amans (8)
    ∩    ∩  ▪ ∩    ▪   ∩  ▪  ▪
4   Est-ce à l'Amour..qu'il faut s'en prendre? (8)
```

---

242 Nous citons le texte original d'Anacréon en grec tel que publié par Delboulle:

ΧΑΛΕΠΟΝ ΤΟ ΜΗ ΦΙΛΗΣΑΙ.
Χαλεπὸν τὸ μὴ φιλῆσαι,
χαλεπὸν δὲ καὶ φιλῆσαι,
χαλεπώτερον δὲ πάντων
ἀποτυγχάνειν φιλοῦντα.
Γένος οὐδὲν εἰς Ἔρωτα·
σοφίη, τρόπος πατεῖται·
μόνον ἄργυρον βλέπουσιν.
ἀπόλοιτο πρῶτος αὐτός
ὁ τὸν ἄργυρον φιλήσας.
διὰ τοῦτον οὐκ ἀδελφός,
διὰ τοῦτον οὐ τοκῆες·
πάλαμοι, φόνοι δι' αὐτόν.
τὸ δὲ χεῖρον, ἀλλύμεσθα
διὰ τοῦτον οἱ φιλοῦντες.

(Anacréon [in] Delboulle 1970, 141-142)

∩ ∩ ▪ ∩ ▪ ∩ ▪ ▪
5 Sans la neige..et les orages, (8)
∩ ∩ ▪ (∩) ▪ ∩ ▪ ▪
6 Sans les vents..et leurs ravages, (7)
∩ ∩ ▪ ∩ ▪ ∩ ▪ ▪
7 Les fleurs naitroi..ent en tous tems. (8)
∩ ∩ ▪ ∩ ▪ ∩ ▪ ▪ [243]
8 Sans la froide..indifférence, (8)
∩ ∩ ▪ ∩ ▪ ∩ ▪ ▪
9 Sans la fiére..resistance (7)
∩ ∩ ▪ ∩ ▪ ∩ ▪ ▪
10 Tous les coeurs se..roient contens. (8)

Rousseau ne réserve pas l'octosyllabe exclusivement à l'usage d'Anacréon. Au contraire,

---

[243] Faute de partition, nous ne pouvons savoir comment Rousseau s'en est sorti. Dans notre scansion, la terminaison féminine fait toujours problème. Il est vrai qu'à l'époque, cette terminaison est traitée diversement par le musicien selon les exigences de la musique et parfois au détriment du texte. Puisque la terminaison féminine est souvent attenuée en musique, nous ne la comptons pas aux fins de la syllabation. Mais il est facile de voir que le problème de l'heptasyllabe (6e vers) réside dans la façon d'appuyer ou de ne pas appuyer sur la terminaison féminine du mot « ravages ». Pour transformer le 6e vers en octosyllabe, nous n'avons qu'à appuyer sur la terminaison féminine, comme nous l'avons fait dans le cas du 9e vers pour sortir d'un même embarras. Il est impossible de savoir comment Rousseau s'est tire d'affaire sans connaître sa partition musicale, aujoud'hui perdue. Mentionnons que l'accentuation naturelle de la langue française a toujours fait problème pour les critiques de l'opéra français:

> *Two of Voltaire's more lengthy contributions to music criticism are to be found in* ***Le Siècle de Louis XIV*** *(1751) and the* ***Dictionnaire Philosophique*** *(1764). The former contains - in a section on "****Artistes Célèbres (Musiciens)****" - a very frank opinion of contemporary music and musicians. French vocal music, he says, is least interesting to other nations because of the peculiarities of French prosody. While in other languages one finds the accentuation of the penultimate or ante-penultimate syllable, in French the stress is on the ultimate, and this makes our airs and recitatives insupportable to other peoples.* (Farmer 1960, 317)

Voltaire a raison; la musique issue de l'ecole de Lully est mortellement ennuyeuse à cause de son rapport tres proche avec l'accentuation de la langue parlée. Cependant, pour Rousseau, les exigences de la musique priment sur celles de la langue. Dans ce nouveau contexte, les commentaires de Voltaire ne sont plus pertinents.

c'est son vers de prédilection et presque tous les personnages s'en servent pour maintenir la « gaite du Dithyrambe » qui devait caractériser l'Entrée. Dans ses *Confessions*, Rousseau fait allusion au besoin de moduler la musique des *Muses* afin de l'adapter à l'ambiance particulière de chaque entrée:

> Je projettai dans un Ballet héroïque trois sujets différens en trois actes détachés, chacun dans un différent caractére de musique, et prenant pour chaque sujet les amours d'un Poete, j'intitulai cet Opera *les Muses galantes*.
> (*OC* I:294)

L'usage du vers anacréontique réalise l'objectif que l'écrivain s'était donné et en même temps, rend la mise en scène plus vraisemblable.

6.4.2. Le contenu idéologique: aspect autobiographique

Y a-t-il une correspondance entre le code idéologique interne des personnages de l'*Entrée d'Anacréon* et le code idéologique externe de l'écrivain? Le code actantiel revèle la lutte de l'amour volage contre l'amour constant. Par « amour constant », nous désignons toute une gamme de sentiments comprenant le souci d'assurer la stabilité émotive, de remplir ses obligations, de ménager les intérêts de l'ambition et les privilèges du rang. Le rapport que ces deux idées-forces, amour volage et amour constant, entretiennent avec l'objet commun qui les oriente, fait naître une constellation triangulaire

du type homme-femme-homme. Ce rapport triangulaire organise l'intrigue dont le dénouement, comme dans *La Découverte du nouveau monde*, impose au héros de renoncer à l'objet de ses désirs. Le sacrifice héroïque éveille chez le rival un profond sentiment d'amitié et affirme la primauté du devoir sur l'amour.

Nos études précédentes jettent quelque lumière sur le rapport entre le code idéologique interne des

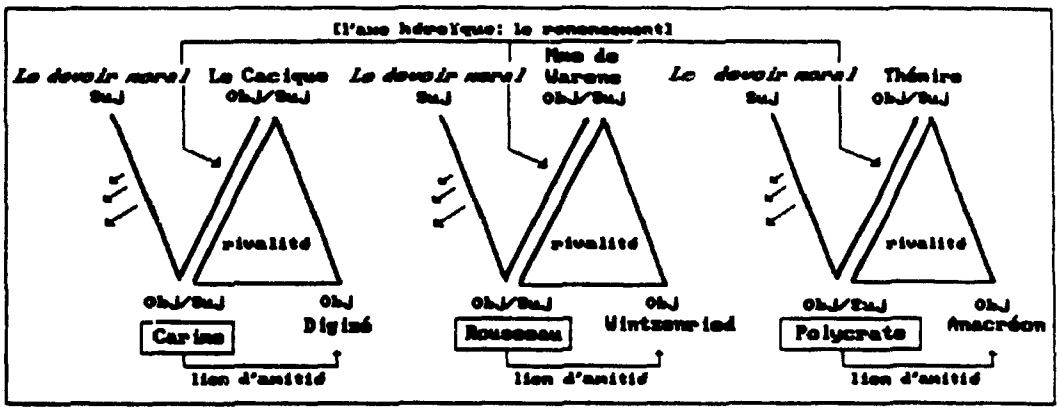


Figure 56 .... Les constellations triangulaires dédoublées

personnages de l'*Entrée d'Anacréon* et la vie amoureuse de Rousseau. L'*Entrée d'Anacréon* ressemble énormement à *Iphis* et à *La Decouverte*. Lorsque Polycrate sacrifie l'objet de ses désirs au bonheur de son rival; lorsqu'il invite Anacréon à se lier d'amitié avec lui, il agit selon les normes de l'archétype triangulaire qui organise les structures d'*Iphis* et de *La Decouverte du nouveau monde*.

Dans la Figure 56, nous avons schématisé trois constellations triangulaires dédoublées dont les structures sont absolument parallèles. Le lecteur se souviendra des deux premières figures auxquelles nous n'avons apporté qu'une seule modification: cette fois, au lieu d'Alvar dans la première constellation et de Mme de Larnage dans la deuxième, nous mentionnons « le devoir moral ». Ce changement est autorisé par la fonction idéologique de la première constellation, triangle héroïque du renoncement.[244] Puisque le vrai héros est aux prises avec des forces idéologiques, l'incarnation de chaque force est moins importante que l'acte par lequel le vrai héros (indiqué dans la Figure 56 par les rectangles) dénoue la tension dramatique.

Nous soulignons que cet acte est le même pour les trois situations schématisées. Ayant renoncé à l'objet de ses désirs, Carime peut satisfaire aux exigences de son code moral. Pour ce faire, elle n'a qu'à rentrer en Europe et se montrer à l'« Espagne étonnée » comme un parangon de vertu. Dans l'histoire de Wintzenried, Rousseau répète le geste de Carime. A chaque départ de chez Maman correspond le souci d'un devoir plus pressant:

---

[244] La deuxième constellation est le triangle de l'amour et de la récompense.

> Mon cher Cabinet étoit ma seule distraction. A force d'y chercher des remédes contre le trouble de mon ame je m'avisai d'y en chercher contre les maux que je prévoyois, et revenant à mes anciennes idées, me voila bâtissant de nouveaux Châteaux en Espagne pour tirer cette pauvre Maman des extremités cruelles où je la voyois prette à tomber. (*OC* I:271)

La métaphore « nouveaux Châteaux en Espagne » n'est rien d'autre qu'un nouveau système de notation musicale inventé dans l'espoir d'obtenir la célébrité et de tirer Maman de ses mauvaises affaires. Que nous envisagions le précepteur, le musicien ou l'homme de lettres, le sens du devoir s'éveille en Rousseau et en ses héros au moment ou la relation amoureuse est rompue.

Le dilemme de Polycrate est identique à celui de Carime et de Rousseau. Polycrate amoureux se trouve dans une situation de rupture produite par la double nature du sentiment qu'il éprouve. D'une part, son amour pour Thémire est profond et tendre; puisque regle sur la raison, cet amour comporte beaucoup d'avantages dont Thémire pourrait profiter. D'autre part, l'amour évoque des sentiments pénibles, de la jalousie et des tourments:

> Transports jaloux, tourmens que je deteste, Ah ! faut-il me livrer à vos tristes fureurs? (*OC* II:1072)

La fuite dans la jalousie permet à l'amant de prolonger l'illusion de l'amour; elle retarde la prise de conscience inevitable de l'indifférence de l'amante.

Jaloux, l'amant évite quelque temps de retomber dans le gouffre creusé par la rupture avec l'objet aimé. Mais il n'y réussira pas toujours. Les « transports jaloux », les « tourments », l'espoir trompeur ne peuvent lui cacher la vérité: il n'est pas aimé. Alors, l'amant glisse dans le gouffre et le rêve s'évanouit.

Polycrate hésite entre l'espoir de se voir récompenser par Thémire et la crainte d'un refus presque certain. Il est comme Rousseau qui, brûlant du désir de renouer avec Mme de Warens, redécouvre soudainement sa froide indifférence:

> Affreuse illusion des choses humaines ! Elle me receut toujours avec son excellent coeur qui ne pouvoit mourir qu'avec elle : mais je venois rechercher le passé qui n'étoit plus et qui ne pouvoit renaitre. A peine eus-je resté demi-heure avec elle que je sentis mon ancien bonheur mort pour toujours. (*OC* I:270)

Thémire aussi reçoit Polycrate avec tout le respect qui lui est dû. Cependant, son insensibilité produit une rupture que Polycrate, comme Rousseau d'ailleurs, réparera par le recours à un code moral supérieur. Imitant l'action de Carime, Polycrate donne desormais la priorité à des soucis d'ordre moral:

> Il suffit. Je céde en ce moment.
> Allez, soiez unis; je puis être sensible;
> Mais je n'oublîrai point ma gloire et mon serment (*OC* II:1076).

Son geste « héroîque » fait toute sa gloire et garantit sa réputation dans le monde. En même temps, ce geste

tire Thémire d'une situation embarrassante et la pourvoit d'un bonheur certain.

Dans notre introduction à l'analyse sémiotique des *Muses Galantes*, nous avons postulé que les structures sémantiques d'*Iphis* et de *La Découverte du nouveau monde* préfigurent celle de l'*Entrée d'Anacréon*. La ressemblance des structures triangulaires schématisees dans la Figure 56 confirme notre hypothèse et nous autorise à dater la composition de l'*Entrée d'Anacréon* d'une époque proche, du moins émotivement, du refroidissement de Maman. Par contre, la comparaison de l'espace sémantique global du Prologue (Figure 43) avec celui de l'*Entrée d'Anacréon* (Figure 53) révèle l'entière dissemblance de leurs structures. Cette dissemblance s'explique par le fait que l'*Entrée d'Anacréon* met en scène l'ancien « moi » de l'écrivain. Comme nous allons voir, dans les Entrées d'Ovide et d'Hésiode, Rousseau retouche le portrait de son « moi » d'une manière radicale.

7. *L'Entrée d'Ovide*: analyse sémantique

Dans l'*Entrée d'Ovide*, la scene represente les jardins d'Ovide à Tomes; le poete y rencontre la belle Erithie dont il tombe eperdument amoureux. A part les deux personnages principaux, Rousseau introduit deux choeurs, le premier composé du peuple d'Ithôme et le deuxième des Sarmates. Pour compléter la distribution, Rousseau confie de courtes répliques à deux choristes,

le premier « un homme de la fête » appartenant au peuple d'Ithôme, le second, « le chef des Sarmathes ».

7.1. L'identification des isotopies figuratives

Nous diviserons l'espace sémantique de l'Entrée en cinq réseaux différents. Le premier, « Art », est composé de deux isotopies: !art inspiré par l'amour! et !art stérile! (*cf.* Figure 57). La disposition des isotopies de ce réseau reproduit celle des réseaux analogues du Prologue. L'isotopie !art inspiré par l'amour! comprend quatre faisceaux dont les sémèmes sont tirés des discours sur l'art et sur l'amour. Par exemple, dans la deuxième scène, Erithie parle du ton « séducteur » et « charmant » des « ramages » des

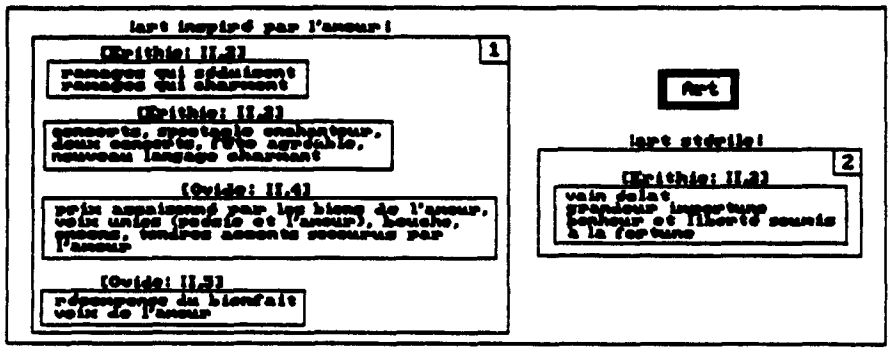


Figure 57 .... Le réseau sémantique « Art »

oiseaux. Les « concerts » de la suite d'Ovide sont « doux » et le « spectacle » de leurs danses et de leurs chants, « enchanteur ». L'écrivain juxtapose des sémèmes appartenant aux réseaux « art » et « amour » pour peindre l'art de couleurs émotives. En ce qui concerne l'isotopie !art stérile!, les sémèmes qui

organisent son espace semantique ont tous trait à la vanité, à la renommée capricieuse et à la grandeur troublée de l'artiste.

Le deuxième réseau sémantique, « Amour », est le plus dense de l'Entrée. Il est composé de deux isotopies que nous avons nommées !amour passionnel! et !amour raisonné! suivant la convention établie dans notre thèse (*cf.* Figure 58). Comme d'habitude, les sémèmes appartenant à ces isotopies constituent un vocabulaire sentimental tout à fait stéreotypé. Il n'y a donc rien de remarquable à signaler, à part la

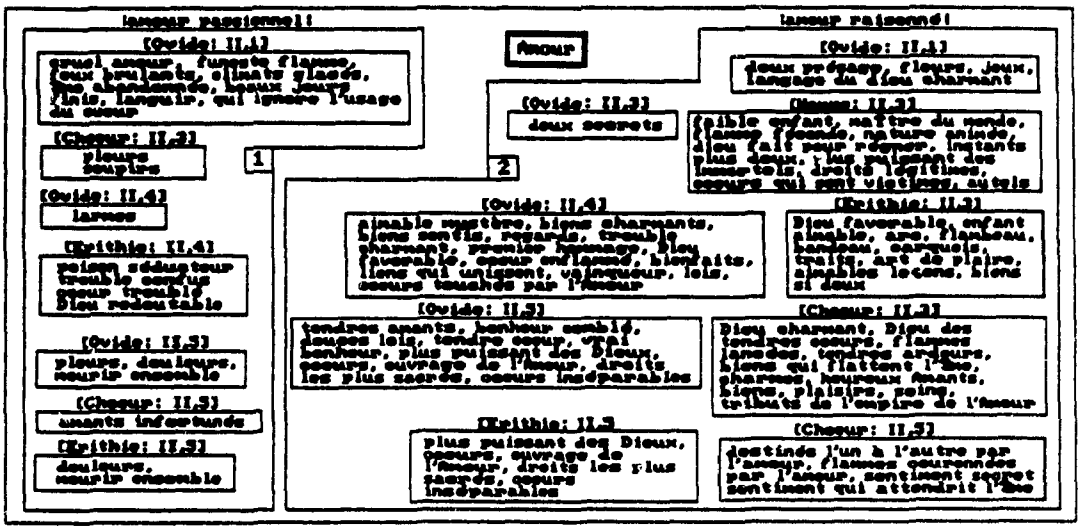


Figure 58 .... Le réseau sémantique « Amour »

densité de l'isotopie !amour raisonné!. Composée de neuf faisceaux, cette isotopie est constituée de sémèmes affirmant le pouvoir de l'Amour, le « plus puissant des Dieux », « maître du monde », « Dieu favorable » et « charmant ».

Le troisième réseau sémantique, « Dieux », est composé de trois isotopies que nous avons nommées ¦peine¦, ¦devoir¦ et ¦gloire insipide¦ (*cf.* Figure 59). La première isotopie ¦peine¦ comprend deux faisceaux qui regroupent les sémèmes portant sur l'« injustice »

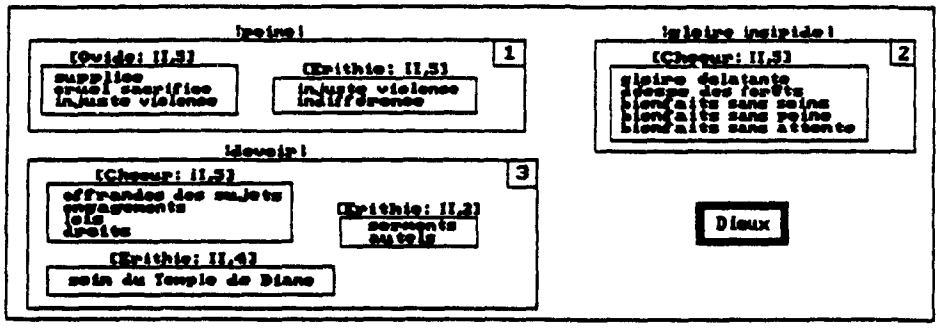


Figure 59 .... Le réseau sémantique « Dieux »

des Dieux et sur l'« indifférence » des Sarmates. La deuxième isotopie ¦gloire insipide¦ est composée d'un seul faisceau dont les sémèmes « gloire » et « bienfaits » ont un sens péjoratif. A part le sacrifice demandé de temps en temps à une « beaute charmante » obligée de se vouer au culte de Diane, aucun prix n'est attaché aux bienfaits accrus du règne de celle-ci; ils sont « sans soins, sans peine et sans attente ». La gloire de la déesse qui préside cette vie aisée est insipide dans la mesure où elle manque d'intérêt. La troisième isotopie ¦devoir¦ comprend trois faisceaux dont les sémèmes « lois », « engagements » et « droits » définissent les rapports réciproques des Sarmates avec leurs Dieux.

Le quatrième réseau sémantique « Thôme » est composé de deux isotopies dont les sémèmes sont dans un rapport d'opposition (*cf.* Figure 60). La première isotopie !peine! définit le pôle négatif du réseau, l'espace-temps de l'exil d'Ovide. Les semèmes de la deuxième isotopie !bonheur! décrivent les mêmes lieux

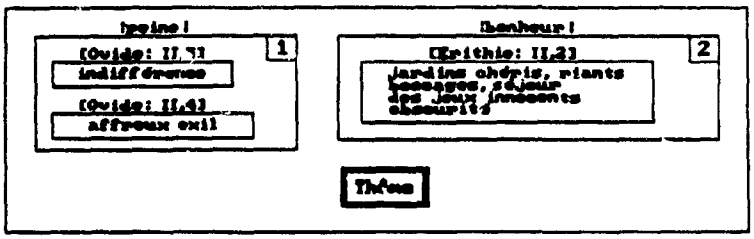


Figure 60 .... Le réseau sémantique « Thôme »

mais sous l'angle positif. Dans ce deuxième espace-temps sont situés les « jardins chéris » ou se déroulaient les « jeux innocents » d'Erithie au temps de sa jeunesse. Cet espace est l'« obscurite », bien sûr, mais non dans le sens d'un « exil affreux ». Lieux de l'innocence, les « boccages riants » et obscurs d'Erithie sont au contraire un abri contre les caprices de la fortune. Ainsi, la deuxième isotopie définit le pôle positif du réseau.

L'espace sémantique « Erithie », dernier reseau de l'*Entrée d'Ovide*, contient une seule isotopie que nous appelons !charme! (*cf.* Figure 61).Les faisceaux de sémèmes dont elle se compose sont au nombre de trois. Bien que ce réseau ait peu de densité sémantique, les

sémèmes qui le constituent sont homogènes et assimilables aux idées de « charme », de « beauté » et d'« amour ».

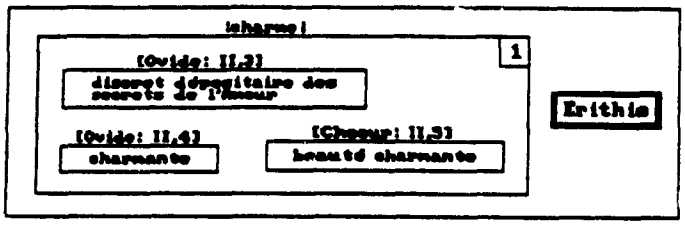


Figure 61 .... Le réseau sémantique « Erithie »

7.2. La simplification des réseaux sémantiques

Simplifions maintenant les réseaux semantiques que nous venons de définir. L'espace sémantique global de l'Entrée s'organise autour de deux pôles oppositionnels, le premier défini par l'isotopie !art inspiré par l'amour! et le second par l'isotopie !art stérile!. Ces isotopies jouent un rôle déterminant dans la composition de l'espace sémantique global de l'Entrée. Prises dans l'ensemble, elles constituent deux sphères de valeur oppositionnelles auxquelles se joignent d'autres isotopies secondaires.

Les isotopies !art inspiré par l'amour! et !amour raisonné! possèdent plusieurs sememes communs qui fonctionnent comme connecteurs pour relier ces isotopies l'une a l'autre. Citons les sememes « doux », « charme », « amour » et « langage ». L'homogéneite sémantique des isotopies confirme leur relation de convergence.

L'isotopie !bonheur! du reseau semantique « Thôme » est une sous-isotopie de l'isotopie !art inspiré par l'amour!. Le glissement de sens qui sert a les relier est produit par la double signification du sémème « ramages ». Dans l'isotopie !art inspiré par l'amour!, le sémème « ramages » signifie le chant des oiseaux dans les rameaux. Mais selon l'acception plus ancienne, le mot « ramages » signifie les rameaux eux-mêmes, synecdoque particularisante du semème « boccages » de l'isotopie !bonheur!.

Formant l'espace sémantique le plus dense de l'Entrée, les semèmes de l'isotopie !amour raisonné! se retrouvent dans d'autres isotopies secondaires. Par exemple, l'isotopie !charme! du réseau « Erithie » est reliée à l'isotopie !amour raisonné! du réseau « Amour » par le connecteur « charmant », sémème commun aux deux isotopies. Il en va de même de l'isotopie !devoir! qui partage avec l'isotopie !amour raisonné! le sémème « lois ». Les Sarmates obeissent aux lois de Diane, Ovide aux lois de l'Amour. L'amour raisonné se fonde donc sur un rapport d'obligation très voisin de celui qui définit les engagements des Sarmates envers leurs dieux.

On peut aussi reunir l'isotopie !amour raisonné! et l'isotopie !amour passionnel!, grâce au sememe « trouble » qui sert de connecteur. La passion d'Ovide

évoque des sentiments qui troublent le coeur d'Erithie. Cependant, Ovide trouve ce trouble charmant:

> [Erithie] Dieux! quel trouble confus
> s'êleve dans mon Coeur !
>
> [Ovide] Trouble charmant, que mon ame
> partage...
> (*OC* II:1066)

Pour Ovide, la passion n'est pas à craindre, mais elle annonce l'emprise de l'amour sur l'âme. Le sémème « trouble » a donc comme composants « charmant » et « confus » qui renvoient à l'¦amour raisonné¦ et à l'¦amour passionnel¦.

L'isotopie ¦peine¦ du réseau sémantique « Thôme » est liée à l'isotopie ¦amour passionnel¦ du réseau « Amour » par une fonction métaphorique. Les figures « climats glacés » de l'isotopie ¦amour passionnel¦ et « affreux exil » de l'isotopie ¦peine¦ sont des expressions métaphoriques pour désigner la Scythie, lieu d'exil d'Ovide et lieu dépourvu d'amour. Pour Ovide exilé à Tomes, la peine de l'isolement équivaut à la peine de l'amour non partagé.

Dans la zone négative de l'espace sémantique, l'isotopie ¦art stérile¦ est unie à l'isotopie ¦gloire insipide¦ par le connecteur « eclat », sémème commun aux deux isotopies. En l'absence de l'amour, le « vain éclat » de l'art stérile est aussi insipide que la « gloire éclatante » de Diane.

Le sémème « exil affreux » de l'isotopie ¦peine¦ dans le réseau « Thôme » est une expression

métaphorique qui renvoie aux « forêts » stériles de Diane. Servant de connecteur pour relier les isotopies ¦peine¦ et ¦gloire insipide¦, il met en rapport les deux pôles oppositionnels de l'espace sémantique global.

Nous avons schématisé la disposition des isotopies de l'*Entree d'Ovide* dans la Figure 62. Il convient de souligner la disproportion qui caractérise les contenus sémantiques des deux pôles oppositionnels de l'intrigue. L'espace semantique qui entoure l'isotopie ¦art inspiré par l'amour¦ comprend le plus grand nombre d'isotopies. C'est donc l'espace le plus dense de l'Entrée, celui qui délimite la sphère de valeurs principale de l'intrigue.

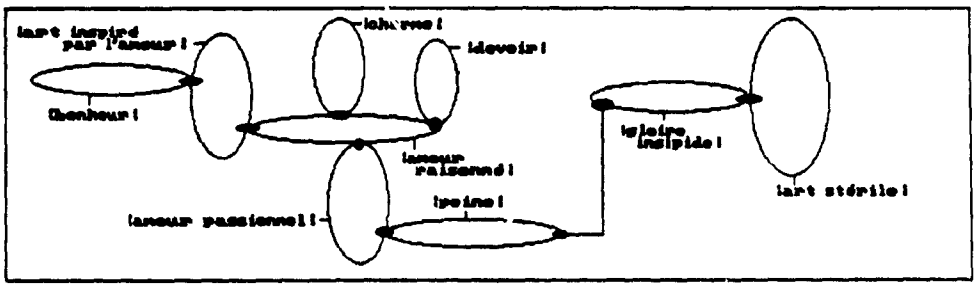


Figure 62 .... La disposition globale des isotopies

8. *L'Entrée d'Ovide*: analyse syntaxique

L'*Entrée d'Ovide* comprend cinq scènes. Contenant le monologue d'Ovide, la première contient deux éléments importants:

> Premier élement: **Sans l'Amour, Ovide languit dans son pays d'exil.** Il est amoureux d'Erithie qui ignore l'« usage de son coeur ».

Deuxième élement: **Ovide fait appel à l'Amour pour rendre son exil supportable.** Trouble par l'insensibilité d'Erithie, Ovide demande à l'Amour de soumettre Erithie et de la rendre amoureuse de lui.

Résumons le *gestus* fondamental de la première scène: le poète trouve sa vie d'exilé insupportable; seul l'amour peut remédier à sa situation atroce.

La deuxième scène est un court monologue d'Erithie; nous y relevons deux éléments importants:

Premier élément: **Erithie se voue au culte de Diane, déesse de la forêt.** Elle fait ses adieux aux jardins où elle a promené son innocence.

Deuxième élément: **Erithie chante les louanges de la solitude.** L'obscurité sera son abri contre la fortune capricieuse de la vie mondaine.

Le *gestus* fondamental de la deuxième scène se présente comme suit: renonçant à la vie mondaine, Erithie se contente d'une existence consacrée au culte de Diane; tout son bonheur réside dans la retraite.

Les éléments importants de la troisième scène sont au nombre de trois:

Premier élément: **L'Amour entend l'appel d'Ovide.** Une statue de l'Amour apparaît au fond de la scène.

Deuxième élément: **La suite d'Ovide séduit Erithie par la danse et par le chant.** Le choeur célèbre le règne de l'Amour qui lance des flammes pour faire des amants heureux.

Troisième élément: **Erithie est charmée mais aussi troublée, car elle ne reconnaît pas le Dieu Amour.** Ovide lui promet de démêler le mystère.

Pour la première fois, Erithie ressent l'effet etrange de l'Amour. Elle en est surprise, voire bouleversée, et demande à Ovide de clarifier les douces impressions auxquelles elle est livrée. Le *gestus* fondamental de la scène tient dans les mots: l'Amour éveille la sensibilité d'Erithie.

La quatrième scène se compose de six élements significatifs:

> Premier élement: **Ovide éclaircit le mystère de l'amour.** Erithie trouvera l'explication du sentiment qu'elle éprouve dans le regard d'Ovide.
>
> Deuxième élément: **Le regard d'Ovide agite Erithie.** Elle en est très émue, et même troublée.
>
> Troisième élément: **Selon Ovide, ce trouble charmant est un hommage offert à l'Amour.** Le poète révèle donc l'identité du dieu qui a éveillé de si vifs sentiments en Erithie.
>
> Quatrième élément: **Ovide avoue son amour pour la jeune prêtresse de Diane.**
>
> Cinquième élément: **Erithie regrette l'engagement qui les sépare.** Elle doit consacrer sa vie à la deesse.
>
> Sixième élement: **Vivant sous l'emprise de l'Amour, le peuple de Scythie permettra à Erithie de rompre ses serments.** Ovide prie l'Amour de le secourir. C'est à l'Amour de le tirer d'affaire en récompense de son sacrifice.[245]

Le *gestus* fondamental de la sixieme scène se formule ainsi: Erithie découvre l'Amour dans le regard d'Ovide; le couple prie l'Amour d'intervenir en sa faveur aupres

---

[245] Voué au culte de l'Amour, Ovide se fit exiler a Tomes.

des Sarmates qui seuls peuvent liberer Erithie de ses obligations envers Diane.

La dernière scène de l'Entrée se divise en quatre éléments importants:

> Premier élément: **Les Sarmates arrivent pour installer Erithie dans le service de Diane.**
>
> Deuxième élément: **Ovide supplie les Sarmarthes de libérer Erithie.** Il ne veut pas que l'engagement d'Erithie gâche son bonheur.
>
> Troisième élément: **Les Sarmates rejettent sa prière.** Ovide et Erithie insistent et convainquent finalement les Sarmates qui se laissent attendrir par l'Amour.
>
> Quatrième élément: **Tout le monde célèbre la primauté de l'Amour et le bonheur du couple.**

Le *gestus* fondamental de la dernière scène se résume: attendris par l'Amour, les Sarmates libèrent Erithie qui se donne à Ovide; car tout engagement pâlit devant l'attrait de l'Amour.

Reconstituons la fable de l'*Entrée d'Ovide* a partir des *gestus* fondamentaux que nous venons de décrire. Ovide languit dans son exil à Tomes. Il est amoureux d'Erithie qui, vouée au service de la déesse, ignore les douceurs de l'amour. Pour complaire à Ovide, l'Amour éveille en Erithie ses premiers désirs. Erithie est troublée, mais Ovide la convainc de ceder aux douces impressions qu'elle ressent. Amoureuse, elle regrette ses engagements envers Diane, mais doute de pouvoir rompre ses serments. Ovide prie l'Amour d'intervenir de nouveau en sa faveur. Répondant à

l'appel d'Ovide, l'Amour attendrit les Sarmates qui permettent finalement à Erithie de renoncer à sa vocation de prêtresse. Les deux amants peuvent alors se consacrer l'un à l'autre. La moralité de l'*Entrée d'Ovide* fait écho à celle du Prologue: l'amour fait la gloire et le bonheur du poète.

9. *L'Entrée d'Ovide*: analyse pragmatique

9.1. Les icônes et la connotation

Les icônes visuelles et textuelles de l'*Entree d'Ovide* découpent l'espace-temps scénique en deux zones: la première, les « Montagnes affreuses parsemees de précipices, et couvertes de Neiges », est représentée sur les toiles de fond; la deuxième, les « Jardins d'Ovide à Thôme », par le decor du premier plan de la scène (*OC* II:1063).

L'action se déroule dans les jardins d'Ovide, les montagnes étant visibles au loin. Celles-ci ne sont ni un simple ornement de la scène ni un point de fuite sur lequel fixer l'attention des spectateurs. Elles représentent une barrière infranchissable qui sert à différencier la terre d'exil du poète du monde d'ou il est venu. Du point de vue psychologique, la frontiere marque les limites d'un présent mutile: une partie du « moi » brisé n'existe plus que dans le souvenir.

La situation d'Ovide double celle d'Apollon qui, dans le Prologue, a lui aussi perdu l'integrité de son « moi ». Autrefois, la condition permanente du « moi »

d'Ovide était « d'aimer toujours » (*OC* II:1063). De l'autre côté de la frontière, la condition actuelle du « moi » est de vivre sans amour, en étant amputé de lui-même. Dans les « climats glacés » de la Scythie, le « moi » d'Ovide s'altère. En tant qu'icône visuelle, les montagnes denotent une barrière physique mais connotent l'aliénation du « moi» et l'impossible retour à la condition originaire.

Les jardins d'Ovide sont juxtaposés à ces images de clôture. C'est l'espace-temps du « moi » qui, incommodé par l'absence de l'amour, s'exteriorise néanmoins dans la création artistique. Les jardins d'Ovide sont un lieu fertile, plein de « fleurs » attrayantes qui offrent aux passants le spectacle de leurs couleurs séductrices. Selon Ovide, les « fleurs », c'est-à-dire les poèmes, tentent Erithie: « Ces fleurs dans mes jardins l'attirent chaque jour... » (*OC* II:1064). L'icône des bouquets vivement colorés connote la production artistique du poète, piège qu'il tend avec beaucoup d'adresse pour conduire sa bien-aimée dans son repaire.

Un index textuel doit être compté parmi les icônes importantes de l'Entrée. Nous pensons à l'icône auditive « seduisans ramages » utilisée par Erithie dans son monologue de la deuxième scene. Les « ramages » dénotent le chant des oiseaux, mais dans un deuxième temps, connotent la musique, voire la poésie

séduisante d'Ovide. Éloignée des « boccages riants », Erithie n'entendra plus l'appel séducteur du poète.

Faisant partie de l'espace-temps representé par les jardins d'Ovide, la statue de l'Amour est une icône visuelle importante. Elle apparaît dans la troisieme scène de l'Entree et transforme les jardins en un lieu plein d'amour. C'est là que Cupidon, se montrant pour la première fois à Erithie, lui apprend à ne plus résister aux douces impressions des traits lancés de son arc. Cependant, le dieu n'agit pas directement sur Erithie, qui lit la leçon de Cupidon dans le regard d'Ovide. Ainsi, l'Amour confère son pouvoir au poète. En ce sens, la statue dénote le dieu qu'elle représente, mais connote le pouvoir du poète que le dieu inspire.

Le troisième espace-temps dans l'*Entree d'Ovide* est défini par les autels de Diane. Ce temple forestier est un index évoqué textuellement qui prend une valeur d'icône à cause du rôle important qu'il joue dans l'orientation de la conduite d'Erithie. L'image se détache facilement des autres espaces-temps de l'Entrée, d'autant plus qu'elle se définit par opposition à l'espace-temps fertile du poete inspire. Les autels de Diane délimitent l'espace-temps sterile des filles nubiles ignorant l'usage de l'amour. L'icône textuelle « les autels de Diane » dénote le

temple de la déesse mais connote la stérilité d'un lieu dépourvu d'amour.

9.2. Le code idéologique interne des personnages

Dans l'*Entrée d'Ovide*, le code idéologique interne des personnages n'est pas le reflet exact de son modèle dans le Prologue. Il y a des différences qu'il convient de souligner. Rappelons-nous que dans le Prologue, Rousseau fait ressortir le problème de l'art stérile. Dans l'*Entrée d'Ovide*, Rousseau change d'éclairage: quoiqu'il représente le poète malheureux à cause de l'indifférence de la femme dont il est amoureux, Rousseau ne recourt pas au thème de l'art pour expliquer cette indifférence. Pour ce faire, il aurait dû récuser le témoignage de l'histoire littéraire qui atteste la fascination exercée par la poésie d'Ovide, sa capacité à émouvoir. Celui-ci fut, en effet, chassé de Rome parce que son *Ars amatoria* excitait trop les passions des Romains.[246]

Quid mihi uobiscum est, infelix cura, libelli,
Ingenio perii qui miser ipse meo?
Cur modo damnatas repeto, mea crimina, Musas?
An semel est poenam commeruisse parum?
Carmina fecerunt, ut me cognoscere uellet
Omine non fausto femina uirque meo:
Carmina fecerunt, ut me moresque notaret
Iam demi iussa Caesar ab Arte meos.
Deme mihi studium, uitae quoque crimina demes.
Acceptum refero uersibus esse nocens.
Hoc pretium curae uigilatorumque laborum

---

[246] Évidemment, nous confondons Ovide, personnage des *Muses Galantes* avec Publius Ovidius Naso, poète latin né en 43 avant Jésus-Christ, mais la comparaison est voulue et sans doute autorisée par l'encadrement historique de l'Entrée. Nous y reviendrons plus tard dans notre analyse pragmatique.

Cepimus: ingenio est poena reperta meo.
Si saperem, doctas odissem iure sorores,
Numina cultori perniciosa suo.
At nunc -- tanto meo comes est insania morbo! --
Saxa malum refero rursus ad icta pedem,
Scilicet ut uictus repetit gladiator arenam
Et redit in tumidas naufraga puppis aquas.
(Ovide *Tristes* II:1-18)[247]

Dans l'*Entrée d'Ovide*, l'art est représenté par les icônes « fleurs » et « ramages » qui connotent l'oeuvre poétique. Au niveau du message, la réference à la qualité de l'oeuvre poétique d'Ovide et la question de son utilité sont tout à fait atténuées.[248] Ainsi, la chute réelle d'Ovide et la chute imaginaire d'Apollon dans le Prologue des *Muses* s'expliquent

---

[247] Nous donnons la traduction en prose de Jacques Andre:
Qu'ai-je à faire avec vous, livres, mon malheureux souci, moi qui fus la victime infortunée de mon inspiration. Pourquoi revenir à ces Muses naguère condamnées, objet de mon accusation? Est-ce trop peu d'avoir une fois mérité le châtiment? Je le dois a mes chants, si, pour mon malheur, hommes et femmes ont voulu me connaître. Je le dois a mes chants si César a frappé ma personne et mes moeurs, à cause de mon Art dont il a déjà ordonne la suppression. Otez-moi cette passion, vous ôterez aussi les crimes de ma vie; je reconnais que mes vers m'ont rendu coupable. C'est le prix recueilli de mes peines et de mes laborieuses veilles; ce châtiment est le fruit de mon inspiration. Si j'étais sage, je vouerais une juste haine aux doctes soeurs, divinites funestes à leur adorateur. Mais aujourd'hui -- si grande est la folie compagne de mon mal -- je reviens meurtrir mon pied contre la pierre qu'il a frappée. Ainsi un gladiateur vaincu retourne dans l'arène, ainsi, apres un naufrage, un vaisseau affronte encore la mer soulevee
(Ovide 1968, 36-37).

[248] A l'exception de la danse autour de la statue de Cupidon, scène qui peut tres bien suggérer le theme de l'art utilisé comme truchement pour eveiller les sentiments amoureux de la bien-aimée.

différemment.[249] En tout état de cause, Ovide ne se trouve pas dans la situation d'Apollon, condamné a « former d'inutiles voeux » aux pieds de sa bien-aimée à cause de son insensibilité à l'amour.

Ceci dit, il nous semble possible de faire abstraction du thème de l'art et de décrire l'opposition de base comme la juxtaposition de l'affectivité et de la stérilité, celle-ci concrétisée dans l'*Entrée d'Ovide* par les forêts de Diane, celle-là par les jardins fertiles d'Ovide. Malgré la difficulté de séparer le thème du poète amoureux du thème de l'art inspiré par l'amour, l'*Entrée d'Anacréon* constitue un précédent qui autorise une telle distinction. Chez Anacréon, c'est l'amour qui fait problème et non l'art du poète.[250] En ce sens, le dilemme d'Ovide rappelle la situation d'Anacréon.

En quoi consiste la ressemblance des codes idéologiques internes du Prologue et de l'*Entree d'Ovide*? D'abord, Ovide réalise le présage suivant de la Gloire:

Voiez ce Dieu charmant soutien de mon Empire

---

249 Il faut également rappeler que la situation historique d'Ovide est différente de celle d'Hésiode qui, comme le démontrera la prochaine analyse, ignore l'art poétique. De plus, contrairement a Hesiode, Ovide ne se sert pas de son art comme d'un moyen pour attirer la bien-aimée.

250 A vrai dire, Hésiode est le seul poète des *Muses Galantes* pour qui la question de l'art est d'une importance primordiale. En ce sens Hésiode ressemble beaucoup à Apollon: la poésie d'Hesiode et celle d'Apollon sont impuissantes, car elles ne sont pas inspirees par l'amour.

> Par lui l'Amant triomphe et le Guerrier
> soupire;
> (*OC* II:1054)

Dans l'*Entrée d'Ovide*, le pouvoir de Cupidon penètre le regard du poète. Dès lors, il suffit à Erithie de fixer son regard sur Ovide pour en tomber éperdument amoureuse. Or, c'est grâce à l'Amour qu'Ovide triomphe

En second lieu, pour attirer l'attention d'Erithie, Ovide se propose de créer des jeux capables de la séduire:

> Ces fleurs dans mes jardins l'attirent chaque
> jour,
> Et je vais par des jeux.... C'est elle; ô
> doux présage!
> (*OC* II:1064)

Comme les icônes « fleurs » et « ramages », l'icône « jeux » est interprétable sur le plan de la connotation. Troisième manifestation de l'oeuvre du poète, les « jeux » équivalent au « langage du Dieu charmant qu'[Erithie] ne connoit pas », c'est-à-dire à l'amour (*OC* II:1064). Or, le rapport des termes « art du poète » et « amour » est bi-univoque en ce sens qu'un terme entraîne toujours son correlatif, et vice-versa.[251] Créée sous les auspices de Cupidon, la danse de la troupe d'Ovide parle le langage de l'amour à Erithie qui en est charmée:

> Quels doux concerts ! quelle fête agreable !

---

[251] Ce rapport bi-univoque explique en partie la difficulte éprouvée lorsqu'on veut distinguer le thème du poete amoureux du thème de l'art inspire par l'amour. Une fois que l'amour équivaut à l'oeuvre poetique, la distinction est insoutenable.

> Que je trouve charmant ce langage nouveau !
> (*OC* II:1065)

Résumons la structure du code idéologique interne des personnages. Dans l'*Entrée d'Ovide*, Rousseau oppose deux espaces-temps: correspondant au mont Parnasse du Prologue, le premier espace-temps de l'Entrée, les jardins d'Ovide, est fécond et dominé par l'Amour; correspondant à l'exil d'Apollon, le deuxième, les autels de la déesse de la forêt, est stérile et dominé par Diane. Comme Apollon, Ovide est exilé. A la différence d'Apollon, Ovide transforme son exil en un lieu où il recrée la vie qu'il a connue. En ce sens, ses jardins de Tomes reproduisent les jardins des Muses sur le mont Parnasse.[252] L'opposition Parnasse-Tomes équivaut à d'autres oppositions dans l'Entrée: jardins-forêt, Amour (Ovide)-Diane, affectivité-stérilité. Erithie hésite entre ces antinomies. Ne connaissant pas l'Amour, elle risque de tomber dans le piège tendu par Diane. Pénétré du pouvoir de Cupidon, Ovide sauve Erithie de ce piège. Ainsi, l'Amour fait triompher le poète et le dénouement de l'Entrée réalise la moralité du Prologue. A l'exception du thème de l'art qui est pris en charge par les icônes, donc relégué au second plan, le code idéologique interne de l'*Entrée d'Ovide* est conforme à celui du Prologue.

---

[252] Il est curieux de noter que Rousseau permet à Ovide de faire le voyage de retour, du moins psychologiquement, privilège qu'il refuse à Apollon.

9.3. Le code actantiel

Décrivons maintenant le code actantiel de l'*Entree d'Ovide*. L'axe principal sujet-objet est défini par le rapport entre deux fonctions dramaturgiques: la Force Orientée et le Bien Désiré. Le Bien Désiré, l'amour parfait, est incarné par Erithie qui oriente l'affectivité d'Ovide:

> Je brule, hélas ! pour la jeune Erithie :
> Pour moi, sans elle, il n'est plus de beaux jours...
> (*OC* II:1063-1064)

Erithie et Ovide incarnent donc respectivement les fonctions dramaturgiques du Bien Désiré et de la Force Orientée.

Diane s'oppose à la Force Orientée en Ovide. Espérant qu'Erithie se dévoue corps et âme à son service, Diane rivalise avec Ovide. Puisque le domaine qu'elle préside exclut l'amour, Diane incarne la stérilité, la force dramaturgique de l'Opposant.

L'Adjuvant a deux incarnations dans l'*Entrée d'Ovide*. La première est la suite d'Ovide qui, sous les auspices de l'Amour, tente de séduire la belle Erithie par la danse et le chant et favorise donc le projet du poète. La deuxième est la troupe des Sarmates. S'opposant à Ovide dans un premier temps, elle sert les intérêts de Diane:

> Non, elle [Erithie] est promise à Diane:
> Nos engagemens sont des Loix;
> Qui pourroit être assez profane
> Pour priver les Dieux de leur droits?
> (*OC* II:1068)

Dans un deuxième temps, émus par l'Amour qui agit à travers les regards des deux amants infortunés, les Sarmates s'attendrissent et permettent à Erithie d'annuler ses engagements:

> Quel sentiment secret vient attendrir
> nos ames
> Pour ces Amans infortunés?
> Par l'Amour l'un à l'autre ils étoient
> destinés,
> Que l'Amour couronne leurs flammes.
> (*OC* II:1068)

La double action qui fait progresser l'action dramatique d'abord dans une direction, ensuite dansl'autre, caractérise la fonction dramaturgique de l'Adjuvant.

L'Amour incarne la fonction dramaturgique de l'Arbitre. C'est Cupidon qui attribue à Ovide le Bien qu'il désire. Appelé à deux reprises, l'Amour charme d'abord Erithie et attendrit finalement les Sarmates. Grâce à son intervention, Ovide peut enfin jouir avec Erithie des délices qu'il connaissait autrefois.

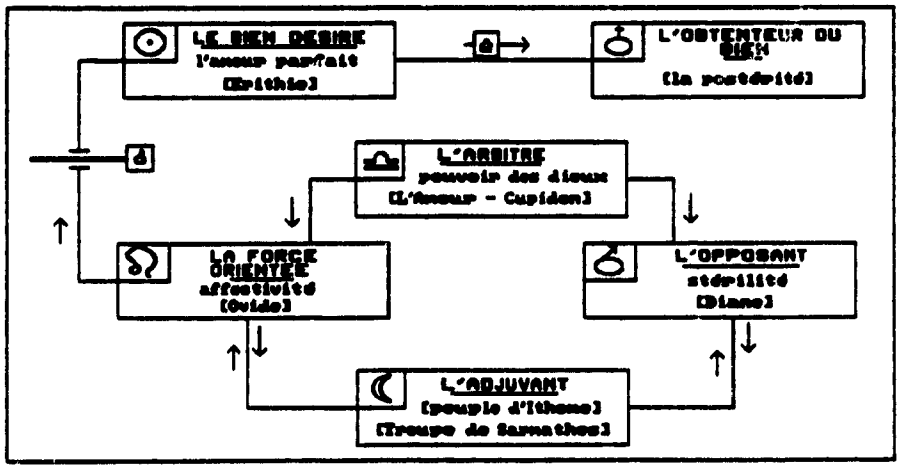


Figure 63 .... Le code actantiel

Qui en profitera? On imagine aisément que la vie à Tomes sera plus agréable sous les auspices de l'Amour. C'est pourquoi nous attribuons la fonction dramaturgique de l'Obtenteur du Bien au « peuple d'Ithome » dans l'immédiat et finalement à « la postérité ». Nous avons schématisé le code actantiel de l'*Entrée d'Ovide* dans la Figure 63.

9.4. Le code idéologique externe

9.4.1. Le contenant idéologique: les emprunts

Comme il a fait pour Anacréon, Rousseau demande à l'histoire ancienne d'encadrer l'*Entrée d'Ovide*. Ainsi, le théâtre représente la ville de Tomes en Scythie. Parmi « Les Peuples mêmes de Scithie » que Rousseau met en scène, nous reconnaissons les Sarmates qui, au quatrième siècle avant Jésus-Christ, occupaient la Scythie, qui entourait l'embouchure du Danube, site de la ville ancienne de Tomes.

Outre la vraisemblance historique, Rousseau se soucie également de respecter la biographie d'Ovide. Il choisit donc la ville de Tomes, lieu réel de l'exil du poète latin. Les théories abondent pour expliquer la dispute qui a incité l'empereur à exiler le poète:[253]

---

253 Nous traduisons: « César Octave l'avait exilé à cause de son livre sur l'amour qui corrompait les moeurs des femmes romaines; ou, selon d'autres, parce qu'il a découvert César en train de faire l'amour soit avec sa femme soit avec un jeune garçon ». Quant à la dernière indiscrétion, Ovide s'y réfère dans

> *...quo missus erat in exsilium ab Octaviano Caesare propter librum quem scripserat de amore, per quem corruptae fuerant Romanae matronae vel, ut quidam volunt, quia cum uxore sua sive cum puero rem eum habuisse perceperat.*
> (Huygens 1954, 30)

En tout état de cause, le problème fut d'ordre moral. Imprégnée d'hédonisme, la poésie d'Ovide tournait en ridicule les réformes morales d'Auguste qui, ne pouvant plus permettre au poète de rester à Rome, a dû le censurer et le punir. Ainsi commença en 8 après J.-C. le long exil d'Ovide qui mourut à Tomes en 18 après J.-C..

A Tomes, Ovide a composé les *Tristes* et les *Pontiques*, ouvrages pleins d'amertume dans lesquels le poète s'apitoyait sur son sort et sur les conditions désespérantes de son exil (Thibault 1964, 3). Cependant, l'image menaçante et stérile de Tomes n'est

---

les *Tristes* (livre II). Nous citons le texte original en latin et donnons la traduction en prose de Jacques André:

> *Cur aliquid uidi? cur noxia lumina feci?*
> *Cur imprudenti cognita culpa mihi?*
> *Inscius Actaeon uidit sine ueste Dianam:*
> *Praeda fuit canibus non minus ille suis;*
> *Scilicet in Superis etiam fortuna luenda est*
> *Nec ueniam laeso numine casus habet.*
> (Ovide *Tristes* II:103-108)
>
> Pourquoi ai-je vu? Pourquoi ai-je rendu mes yeux coupables? Pourquoi n'ai-je compris ma faute qu'après mon imprudence? Ce fut par mégarde qu'Actéon aperçut Diane sans vêtements: il n'en fut pas moins la proie de ses propres chiens. C'est qu'à l'egard des dieux il faut expier même le hasard, et la divinite ne pardonne pas même une offense fortuite.
> (Ovide 1968, 40-41)

pas le point de mire de Rousseau qui distribue ses personnages dans un décor plein de fleurs et dominé par l'Amour. C'est alors que Rousseau s'écarte de la biographie d'Ovide, dont la situation à Tomes était réellement déplorable:[254]

---

[254] Dans *Ibis*, il décrit les terres désolées de son exil:

> *Ille relegatum gelidos Aquilonis ad ortus*
> *Non sinit exilio delituisse meo;*
> (Ovide *Ibis* 11-12)
>
> [Nous traduisons]
> Bien que je sois banni au lieu natal du vent du nord, il (César) ne me permet pas de rester caché dans mon exil.

La description que donne Ovide dans les *Tristes* (livre II) n'est pas plus attrayante. Nous citons le texte original en latin et donnons la traduction en prose de Jacques André:

> *Vltima perpetior medios eiectus in hostes,*
> *Nec quisquam patria longius exul abest.*
> *Solus ad egressus missus septemplicis Histri*
> *Parrhasiae gelido uirginis axe premor.*
> *Cizices et Colchi Metereaque turba Getaeque*
> *Danuuii mediis uix prohibentur aquis.*
> *Cunque alii causa tibi sint grauiore fugati,*
> *Vlterior nulli quam mihi terra data est;*
> *Longius hac nihil est, nisi tantum frigus et hostes,*
> *Et maris adstricto quae coit unda gelu.*
> (Ovide *Tristes* II:187-196)
>
> J'endure les pires maux, jeté au milieu des ennemis et personne n'est exilé plus loin de sa patrie. Moi seul, relégué aux embouchures de l'Hister aux sept bras, je suis accablé par l'axe glacé de la vierge de Parrhasie. Des Cizices, des Colchidiens, des hordes de Métères et des Gètes, à peine les eaux du Danube me séparent et me protègent. Bien que d'autres aient été exilés pour des motifs plus graves, à nul ne fut assignée une terre plus lointaine qu'à moi. Il n'y a rien au delà sinon le froid, les ennemis et l'eau de la mer prise par le gel qui la saisit.
> (Ovide 1968, 44)

Très souvent, le ton adpoté par le poète dans les *Pontiques* est encore plus désolant. Nous citons le texte original en latin et donnons la traduction en prose de Jacques André:

> *Carmine Graecinum, qui praesens voce solebat,*
> *tristis ab Euxinis Naso salutat aquis.*
> (Ovide *Pontiques* II:6)

> *Ovid has been condemned for his lack of fortitude, but only the most self-righteous can fail to be moved as, remembering what he had been, they read of the terrible winters of Tomis, of barbarian incursions across the frozen Danube and of the aging poet taking his turn at sentry duty; or of his lack of books and of civilized company and of his wistful imaginings of life in Rome.* (Kenney 1972, 17:2)

Où Rousseau a-t-il pris connaissance de la biographie d'Ovide? Jean-Jacques affirme que la bibliothèque de son grand-père comprenait *Les Métamorphoses* d'Ovide (*OC* I:9). Les éditeurs de l'édition de la Pléiade ajoutent *Les Tristes* (*OC* I:1239, n.3) et Louise Reichenburg en complète l'inventaire en ajoutant *L'Art d'aimer* (Reichenburg 1932, 172). Si Rousseau disposait d'un exemplaire des *Tristes*, il a pu y trouver des renseignements sur l'exil d'Ovide, car le livre IV des *Tristes* est une autobiographie écrite par le poète pendant son exil à Tomes. D'autre part, la référence fréquente à l'oeuvre d'Ovide chez les auteurs français du 18e siècle rappelle la place privilégiée accordée au poète latin dans la doxa littéraire de l'époque. Que Rousseau ait connu l'histoire tragique d'Ovide est chose certaine: quelques années plus tard, dans son *Discours sur les sciences et les arts*, il associera Ovide à d'autres

---

> C'est par un poème que, des eaux de l'Euxin, Nason adresse tristement à Grécinus le salut qu'à l'ordinaire il exprimait en personne de vive voix. (Ovide 1977, 59)

« auteurs obscènes » qui auraient contribué à dépraver les moeurs du peuple romain:

> Mais après les Ovides, les Catulles, les Martials, et cette foule d'Auteurs obscénes, dont les noms seuls allarment la pudeur, Rome, jadis le Temple de la Vertu, devient le Theâtre du crime, l'opprobre des Nations et le joüet des barbares.
> (*OC* III:10)

Dans *Les Muses*, Rousseau narre en fait les intrigues amoureuses d'un poète dont la situation représente plus fidèlement la vie personnelle de Rousseau que celle d'Ovide. Encore une fois, l'opera est écrit à une période où la vie émotive de Jean-Jacques connaît de grands bouleversements. Le trouble éprouvé par l'écrivain devient ainsi la substance de l'oeuvre à laquelle il travaille.

9.4.2. Le contenu idéologique: aspect autobiographique

Voici les faits qui ont déclenché la crise. Tout a commencé par une humiliation qui portait atteinte à la dignité de l'écrivain. Invité à un dîner officiel offert au Duc de Modène, Rousseau s'était vu « priv[é] de l'honneur » que les services rendus au Comte de Montaigu auraient dû lui mériter. En l'occurrence, l'ambassadeur refusa de placer Rousseau à la table du Duc:

> Comment...mon Secretaire qui même n'est pas Gentilhomme prétend diner avec un Souverain quand mes Gentilshommes n'y dinent pas?
> (*OC* I:310)

L'insulte lancée par l'Ambassadeur fut la goutte d'eau qui fit déborder le vase. Rousseau n'en pouvait plus. Depuis son arrivée à Venise, il travaillait sans être payé. Il rétorqua à l'ambassadeur d'une manière si insolente qu'il se fit renvoyer de son poste de secrétaire.

Ayant fermé la porte sur sa carrière diplomatique, Rousseau rentra à Paris presque sans ressources. Convaincu que l'ambassadeur s'était mal conduit, il chercha à se justifier auprès de ses connaissances. Ses amis sympathisèrent avec lui, mais personne ne put lui donner réparation de l'offense:

> Tout le monde convint avec moi que j'étois offensé, lézé, malheureux, que l'Ambassadeur étoit un extravagant cruel, inique, et que toute cette affaire le deshonoroit à jamais. Mais quoi, il étoit l'Ambassadeur; je n'étois, moi, que le Secretaire. Le bon ordre, ou ce qu'on appelle ainsi, vouloit que je n'obtinsse aucune justice, et je n'en obtins aucune.
> (*OC* I:325)

Relevé de ses fonctions à l'ambassade, Rousseau perdit un poste prestigieux. De retour à Paris, il chercha une aide qu'il ne trouva pas. N'ayant pas la nationalité française, il n'avait pas « droit à la protection nationale » (*OC* I:325). Tombé de si haut, il se débattait dans la même situation difficile d'ou le Chevalier de Montaigu l'avait fait sortir 18 mois auparavant.

> *The departure of Altuna for Spain...meant that he was no longer able to live graciously as the guest of a nobleman. In the spring of 1745, he was once more reduced to the level*

> *of* ***le peuple****, entering what was to prove to be one of the most arduous periods of his life. He moved once more to the Hôtel Saint-Quentin near the Sorbonne* [.].
> (Cranston 1982, 197)

Dans une lettre adressée à Jean-Gabriel La Porte du Theil au Ministère des Affaires Étrangères et datée du 11 août 1744, Rousseau se plaint des conditions misérables dans lesquelles il vit:

> S'il m'est donc arrivé, Monsieur, de vous écrire quelque chose d'irrégulier, je vous supplie de le pardonner au trouble affreux et au désespoir où m'ont jetté de si étranges traittemens. Connoit-on rien de plus triste pour un honnête homme que de se voir indignement diffamer aux yeux du public, et en peril de sa propre vie, sans ombre de prétexte et seulement pour de misérables discussions d'intérêt, sans qu'il lui soit permis de se deffendre ni possible de se justifier?...C'est aux personnes qui aiment l'équité, et qui sont en droit d'approfondir les choses, de réparer en cela l'injustice du public et d'y rétablir l'honneur d'un honnête homme qui compte sa vie pour rien quand il a perdu sa réputation.
> (*CC* II:67)

Cependant, du Theil ne donna aucune suite à cette missive.[255] Démoralisé, Rousseau s'installa en octobre 1744 chez son ami espagnol, Don Manuel-Ignacio Altuna Portu, et commença à travailler aux *Muses Galantes*. Plein d'amertume et de mélancolie, Rousseau fut obsédé par sa mésaventure de Venise. « Un germe d'indignation » leva dans son esprit et ralentit son

---

[255] Finalement, le comte de Montaigu honora ses engagements financiers envers Rousseau. Néanmoins, après avoir payé toutes ses dettes, Rousseau était sans « un sol comme auparavant, mais soulagé d'un poids » qui lui était devenu insupportable (*OC* I:326).

travail qui avançait « péniblement » (Courtois 1923, 49). Une page des *Confessions* montre à quel point l'écrivain avait le moral bas:

> Il me falloit, à la place de **l'ambition éteinte** (c'est moi qui souligne) un sentiment vif qui remplit mon coeur.
> (*OC* I:331)

Dans une lettre datée du 9 juillet 1745 et adressée à son ami Daniel Roguin, Rousseau parle de sa situation lamentable: « privé de touttes les ressources, et réduit à des espérances vagues et éloignées, je lutte contre la pauvreté depuis mon arrivée à Paris » (*CC* II:84).

Rousseau logeait et travaillait chez Altuna depuis cinq mois quand son ami annonça son départ. Après avoir décidé de « rester dans l'indépendance en tirant parti » de ses talents dont il commençait enfin de « sentir la mesure », Rousseau retourna à son ancien logement à l'Hôtel Saint Quentin (*OC* I:329). Ce petit îlot « solitaire » loin des quartiers bruyants de Paris, lui fournit un endroit commode pour travailler « à son aise » (*OC* I:330)

Représentez-vous Ovide chassé de Rome, souffrant l'exil à Tomes, entreprenant d'améliorer ses conditions de vie par l'exercice de son art, puis Rousseau qui, chassé de Venise, s'enferme à l'Hôtel Saint Quentin ou il cherche à tirer profit de ses talents

artistiques.[256] La ressemblance des deux portraits est la preuve que Rousseau n'a pas choisi au hasard le sujet de l'*Entrée d'Ovide*. A peu d'exceptions près, l'espace-temps de l'Entrée reproduit celui de la vie réelle de Rousseau, ce que ce dernier avoue indirectement dans sa lettre à Roguin:

> Il n'est guéres possible que les dispositions d'un esprit affligé et mélancolique n'influent sur ses productions.
> *CC* II:84)

Mais la ressemblance des situations ne s'arrête pas là. Comme les jardins d'Ovide, l'Hôtel de Saint Quentin est un lieu dépourvu d'amour. Comme le poète Ovide dans ses jardins de Tomes, Rousseau cherchait à combler une lacune émotive qui, depuis son exil à Paris, lui devenait de plus en plus insupportable. Dans ses *Confessions*, Rousseau se souvient du besoin pressant de rencontrer l'amour pour combler un vide moral:

> Il falloit que la douceur de la vie privee et domestique me dédomageât du sort brillant auquel je renonçois. Quand j'étois absolument seul mon coeur étoit vide, mais il n'en falloit qu'un pour le remplir.
> (*OC* I:332)

---

256 Thibault décrit comme suit la situation d'Ovide:
> *The prospect of passing the rest of his days on the bleak steppes of Moesia amid a rude and alien folk was terrifying to Ovid. Not only was he elderly, delicate of health and grown fastidious in the habits of luxury, but he was, above all, the sort of poet who could flourish only in the drawingroom atmosphere of an ultra-sophisticated aristocracy.*
> (Thibault 1964, 18)

Abandonné par Maman, perturbé par la perte d'une carrière diplomatique prometteuse, Rousseau se retrouvait disponible.[257] Il lui fallait une femme pour lui faire oublier son ambition éteinte.

Cette situation est celle du poète dont les desirs sont comblés par la belle Erithie. Née de l'imagination de Rousseau, Erithie devient l'obsession du poète latin. L'histoire de leur première rencontre en rappelle une autre qui a lieu à cette époque à l'Hôtel Saint Quentin:

> Nous avions une nouvelle hotesse qui etoit d'Orleans. Elle prit pour travailler en linge une fille de son pays, d'environ vingt deux à vingt trois ans, qui mangeoit avec nous ainsi que l'hotesse. Cette fille appellée Therese le Vasseur étoit de bonne famille.
> (*OC* I:330)

Thérèse a la même naïveté qu'Erithie. Comme la prêtresse de Diane, elle ignore l'amour: à part une « faute unique » commise au sortir de l'enfance, elle a eu une conduite irréprochable (*OC* I:331). Mais Rousseau éveille en Thérèse le trouble de la passion. Son aveu inquiète la jeune femme; Thérèse est perplexe et ne sait quoi dire:

---

[257] A cet égard, citons le commentaire de Gagnebin et Raymond:

> Cherchant un « amusement », il [Rousseau] s'était donné une « compagne » [Thérèse]. Mais il a raison de dire que c'est le « vide » de son coeur qu'il importait à tout prix de combler, au lendemain d'un échec cuisant, son « ambition eteinte », tout son être déprimé et solitaire.
> (*OC* I:1407, [p.332]n.1)

> Je la [Thérèse] vis interdite et confuse
> avant de se rendre, vouloir se faire
> entendre, et n'oser s'expliquer.
> (*OC* I:331)

Erithie réagit de la même manière. Son âme percée par le regard d'Ovide, elle ne trouve plus ses mots. Se détournant de lui pour cacher son émotion, Erithie est en plein désarroi:

> Vos regards !... Dans ses yeux quel poison
> seducteur ?
> Dieux ! quel trouble confus s'éleve dans mon
> Coeur !
> (*OC* II:1066)

Pour mettre à l'aise son amante, Rousseau amoureux se métamorphose en tuteur. Il prend Thérèse en charge, l'initie à l'amour pour pouvoir satisfaire ses besoins charnels (*OC* I:414). Ovide en fait autant. Avant de donner libre cours à sa passion, il s'occupe de l'instruction d'Erithie, instruction dont il tirera profit plus tard:

> De ses [Amour] plus doux secrets discret
> dépositaire
> A vous [Erithie] seule en ces lieux je dois
> les réveler.
> (*OC* II:1065)

La comparaison entre la vie personnelle de Rousseau et l'histoire qu'il met en scène révèle donc de nombreuses similitudes. Sans aucun doute, nous entendons la voix de Rousseau dans les répliques d'Ovide. Quand il évoque les premiers moments d'intimité d'Ovide et Erithie, Rousseau parle de l'avènement de Thérèse qui apporte un bonheur inattendu après une période de désespoir profond.

10. *L'Entrée d'Hésiode*: analyse sémantique

Revenons au début pour étudier l'*Entrée d'Hésiode*, la première des *Muses Galantes*. Le rideau s'ouvre sur un bocage avec des hameaux. Dans ce lieu bucolique, Eglé, l'amante d'Hésiode, s'offre comme prix d'un concours de musique, et par conséquent, met Hésiode dans une situation désespérante. Malheureusement, ce poète se connaît mal en musique! Pis encore, il lui manque l'inspiration de l'Amour.

Quoique tous les poètes-musiciens participent au concours, Hésiode croit être seul digne de l'amour d'Eglé. Il l'aime d'un amour parfait et trouve que ses sentiments sont plus méritoires que les « frivoles chants » dont Eglé sera le prix.

> J'ignore les secrets de l'art qu'elle couronne;
> Eglé le sait et m'abandonne !
> Je vais la perdre sans retour.
> A de frivoles chants se peut-il qu'elle donne
> Un prix qui n'étoit du qu'au plus parfait amour?
> (*OC* II:1058)

Le dilemme d'Hésiode rappelle celui des Muses dans le Prologue. N'étant pas inspiré par l'Amour, l'art d'Hésiode est aussi impuissant que celui des Muses.[258] Mais la ressemblance va plus loin que la simple répétition au niveau de l'intrigue. Une étude plus détaillée des sémèmes démontre que le découpage de

---

[258] Rappelons la morale du Prologue: sur le Mont Parnasse, le don de plaire dépend de l'Amour et non du « talent », de l'« esprit » et de l'« ardeur sincère » de la Muse (*OC* II:1054).

l'espace sémantique de l'*Entrée d'Hésiode* est absolument conforme à celui du Prologue.[259]

10.1. **L'identification des isotopies figuratives**

Nous divisons cet espace en trois réseaux: « art », « amour » et « immortalité ». L'espace sémantique « art » comprend trois isotopies (*cf.* Figure 64). Les deux premières isotopies peuvent être mises en parallèle avec celles du Prologue.

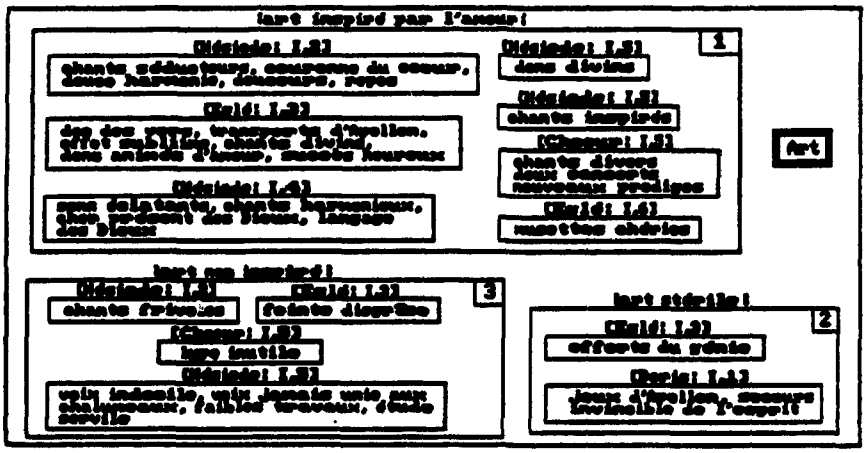


Figure 64 .... Le réseau sémantique « Art »

La première, !art inspiré par l'amour!, se compose de sept faisceaux de sémèmes dont les signifiés convergent vers l'aspect divin de l'art. Elle comporte des figures telles que « chants divins », « dons divins », « cher présent des Dieux », « langage des Dieux », etc. Nous y trouvons aussi des sémèmes qui touchent à la

---

[259] Bruyère l'affirme: « Hésiode est le héros du premier, auquel nous nous en tiendrons et qui, d'ailleurs, est le seul à suivre clairement la donnée initiale » (Bruyère 1952, 12).

notion de l'inspiration en art. Par exemple, lorsque Eglé accorde le don des vers à Hésiode dans la troisième scène, elle rappelle le rôle d'intermediaire de l'artiste qui désormais ressentira les « transports d'Apollon ». Ce n'est pas le génie du poète qui retentit dans l'oeuvre, mais celui d'Apollon dont le poète s'inspire et dont l'oeuvre s'imprègne.

La deuxième isotopie du premier réseau sémantique comprend des sémèmes qui décrivent l'art comme le produit de l'esprit. Dans cette isotopie apparaissent des figures telles que « génie » et « secours invincible de l'esprit ». Nous appelons cette deuxième isotopie !art stérile! et rappelons que le contenu sémantique de ses sémèmes se démarque nettement de celui de l'isotopie !art inspiré par l'amour! que nous venons de décrire.

La troisième isotopie du réseau « art » n'a pas d'équivalent dans le Prologue. Elle constitue un nouvel espace sémantique qui englobe des figures assimilables à l'idée de l'échec. Ainsi, l'art est « inutile », le chant « frivole » et la voix « indocile ». Tels « travaux » sont « faibles » et s'attirent la « disgrâce » des rivaux. Nous appelons cette isotopie !art non inspiré! et soulignons qu'elle définit une troisième sorte d'art, caractérisé par l'infortune du poète dont les espérances sont trompées.

« Amour », le deuxième réseau sémantique, se compose de deux isotopies: !amour raisonné! et !amour passionnel! (*cf.* Figure 65). Défini par douze faisceaux de sémèmes, l'espace sémantique de l'isotopie !amour raisonné! est le plus dense de la pièce. Toutes les figures de cette isotopie peuvent se rapporter aux concepts de « vertu », de « tendresse », de « bonheur », de « constance », aux « feux partagés », etc. La deuxième isotopie du réseau, !amour passionnel!, unit huit faisceaux de sémèmes qui définissent le côté passionnel de l'amour. Nous

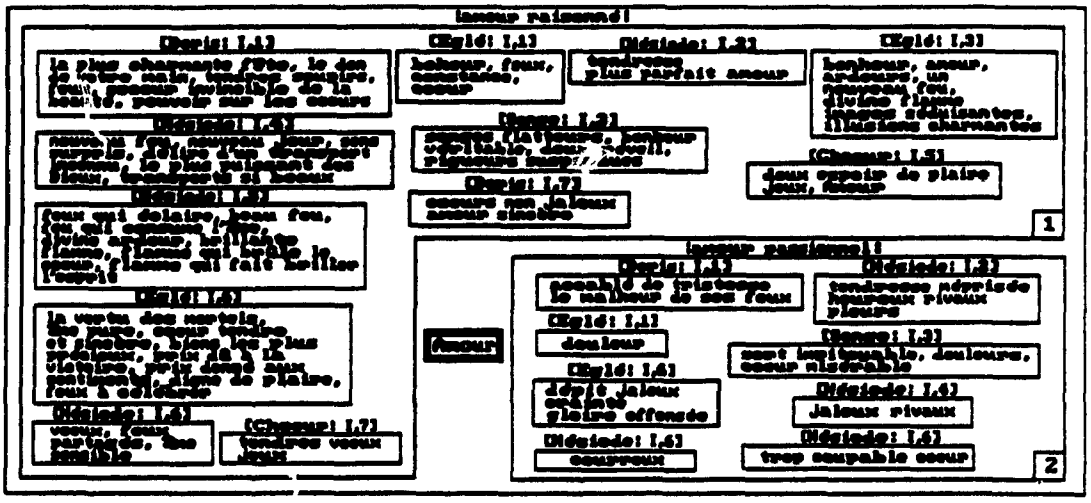


Figure 65 .... Le réseau sémantique « Amour »

y trouvons des sémèmes tels que « malheur », « crainte », « jaloux », « douleur », etc. Les figures appartenant à ces deux isotopies sont tirées du vocabulaire amoureux stéréotypé de l'époque.

Nous appelons le troisième réseau semantique « immortalité ». Les isotopies de ce reseau sont au nombre de cinq (*cf.* Figure 66). Composée de quatre faisceaux de sémèmes, la première isotopie ¦devoir¦ englobe des figures ayant trait à la « loi » et aux « engagements » d'ordre moral. La deuxième isotopie ¦dieux¦ est assez mince. Les sémèmes de son seul faisceau portent sur les attributs surhumains des êtres immortels. Les deux isotopies suivantes regroupent des sémèmes qui portent sur le statut immortel de l'artiste. Par exemple, la troisième isotopie ¦Eglé¦ est définie par trois faisceaux dont les sémèmes

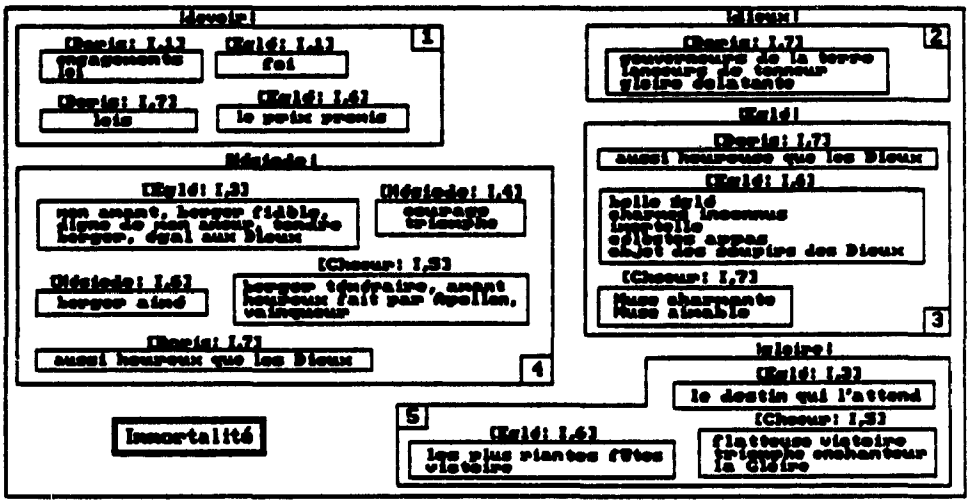


Figure 66 .... Le réseau sémantique « Immortalité »

représentent les traits divins d'Eglé. Il en va de même pour la quatrième isotopie ¦Hésiode¦ dont les sémèmes décrivent le berger comme étant « egal aux

Dieux ». Trois faisceaux de sémèmes forment l'isotopie ¦Gloire¦, la dernière du réseau. Les figures de cette isotopie dépeignent le destin glorieux promis au vainqueur.

10.2. La simplification des réseaux sémantiques

Quels rapports ces isotopies ont-elles les unes avec les autres? Dans le premier réseau, les isotopies ¦art stérile¦ et ¦art inspiré par l'amour¦ constituent les deux pôles de l'opposition principale de la pièce (*cf.* Figure 67). L'isotopie ¦art inspiré par l'amour¦ du réseau « art » et l'isotopie ¦amour raisonné¦ du réseau « amour » ont beaucoup de sémèmes en commun: par exemple, « coeur », « transports », et « divin », tous connecteurs qui les relient.

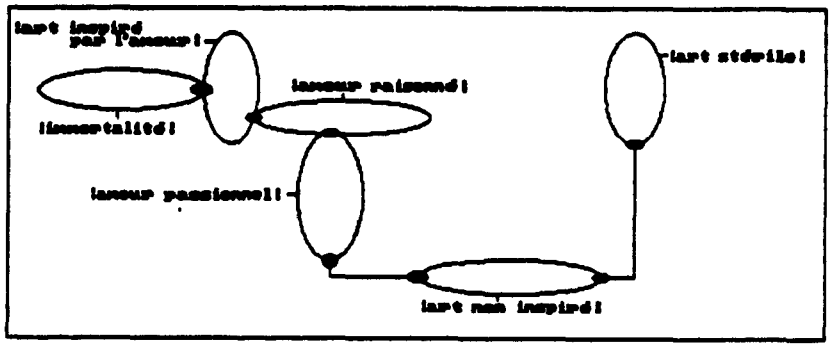


Figure 67 .... La disposition globale des isotopies

Toutes les isotopies du réseau « immortalité » servent à préciser le statut idéologique de l'art et de l'artiste. Le rapport entre l'isotopie ¦Hésiode¦ et l'isotopie ¦Eglé¦ est évident: Hésiode est « égal aux

Dieux » tandis qu'Eglé est « l'objet des soupirs des Dieux ». En plus, les deux amants sont aussi « heureux que les dieux ». Rappelons l'essence divine d'Eglé qui est l'incarnation de la Muse Euterpe, le « prix promis » au poète victorieux. En tant que divinité, elle représente l'immortalité qui sera conférée à Hésiode au moment de son « triomphe enchanteur ». Victorieux, Hésiode connaît une « gloire » qui équivaut à la « gloire éclatante » des dieux. A vrai dire, tous les sémèmes de ce réseau convergent vers un même sens: le poète inspiré par l'amour est doté d'un pouvoir divin; sa gloire est immortelle. Ces cinq isotopies peuvent se fondre en une seule, l'isotopie ¦immortalité¦, que nous relions à l'isotopie ¦art inspiré par l'amour¦.

Les isotopies ¦amour passionnel¦ et ¦amour raisonné¦ partagent plusieurs sémèmes qui peuvent servir de connecteurs. A titre d'exemples, citons les sémèmes « tendresse », « coeur » et « feu ». Le sémème « tendresse méprisée » de l'isotopie ¦amour passionnel¦ n'a pas de statut permanent dans la psyché d'Hésiode. C'est un sentiment passager évoqué par l'absence de la Muse. Une fois que le poète s'en inspire, le sémème « tendresse » décrit le « plus parfait amour ». Suivant le modèle du Prologue, l'isotopie ¦amour

passionnel¦ est une sous-isotopie de l'isotopie ¦amour raisonné¦.

L'isotopie ¦art non inspiré¦ est la seule qui s'intègre difficilement dans l'espace sémantique global de l'Entrée. Dans la Figure 67, nous l'intercalons à mi-distance des deux pôles oppositionnels. Un troisième genre d'art, ¦art non inspiré¦ n'est pas « stérile » dans l'acception « intellectuelle » du terme; il est tout simplement inefficace à cause des faiblesses du poète. La difficulté de relier cette isotopie à d'autres isotopies de l'Entrée est due à la nature personnelle des énoncés qui composent son espace sémantique. Nous y reviendrons lors de notre étude du code idéologique externe.

11. *L'Entrée d'Hésiode*: analyse syntaxique

La première scène de l'*Entrée d'Hésiode* se divise en quatre éléments importants:

> Premier élément: Doris annonce le concours qui se prépare. La main d'Eglé sera le prix offert au berger qui remportera la victoire dans le concours de poésie lyrique.
>
> Deuxième élément: Doris décrit le dilemme d'Hésiode. Hésiode et Eglé sont amoureux. Puisque Hésiode ignore l'art des Muses, il a peu de chances de remporter le prix du concours. Eglé sera donnée en prix à un rival.
>
> Troisième élément: Malgré son amour pour Hésiode, Eglé respectera ses engagements. Pour Eglé, le devoir prime sur l'amour.
>
> Quatrième élément: Eglé saura accorder son amour avec ses engagements. Incarnation de la Muse Euterpe, tout est possible pour Eglé

> qui jouit d'un pouvoir « mérité » sur tous les coeurs.

La première scène de l'Entrée est une mise en situation de l'intrigue. Son *gestus* fondamental se résume ainsi: Eglé jouit d'un pouvoir mystérieux qui assurera la réussite d'Hésiode.

La deuxième scène de l'Entrée consiste en un seul monologue d'Hésiode. Nous le divisons en deux éléments significatifs:

> Premier élément: **Hésiode se plaint de la froideur d'Eglé.** Ignorant l'art qu'elle couronne, il craint de ne jamais pouvoir lui plaire. Eglé semble être plus sensible aux chants « frivoles » qu'elle ne l'est à des sentiments tendres.
>
> Deuxième élément: **Eglé jette un sort à Hésiode qui tombe sous son influence.**

Dans la deuxième scène, Hésiode explique l'impasse qui risque de gâcher son bonheur: le concours exige la maîtrise d'un art qu'il ignore complètement. Nous résumerons comme suit le *gestus* fondamental de la scène: sans connaître l'art de la Muse, le poète ne peut éveiller l'amour de la femme qu'il desire.[260]

---

[260] Du point de vue historique, il est vrai qu'Hésiode fut d'abord berger, ensuite poète. Cependant, la renommée du poète dément l'ignorance que Rousseau lui attribue. A notre avis, il y a rupture entre l'intention de Rousseau et la focalisation de la pièce. Dans les *Confessions*, Rousseau annonce son intention de mettre en scène les amours de trois poètes, mais au lever du rideau, Hésiode n'est pas encore poète. Tout en prétendant se concentrer sur l'amour du poète, Rousseau met en scène le devenir d'un berger pour qui l'art n'est qu'un cruchement: l'art est le moyen, Eglé la fin. La rupture est moins troublante si on tient compte de la double identité d'Eglé: en plus d'être l'incarnation féminine de « l'Esprit » et de « la Beauté », elle est aussi la Muse Euterpe qui préside aux arts musicaux. Or, le moyen et la fin fusionnent dans sa double identité et nous comprenons

La troisième scène est l'entrée des Songes. Nous la découpons de la manière suivante:

> Premier élément: **Eglé dévoile sa vraie identité.** Elle s'appelle Euterpe, Muse qui préside aux arts musicaux. Elle demande aux Songes de révéler à Hésiode son vrai destin.
>
> Deuxième élément: **Eloignant la douleur, le Songe présage du bonheur.** Il réveille Hésiode.
>
> Troisième élément: **Eglé avoue son amour pour Hésiode à qui elle accorde le don d'écrire des vers.** Ce don le rendra « égal aux Dieux ».
>
> Quatrième élément: **Eglé demande à l'Amour d'animer le don que reçoit Hésiode.** Le génie peut exciter l'effort du poète, mais seul l'amour peut assurer son succès.

Les quatre éléments significatifs de cette scène se réduisent au *gestus* fondamental suivant: le don des vers élève l'homme au rang des dieux; l'Amour inspire le poète et garantit son succès.

Deuxième monologue d'Hésiode, la quatrième scene comporte un seul élément significatif:

> Premier élément: **Réveillé, Hésiode s'étonne du pouvoir que l'Amour fournit à sa lyre.** Il est maintenant certain de triompher de ses rivaux.

Le *gestus* fondamental de la quatrième scène se formule: l'Amour éveille en Hésiode tout le pouvoir du poète en pleine possession de son art.

La cinquième scène peut se décomposer en trois éléments importants:

---

qu'Hésiode est amoureux de son art.

Premier élément: **Les bergers tournent Hésiode en ridicule.** Hésiode se présente au concours pour disputer le prix. Il devient un objet de dérision.

Deuxième élément: **Hésiode chante la louange de l'Amour auquel il doit le pouvoir de faire des vers.** Selon Hésiode, l'Amour peut tout faire; il peut même suppléer à l'insuffisance de formation.

Troisième élément: **La musique d'Hésiode suscite l'admiration des bergers.** La lyre d'Hésiode l'emporte sur les musettes des rivaux. Les bergers se rendent et Hésiode remporte le prix du concours.

Autrefois berger ignorant l'art de la Muse, Hésiode se métamorphose en poète accompli. Nous résumons le *gestus* fondamental de la cinquième scène comme suit: Hésiode se glorifie d'une réussite qu'il doit entièrement à l'Amour.

La sixième scène de l'*Entrée d'Hésiode* se construit de la façon suivante:

Premier élément: **Hésiode découvre la vraie identité d'Eglé, incarnation de la Muse Euterpe.** Il est troublé; se peut-il que son amour ait offensé la déesse?

Deuxième élément: **Euterpe rassure Hésiode.** Il mérite le prix promis par Eglé.

Troisième élément: **Hésiode est incrédule.** Il se croit indigne de l'amour d'une déesse.

Quatrième élément: **Euterpe calme l'inquiétude d'Hésiode.** La deesse vante les merites des mortels tendres et sincères qui savent aimer et plaire aux dieux.

Cinquième élément: **Euterpe convie les bergers** à la fête. Elle leur adresse un compliment sur la musique des musettes et les invite à célébrer ses nouveaux feux.

Dans cette scène, le poète devient l'égal des dieux. Le *gestus* fondamental de la sixième scène est le suivant: Euterpe doit son amour à Hésiode parce qu'il a remporté le prix du concours; elle le lui donne parce qu'il possède les qualités humaines qui plaisent aux dieux.

La dernière scène de l'*Entrée d'Hésiode* consiste en deux éléments significatifs:

> Premier élément: **Les bergers font l'éloge de la Muse Euterpe.** Ils lui demandent de veiller toujours à leurs jeux.
>
> Deuxième élément: **Doris répète l'éloge des bergers et rappelle que l'amour confie au simple berger le bonheur des dieux.**

Célébrant le pouvoir de l'amour, la septième scène affirme l'idéologie annoncée par la Gloire et par l'Amour dans le Prologue, à savoir que le don de plaire dépend de l'Amour. Le *gestus* fondamental de la scène s'énonce donc en ces termes: l'amour fait la gloire et le bonheur du poète et le rend l'égal des dieux.

Résumons la fable de l'*Entrée d'Hésiode* à partir des *gestus* fondamentaux. Dans un concours de musique, Hésiode dispute l'amour d'Eglé à des rivaux. Ignorant l'art du poète, il se désespère et doute de pouvoir triompher de ses rivaux. Euterpe fait intervenir l'Amour qui confère à la lyre d'Hésiode le pouvoir des dieux. Hésiode se présente au concours et remporte le prix. Eglé se révèle et étonne Hésiode qui se croit indigne de l'amour d'Euterpe. La déesse le rassure:

non seulement ses talents ont mérité le prix, mais ses qualités morales lui ont attiré l'admiration des dieux. Comme l'avait annoncé le Prologue, l'amour a fait la gloire et le bonheur du poète.

12. *L'Entrée d'Hésiode*: analyse pragmatique

12.1. Les icônes et la connotation

De prime abord, il faut noter que l'espace-temps dans l'*Entrée d'Hésiode* ne sépare pas le sacré et le profane.[261] L'action scénique se déroule dans un bocage qui forme une totalité spatiale et temporelle indivisible. Cette homogénéité de l'espace-temps est significative, car il n'y a plus de lieu réservé exclusivement aux élus. Sans égard pour le statut des personnages, tout le monde occupe le même espace: dieux, bergers et suivantes compris. C'est vraiment la première fois dans le théâtre de Rousseau que l'intégrité de l'espace-temps est respectée et que le héros ne trouve pas d'obstacle extrinseque à surmonter avant de pouvoir accéder au lieu privilégié.[262]

La démarcation entre les dimensions extrinseque et intrinsèque de la psyché n'existe plus dans l'*Entree*

---

[261] Nous rappelons que c'est le cas d'*Iphis*, de *La Découverte du nouveau monde*, du Prologue et de l'Entrée d'Anacreon dans les *Muses galantes*.

[262] La roture barrait l'accès d'Iphis au domaine de Philoxis; les dissensions politiques, l'acces de l'Europe au Palais de la Gloire; la passion, l'accès de Digizé à la forêt sacrée du Cacique; l'insensibilité, l'acces d'Apollon au jardin des Muses; l'esprit volage, l'accès d'Anacreon à la cour de Polycrate.

d'Hésiode; il n'y a que le dedans, c'est-à-dire l'espace-temps psychologique du « moi ». Si nous posons le mont Parnasse comme l'espace-temps du « moi » d'Apollon, nous comprendrons le problème de l'artiste qui, insensible à l'amour, se voit aliéné d'une dimension essentielle de sa psyché. Seul l'amour permet à Hésiode d'accéder à la totalité de son « moi ». Dans l'*Entrée d'Hésiode*, l'icône visuelle du bocage suggère des connotations d'ordre psychologique.

Une deuxième icône a attiré notre attention. Dans les didascalies de la troisième scène, Rousseau parle d'« Une Lyre suspenduë à un Laurier [qui] s'éléve à côté d'Hésiode » (*OC* II:1059). L'image évoque un passage de la troisième scène du Prologue:

> Gloire, Amour, sur les Coeurs partagés la victoire
> Que le Mirthe au Laurier soit uni dés ce jour.
> Que les soins rendus à la Gloire
> Soient toujours payés par l'Amour.
> (*OC* II:1056)

Dans ce passage, le myrte, symbole de l'amour, est juxtaposé au laurier, symbole de la gloire du poète. L'icône visuelle qui résulte de cette juxtaposition connote la moralité que l'écrivain cherche à communiquer, à savoir que la gloire du poète dépend de l'amour. Après la scène des Songes, Hésiode se réveille à côté d'un laurier auquel une lyre est

suspendue. La juxtaposition de la lyre et du laurier modifie l'icône originelle du Prologue; à la place du myrte se trouve maintenant une lyre. Devons-nous comprendre que la lyre fera la gloire du poète? Au contraire, l'icône du Prologue interprète celle-ci: la lyre dénote un instrument de musique, mais comme substitut du myrte, connote l'amour. Par le truchement de la lyre, l'amour du poète s'extériorise. Ce n'est donc pas la lyre qui fera la gloire du poète, mais l'amour dont la lyre n'est qu'un symbole.

12.2. Le code idéologique interne des personnages

Passons maintenant au problème du code idéologique interne des personnages. Comme dans le Prologue, le conflit principal dans l'*Entrée d'Hésiode* est engendré par l'opposition entre les isotopies !art inspiré par l'amour! et !art stérile!. Ce qui distingue finalement Hésiode de ses rivaux c'est l'Amour qui anime le don qu'il reçoit d'Euterpe:

> (Euterpe) Amour dont les ardeurs ont embrase
> mon ame
> Daigne animer mes dons de ta divine flamme:
> Nous pouvons du genie exciter les efforts;
> Mais les succés heureux sont dus à tes
> transports.
> (*OC* II:1060)

Le son des musettes revèle le génie des bergers, mais en l'absence de l'amour, leur art reste sterile. Hésiode ressent l'effet de l'Amour auquel il doit tout le pouvoir de sa lyre:

> Rien n'est impossible à l'Amour
> [...]
> J'attens tout du feu qui m'éclaire
> [...]
> (*OC* II:1061)

Dans l'ensemble, la situation d'Hésiode double celle d'Apollon qui fut condamné à former d'inutiles voeux aux pieds de Daphné. Hésiode aussi éprouve la peine de l'amour non partagé. Comme tout artiste insensible à l'amour, il s'est enfermé dans un cercle vicieux: la stérilité de son art suscite l'indifférence de son amante, le tourne en ridicule et éveille en lui les sentiments de trouble et de peine qui engendrent la stérilité artistique. Évidemment, avec l'aide d'Euterpe, Hésiode réussit à se tirer d'affaire. Son épreuve introduit alors la moralité du Prologue: animée par l'Amour, la musique d'Hésiode lui vaut la gloire et l'amour de sa bien-aimée.

Bien qu'une telle lecture du code idéologique interne reproduise fidèlement celui du Prologue, elle demande que l'on fasse abstraction d'un code sous-jacent important. Dans les *Muses Galantes*, Hésiode doit combler d'autres lacunes dont la plus importante est son incompétence. Rappelons que tous les sémèmes de l'isotopie !art non inspiré! renvoient à l'inexpérience du poète. Hésiode aime la musique, mais ignore sa pratique. Qui pis est, son ignorance fait obstacle à sa gloire. Nous tenons à souligner que ce code sous-jacent n'a rien à voir avec le code annoncé

dans le Prologue. A vrai dire, il sème le désordre dans la fable en y introduisant un problème tout à fait étranger à l'intrigue.

Mais ce n'est pas tout. Dans les *Muses*, une autre difficulté brouille la cohérence du portrait d'Hésiode. Dans la troisième scène de l'Entrée, Eglé prévoit un nouveau statut pour le poète:

> Des transports d'Apollon ressens l'effet sublime
> Et par tes chants divins t'élevant jusqu'aux cieux
> Ose en les célébrant te rendre égal aux Dieux.
> (*OC* II:1059)

Selon Eglé, le poète acquiert son statut immortel par la qualité de son art. Cependant, dans la sixième scène, des qualités plus spirituelles seront appelées à témoigner de ce statut immortel:

> La vertu des mortels fait leur rang chez les Dieux.
> Une ame pure, un coeur tendre et sincére
> Sont les biens les plus précieux
> Et quand on sait aimer le mieux
> On est le plus digne de plaire.
> (*OC* II:1062)

Selon les éditeurs de l'édition de la Pléiade, les quatre vers qui commencent par « Une ame pure » remplacent dans le manuscrit d'autres vers biffés qui décrivent les « tendres noeuds bien assortis » et « la flamme parfaitte » d'Hésiode et Euterpe (*OC* II:1883). La nouvelle version introduit les thèmes de la vertu et de la pureté de l'âme amoureuse, qualités qui élèvent

le poète au rang des dieux sans que la question du chant entre en ligne de compte.

A vrai dire, il y a trois Hésiodes dans cette Entrée. Le premier, et de loin le plus évident, est celui annoncé dans le Prologue. Cet Hésiode-là est poète. Il est amoureux d'Eglé qui lui paraît indifférente. Une fois inspirés de l'amour, ses chants finiront par la séduire.

Le second Hésiode est berger. Bien qu'il ignore les jeux d'Apollon, il est éperdument amoureux de la Muse Euterpe qui préside aux arts musicaux.[263] Puisqu'il manque de formation musicale, il a peu de chances de se couvrir de gloire, de se faire aimer par le brillant de ses vers. Si chance il y a, elle résultera des dons qu'il recevra de la Muse et non de l'« étude servile » de l'art qu'il exerce.

Le troisième Hésiode est le simple berger dont la vertu met en évidence la bonté naturelle de son caractère. C'est le berger qui, grâce à la pureté de son âme, se fait aimer d'autrui. Son succès dans l'arène de l'amour est indépendant de ses talents et de ses aspirations poétiques. Sa gloire et son immortalité dépendent de sa seule vertu.

Ce personnage complexe, voire complexé, brouille la simplicité du code idéologique interne et dérange

---

[263] C'est d'ailleurs une autre façon d'expliquer la double identité d'Eglé. Hésiode, poète, est amoureux de la belle Eglé; Hésiode, berger, c'est-à-dire roturier sans formation musicale,

nos attentes. Au lieu du code irréductible du Prologue, on découvre un fil conducteur auquel s'accrochent des préoccupations intercalées dans l'histoire d'une manière tout à fait hors de propos. La seule façon de retrouver dans l'*Entrée d'Hésiode* le code idéologique interne du Prologue est de mettre complètement de côté les codes sous-jacents qui nuisent à l'unité du personnage principal. Cela étant fait, le code qui organise l'idéologie des personnages de l'*Entrée d'Hésiode* répète parfaitement celui du Prologue, selon la convention du genre lyrique.

12.3. **Le code actantiel**

Nous pouvons représenter la tension idéologique de base entre l'¦art inspiré par l'amour¦ et l'¦art stérile¦ par l'opposition de deux icônes: la lyre et les musettes. Dans l'*Entrée d'Hésiode*, le son des musettes définit le pôle négatif dans la dispute entre Hésiode et les bergers. Ce sont les bergers qui ridiculisent les talents d'Hésiode et qui se moquent de ses tentatives pour obtenir la main d'Eglé:

> O Berger, déposez cette Lyre inutile
> Voulez vous dans nos jeux disputer en ce jour.
> (*OC* II:1061)

Mais les railleries des bergers tombent dans le vide, car à leur insu, Euterpe avait comblé la lacune

---

est amoureux de la musique, c'est-à-dire de la Muse Euterpe.

émotive qui nuisait à l'art d'Hésiode. Inspiré par l'amour, Hésiode efface leur musique stérile et remporte le prix du concours, triomphe qui témoigne de l'importance primordiale de l'amour dans l'art. Au niveau des signes auditifs, la musique des bergers s'oppose à la musique d'Hésiode; au niveau des icônes visuelles, les musettes à la lyre; au niveau des actants, l'art stérile à l'art inspiré par l'amour; au niveau des personnages, les bergers au poète. Dans l'*Entrée d'Hésiode*, ce sont les bergers qui incarnent donc la fonction dramaturgique de l'Opposant et Hésiode, la fonction de la Force Orientée.

Le dilemme d'Hésiode suggère que le noyau du problème pour l'artiste est de savoir faire passer dans son oeuvre la sensibilité de son âme. Cette aptitude « artistique » manque à Hésiode. Parmi tous les personnages, Eglé incarne l'affectivité qui peut remédier à ce manque: « Je saurai dissiper la douleur qui le presse » (*OC* II:1058). Eglé agit d'une manière qui favorise la résolution du conflit. Elle personnifie donc, avec sa suivante Doris, la force dramaturgique de l'Adjuvant.

Personnage composé, Eglé est non seulement co-intéressée dans la quête d'Hésiode, elle incarne aussi la totalité des biens qu'il désire. Hésiode-berger désire la belle Eglé; Hésiode-poète, l'immortalité de la Muse Euterpe. En tant qu'amalgame de l'amour et de

l'immortalité, Eglé incarne la fonction dramaturgique du Bien Désiré. Dans ce rôle, elle oriente l'action d'Hésiode pour former avec lui l'axe principal sujet-objet de l'intrigue. En tant que divinité, c'est Euterpe qui attribue le Bien désiré par le poète. Or, avec l'ensemble des dieux mentionnés, Euterpe incarne aussi la fonction dramaturgique de l'Arbitre.

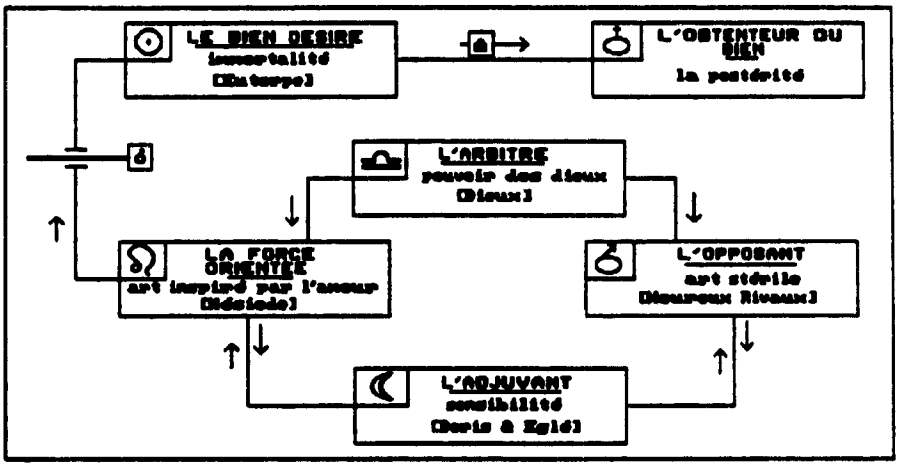


Figure 68 .... Le code actantiel

La fonction dramaturgique de l'Obtenteur du Bien est incarnée dans l'immédiat par les bergers. Reconnaissant Euterpe, ils se réjouissent de la protection de la Muse:

> Muse charmante, Muse aimable
> Qui daignez parmi nous fixer vos
> tendres voeux,
> Soiez nous toujours favorable
> Présidez toûjours à nos jeux.
> (*OC* II:1062)

L'instauration du règne de la Muse leur promet un avenir plein de bonheur. A plus long terme, c'est donc la postérité qui jouira de l'art légué par le poete.

Nous avons schématisé le code actantiel de l'*Entrée d'Hésiode* dans la Figure 68.

12.4. Le code idéologique externe

12.4.1. Le contenant idéologique: les emprunts

La vision pastorale des amours d'Hésiode se déroule dans un décor que Rousseau a puisé dans la littérature grecque, très probablement dans *Les Vies des hommes illustres* de Plutarque qu'il possédait dans la traduction de Jacques Amyot parue en 1559 (Reichenburg 1932, 175).[264] Nous ne connaissons pas le contenu précis de l'édition que Rousseau lisait. Cependant, dans les éditions ultérieures de la traduction d'Amyot, on annexait souvent des biographies

---

[264] Rousseau est grand admirateur de Plutarque. Dans ses *Confessions*, l'écrivain nomme Plutarque comme sa lecture favorite (*OC* I:9). Les éditeurs de l'édition de la Pléiade rappellent au même titre la lettre à Malherbes du 12 janvier 1762 où on lit: « A six ans Plutarque me tomba sous la main, à huit, je le savois par coeur ». Rousseau confirme de nouveau son admiration dans le *2e Dialogue* et dans sa correspondance avec Mme d'Épinay (*cf. OC* I:1787, n.1). A ce sujet, citons aussi Théophile Dufour:

> En 1921, le marquis de Girardin, descendant du dernier hôte de Rousseau, a proposé à la ville de Genève l'acquisition d'une collection de souvenirs de J.-J., parmi lesquels figurait un exemplaire de Plutarque renfermant des traces de l'écriture de l'auteur des *Confessions*. Les pourparlers n'aboutirent pas, et la collection fut acquise plus tard, en 1924, par l'Institut de France, pour être conservée au Musée Jacquemart-André, en partie à Chaalis, en partie à Paris. Mais, lors de cette dernière vente, le *Plutarque* ne figurait plus dans la collection. Le Marquis de Girardin étant décédé peu après, il n'a pas été possible de savoir où cet exemplaire a passé. (Dufour 1925, II:90)

détachées aux *Vies parallèles*.[265] Parmi ces biographies se trouvait une vie d'Hésiode:

> *To the proper work, the* ***Parallel Lives****, narrated in a series of books, each containing the accounts of one Greek and one Roman, followed by a comparison, some single lives have been appended, for no reason but that they are also biographies. Otho and Galba belonged, probably, to a series of Roman Emperors from Augustus to Vitellius. Artaxerxes and Aratus the statesman are detached narratives, like others which once, we are told, existed, Hercules, Aristomenes, Hesiod, Pindar, Daiphantus, Crates the cynic, and Aratus the poet.*
> (Clough 1864, ix)

Selon Clough, la biographie d'Hésiode n'existe plus. Mais on se demande si Rousseau l'avait connue, car ne connaissant ni le latin ni le grec, il aurait pris connaissance de la vie d'Hésiode dans une source

---

[265] Nous avons essayé de consulter l'édition de 1559 des *Vies* de Plutarque pour vérifier l'existence de la biographie d'Hésiode...mais sans succès. Néanmoins, l'annexion de biographies supplémentaires aux *Vies* de Plutarque est une pratique facile à démontrer. Par exemple, dans le *National Union Catalogue*, on donne le titre suivant à la traduction d'Aymot de 1559: « *Les Vies Des Hommes Illustres Grecs & Romains, Comparees l'une avec l'autre par Plutarque de Chaeronee, Translatees de Grec en François* ». Publiée en 1571, une nouvelle édition de la même traduction porte un titre plus élaboré: « *Les vies des hommes illustres, grecs et romains, comparees l'une avec l'autre par Plutarque de Chaeronee, translatees de grec en francoys par Iaques Amyot ... & depuis en ceste editio reueuës & corrigees en inginis passages par le mesme translateur ... Ausquelles sont adiovstees de nouveau les vies de Hannibal & de Scipion l'Africain, traduites de Latin en Françoys par Charles de l'Escluse* ». L'addition des biographies d'Hannibal et de Scipion atteste la pratique signalée par Clough dans la préface de l'édition de Dryden. Peut-être Rousseau a-t-il possédé une édition à laquelle fut annexee la biographie d'Hésiode? De plus, si Rousseau avait pu consulter *Les Oeuvres morales et meslées de Plutarque*, aussi dans la traduction d'Amyot, il aurait trouvé maints détails concernant la vie d'Hésiode. Mentionnons aussi le *Dictionnaire historique et critique* de Bayle comme source probable.

secondaire telle que *Les Vies* de Plutarque.[266] Outre la traduction d'Amyot, Clough cite également une traduction de Dacier basée, comme d'ailleurs celle de Dryden, sur les manuscrits parisiens de 1624 (Clough 1864, xix). Nous notons que dans ses *Essais sur les lectures de Rousseau*, Marguerite Reichenburg place une « traduction des vieux auteurs par M. et Mme Dacier » parmi d'autres ouvrages de l'antiquité gréco-romaine faisant partie de la bibliothèque de M. de Conzié à Chambéry (Reichenburg 1932, 48).[267] Peut-être une traduction de la biographie d'Hésiode figurait-elle parmi les ouvrages des Dacier dans la collection de M. de Conzié?

Nous avons consulté les ouvrages d'Hésiode et de ses biographes pour découvrir les aspects pertinents de l'encadrement historique choisi par Rousseau. Les commentateurs d'Hésiode nous apprennent que ce dernier n'était pas poète de profession:

> *He was no professional singer. He had acquired the ability to compose by constant listening, as people often do in countries where oral poetry is education and*

---

[266] Selon la bibliographie préparée par M.L. West, la première traduction en français d'un ouvrage d'Hésiode (la *Théogonie*) a été publiée à Paris par P. Mazon en 1928. Toutes les éditions antérieures parues en France ont été publiées soit en grec soit en latin (West 196, 102).

[267] S'agit-il des *Histoires diverses d'Élien, traduites du Grec avec des remarques* publiées par B.J. Dacier? Nous connaissons une édition de cet ouvrage parue à Paris en 1772. Peut-être y a-t-il une édition antérieue que Rousseau aurait pu consulter afin de se renseigner sur la vie des poètes grecs ainsi que sur le séjour d'Anacréon à la cour Polycrate.

> *entertainment in one. But in competition he could not afford to stake his chance on the inspiration of the moment: he prepared his poem beforehand with laborious care.*[268]
> (West 1966, 48)

Malgré la renommée de ce poète, en réalité, Hésiode fut fermier et berger, et autodidacte en poésie:

> *If Hesiod bore a staff instead of a lyre, then, it was not because this was typical at his date, in his area or for his genre, but rather because he could not obtain a lyre or could not play one --- he had had no professional training*
> (West 1966, 164)

Le poète de tradition homérique introduisait sa récitation par un hymne aux Dieux. Dans la *Theogonie*, Hésiode a le souci de respecter les formes prescrites, mais il modifie légèrement le fond: à la place des Dieux, il invoque les Muses. Les premiers vers de la *Théogonie* racontent comment celles-ci sont apparues au poète:

> Ce sont elles qui à Hésiode un jour apprirent un beau chant, alors qu'il paissait ses agneaux au pied de l'Hélicon divin. Et voici les premiers mots qu'elles m'adressèrent, les déesses, Muses de l'Olympe, filles de Zeus qui tient l'égide: « Pâtres gîtés aux champs, tristes opprobres de la terre, qui n'êtes rien que ventres! nous savons conter des mensonges tout pareils aux réalités; mais nous savons aussi, lorsque nous le voulons, proclamer des vérités. » Ainsi parlèrent les filles véridiques du grand Zeus, et, pour bâton, elle m'offrirent un superbe rameau par

---

[268] Néanmoins, dans son édition critique de la *Theogonie* d'Hésiode, West cite une histoire rapportée par A.V. Paues selon laquelle Hésiode fut exclu du grand concours à Delphes parce qu'il ne savait même pas jouer de la lyre (West 1966, 164).

> elles détaché d'un laurier florissant;[269]
> puis elles m'inspirèrent des accents divins,
> pour que je glorifie ce qui sera et ce qui
> fut, cependant qu'elles m'ordonnaient de
> célébrer la race des Bienheureux toujours
> vivants, et d'abord elles-mêmes au
> commencement ainsi qu'à la fin de chacun de
> mes chants.[270]
> (Hésiode 1982, 32-33)

Ces vers démontrent la vraisemblance de l'encadrement historique de l'*Entrée d'Hésiode*. Comme le personnage fictif de Rousseau, le poète grec était berger et ignorait l'art de la musique, don qu'il reçut directement des Muses:[271]

---

269 Selon West, le laurier et la lyre ont une double fonction symbolique. Dans un premier temps, ils connotent le statut privilégié du poète en tant que représentant des Dieux. Dans un deuxième temps, comme signes visibles du statut spécial du poète, ils servent tout simplement à le distinguer des personnes qui l'entourent (West 1966, 162).

270 Nous donnons le texte original en grec cité dans l'édition de Paul Mazon:

> Αἵ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδήν,
> ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἑλικῶνος ὑπὸ ζαθέοιο·
> τόνδε δέ με πρώτιστα θεαὶ μῦθον ἔειπον,
> Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο·
> « Ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,
> ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα·
> ἴδμεν δ', εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι. »
> Ὣς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτιέπειαι,
> καί μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθηλέος ὄζον
> δρέψασαι θητόν· ἐνέπνευσαν δέ μ' ἀοιδὴν
> θέσπιν, ἵνα κλείωμι τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα,
> καί μ' ἐκέλονθ' ὑμνεῖν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων,
> σφᾶς δ' αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὔστατον αἰὲν ἀείδειν.

(Hésiode *Théogonie*:22-34)

271 Croiset jette le doute sur le métier d'Hesiode:
> Aussi le plus remarquable héritier de son génie, l'auteur de la *Théogonie*, a-t-il représenté cette vocation d'une manière tout idéale, dans un morceau justement célèbre (*Théogonie*, v.22 et suiv.): ce sont

> Homme simple et attaché aux traditions, il (Hésiode) tient des Muses de l'Hélicon une mission qu'il veut remplir: sa poésie, dédaigneuse des fictions brillantes ou dramatiques, est uniquement au service de la vérité.
> (Croiset 1910, I:540)

L'épiphanie divine suit la convention homérique selon laquelle le poète est visité par un dieu qui lui donne des instructions. Alors, la rencontre a lieu normalement dans les montagnes, car le poète est toujours un berger qui a la charge d'un troupeau. Souvent le poète est visité en songe (*cf.* West 1966, 158-159). Ainsi, la situation d'Hésiode dans la troisième scène de l'opéra-ballet de Rousseau reproduit parfaitement le modèle rapporté dans la *Théogonie*.

Les apartés dans d'autres ouvrages d'Hésiode éclaircissent un autre événement qui importe à notre analyse de l'*Entrée d'Hésiode*. Dans *Les Travaux et les Jours*, il est question d'un grand concours de musique à Chalcis où Hésiode remporte le grand prix:

> ...jamais encore je ne me suis embarqué sur la vaste mer, si ce n'est pour l'Eubée, à Aulis, où jadis les Grecs attendirent la fin de la tempête, aux temps où ils avaient

---

> les Muses héliconiennes, dit-il, qui autrefois enseignèrent à Hésiode ses beaux chants, tandis qu'il faisait paître ses troupeaux au pied de l'Helicon divin. Cette fiction gracieuse d'un disciple ne se rapporte à aucun souvenir précis qu'on puisse essayer de retrouver sous le récit légendaire. Il n'est pas même question de troupeaux dans les *Travaux*, et, s'il faut faire des conjectures, l'auteur de ce poème etait plutôt un laboureur qu'un berger.
> (Croiset 1910, I:472)

> rassemblé une vaste armée pour aller de la Grèce sainte contre Troie aux belles femmes. C'est là que je m'embarquai pour Chalcis et les tournois du valeureux Amphidamas. Bien des prix étaient proposés par les fils du héros, et c'est alors, je puis le rappeler, qu'un hymne me donna la victoire et que je gagnai un trépied à deux anses, que je consacrai aux Muses de l'Hélicon dans les lieux mêmes où, pour la première fois, elles m'avaient mis sur la route des chants harmonieux. Je n'ai pas d'autre expérience des nefs aux mille chevilles. Mais je ne t'en dirai pas moins les desseins de Zeus qui tient l'égide, car les Muses m'ont appris à chanter un hymne merveilleux.[272]
> (Hésiode 1982, 110)

Un fragment plus long daté de l'époque d'Hadrien (117-138 ap. J.-C.) et fondé sur une version antérieure par le sophiste Alcidamas (400 av. J.-C.), rapporte l'histoire de la compétition à Chalcis plus en détail (*cf.* Evelyn-White 1954, xli).[273] Dans ce poème,

---

[272] Nous donnons le texte original en grec cité dans l'édition de Paul Mazon:

> ...οὐ γάρ πώ ὅτε νηΐ γ'ἐπέπλων εὐρέα πόντον,
> εἰ μὴ ἐς Εὔβοιαν ἐξ Αὐλίδος. ἦ ποτ' Αχαιοὶ
> μείναντες χειμῶνα πολὺν σὺν λαὸν ἄγειραν
> Ἑλλάδος ἐξ ἱερῆς Τροίην ἐς καλλιγύναικα·
> ἔνθα δ' ἐγὼν ἐπ' ἄεθλα δαΐφρονος
> Ἀμφιδάμαντος
> Χαλκίδα τ' εἶς ἐπέρησα· τὰ δὲ προπεφραδμένα
> πολλὰ
> ἄεθλ' ἔθεσαν παῖδες μεγαλήτορος· ἔνθα μέ φημι
> ὕμνῳ νικήσαντα φέρειν τρίποδ' ὠτώεντα·
> τὸν μέν ἐγὼ Μούσῃς Ἑλικωνιάδεσσ' ἀνέθηκα
> ἔνθα με τὸ πρῶτον λιγυρῆς ἐπέβησαν ἀοιδῆς·
> τόσσον τοι νηῶν γε πεπείρημαι πολυγόμφων·
> ἀλλὰ καὶ ὣς ἐρέω Ζηνὸς νόον αἰγιόχοιο·
> Μοῦσαι γάρ μ' ἐδίδαξαν ἀθέσφατον ὕμνον
> ἀείδειν.
>
> (Hésiode *Les Travaux*:650-662)

[273] Ce fragment issu de la tradition homérique a été publié par Marckscheffel dans son livre *Hesiodi fragmenta* (Leipzig, 1840).

l'adversaire d'Hésiode est Homère lui-même qui perd le prix pour des raisons d'ordre moral:[274]

> *Here again, the Hellenes applauded Homer admiringly, so far did the verses exceed the ordinary level; and demanded that he should be adjudged the winner. But the king gave the crown to Hesiod, declaring that it was right that he who called upon men to follow peace and husbandry should have the prize rather than one who dwelt on war and slaughter. In this way, then, we are told, Hesiod gained the victory and recieved a brazen tripod which he dedicated to the Muses with this inscription: "Hesiod dedicated this tripod to the Muses of Helicon after he had*

---

[274] Dans son *Histoire de la littérature grecque*, Croiset a fortement contesté l'authenticité de ce poème:

> Un événement assez notable de la vie du poète béotien serait acquis à l'histoire, si l'on était d'accord sur l'authenticité d'un passage intéressant des *Travaux* (v. 654-662): l'auteur, après avoir rapporté qu'il a navigué une fois seulement dans sa vie pour aller d'Aulis à Chalcis en Eubée, ajoute que là il prit part à un concours poétique pendant les funérailles d'Amphidamas et fut vainqueur de ses rivaux; [...] A ce passage des *Travaux*, on a voulu ajouter, sur l'autorité d'un scoliaste mal informé, un vers d'après lequel Homère aurait été en cette circonstance le rival malheureux d'Hésiode. [...] Cette fable a été la cause première qui a fait suspecter tout le passage des *Travaux*. Plutarque, dans son *Commentaire*, le rejetait absolument; et beaucoup de critiques modernes se sont ralliés à son opinion.
> (Croiset 1910 I:472-473)

> *conquered divine Homer at Chalcis in a contest of song."*
> (Evelyn-White 1954, 587)[275]

Tous les éléments que nous venons de relever dans la biographie d'Hésiode refont surface dans l'opéra-ballet de Rousseau. Chez Rousseau, Hésiode est aussi berger et il ignore l'art de la poésie. Suivant la tradition homérique, les Dieux lui rendent visite en songe.[276] Il reçoit le don des vers directement de la Muse qui le munit d'une lyre, symbole du statut privilégié dont il jouira désormais auprès des Dieux. Il triomphe de ses adversaires et remporte le premier prix dans un grand concours de poésie lyrique. A vrai

---

[275] Nous donnons le texte orginal en grec cité dans l'édition de H.G. Evelyn-White:

> θαυμάσαντες δὲ καὶ ἐν τούτῳ τὸν Ὅμηρον οἱ Ἕλληνες ἐπῄνουν, ὡς παρὰ τὸ προσῆκον γεγονότων τῶν ἐπῶν, καὶ ἐκέλευον διδόναι τὴν νίκην. ὁ δὲ βασιλεὺς τὸν Ἡσίοδον ἐστεφάνωσεν εἰπὼν δίκαιον εἶναι τὸν ἐπὶ γεωργίαν καὶ εἰρήνην προκαλούμενον νικᾶν, οὐ τὸν πολέμους καὶ σφαγὰς διεξιόντα. τῆς μὲν οὖν νίκης οὕτω φασὶ τυχεῖν τὸν Ἡσίοδον καὶ λαβόντα τρίποδα χαλκοῦν ἀναθεῖναι ταῖς Μούσαις ἐπιγράψαντα·
>
> Ἡσίοδος Μούσαις Ἑλικωνίσι τόνδ' ἀνέθηκεν
> ὕμνῳ νικήσας ἐν Χαλκίδι θεῖον Ὅμηρον.
>
> (Evelyn-White 1954, 586)

[276] Grand continuateur de la tradition homérique, Rousseau lui-même reçoit son inspiration des *Muses Galantes* dans un songe. Citons les *Confessions*:

> Un soir, prêt d'entrer à l'Opéra, me sentant tourmenté, maitrisé par mes idées, je remets mon argent dans ma poche, je cours m'enfermer chez moi, je me mets au lit après avoir bien fermé tous mes rideaux pour empêcher le jour d'y pénétrer, et là, me livrant à tout l'oestre (sic) poetique et musical, je composai rapidement en sept ou huit heures la meilleure partie de mon acte.
> (*OC* I:294).

dire, la seule modification du scénario est l'introduction du thème de l'amour que Rousseau calque sur la biographie d'Hésiode telle que transmise par la tradition littéraire. Malgré l'importance de cette modification, elle ne change guère la structure de l'histoire antique qui encadre l'*Entrée d'Hésiode*.

12.4.2. **Le contenu idéologique: aspect autobiographique**

Aux trois portraits différents d'Hésiode correspondent les trois composants principaux du contenu idéologique. Le premier portrait représente le poète amoureux et concerne l'influence de l'amour sur le poète; le deuxième dépeint le poète inspiré et cherche à trancher la question de la musique savante; le troisième portrait est celui du poète vertueux et traduit dans le décor pastoral de l'opéra-ballet le thème du sacrifice qui fait transparaître la vertu du héros. Il convient maintenant de chercher dans l'oeuvre de Rousseau les correspondances de ces trois composants.

Parmi les héros que nous avons étudiés, seuls Ovide et Hésiode finissent par former d'aimables noeuds avec les femmes qu'ils désirent. Mentionnons les figures héroïques qui échouent. Iphis aurait sans doute sacrifié Anaxarette pour faire le bonheur de Philoxis. Carime a dû abandonner le Cacique a sa

rivale Digizé. Polycrate a été obligé de maîtriser sa passion pour permettre à son ami Anacréon de jouir de la belle Thémire. Partout le thème du sacrifice détermine l'action du héros et organise le dénouement de la pièce. Alors, pourquoi Rousseau nous présente-t-il ces héros dont aucun sacrifice n'est exigé et qui, au dénouement, se voient attribuer les biens désirés qui ont orienté leur conduite?

Nous pensons trouver la réponse à cette question dans les événements de la vie personnelle de Rousseau. Sans vouloir nous répéter, rappelons le séjour chez Ignace-Emmanuel d'Altuna et la vie relativement aisee que mène Rousseau dans la dépendance de cet homme généreux. Après le départ d'Altuna, Rousseau prend la résolution de terminer les *Muses Galantes*, dont il se propose de vendre les droits de représentation à l'Opéra. Voici donc notre musicien installé dans un petit coin de Paris, cherchant l'inspiration pour terminer un ouvrage dont la réussite lui devenait de plus en plus indispensable.

C'est alors que la vie émotive de Rousseau est bouleversée par une nouvelle connaissance:

> Je repris le travail de mon Opera, que j'avois interrompu pour aller à Venise; et pour m'y livrer plus tranquillement, apres le départ d'Altuna je retournai loger à mon ancien hôtel St. Quentin, qui dans un quartier solitaire et peu loin du Luxembourg m'étoit plus commode pour travailler à mon aise, que la bruyante rue St. Honoré. Là

> m'attendoit la seule consolation réelle que le Ciel m'ait fait gouter dans ma misére et qui seule me la rend supportable.
> (*OC* I:329-330)

L'amour surprend notre musicien dans la personne de Thérèse le Vasseur dont la « douce intimité » lui tient bientôt lieu de tout.

Tout le monde connaît l'histoire de cet amour ne de l'attirance sexuelle et qui s'est finalement transformé en une relation faite de pitié, de camaraderie et de dépendance (Cranston 1982, 200). Les rapports avec Thérèse nous intéressent moins que leur effet sur Rousseau et sur l'ouvrage lyrique qu'il tentait alors de terminer. En l'occurrence, nous devons nous souvenir que le poète cherche son inspiration dans l'amour pour atteindre un objectif artistique: l'amour est un moyen et non une fin en soi.

Quelques passages des *Confessions* attestent l'influence positive exercée par Thérèse sur Rousseau pendant les trois mois antérieurs à l'audition des *Muses Galantes* chez La Poplinière:

> Auprés des personnes qu'on aime le sentiment nourrit l'esprit ainsi que le coeur, et l'on a peu besoin de chercher ailleurs les idées. Je vivois avec ma Therese aussi agreablement qu'avec le plus beau génie de l'univers.
> (*OC* I:332)

Dans ce passage, il y a toute une idéologie de l'amour et de la création artistique.[277]

L'amour de Thérèse pourvut à tous les besoins de Jean-Jacques, lui fit jouir d'un bonheur qu'il n'avait plus connu depuis ses années avec Maman. Thérèse succédait à Mme de Warens et par là comblait un vide émotif peu propice à la création artistique:

> Quand j'étois absolument seul mon coeur etoit vide, mais il n'en falloit qu'un pour le remplir. Le sort m'avoit ôté, m'avoit aliéné du moins en partie, celui pour lequel la nature m'avoit fait. Dès lors j'étois seul, car il n'y eut jamais pour moi d'intermédiaire entre tout et rien. Je trouvois dans Therese le supplement dont j'avois besoin; par elle je vécus heureux autant que je pouvois l'être selon le cours des événemens.
> (*OC* I:332)

La vie de Rousseau fut transformée par sa liaison avec Thérèse; désormais, « toute autre dissipation » lui devint « superflue » et « insipide » (*OC* I:333). Cette nouvelle vie fut « si avantageuse » à Rousseau, qu'à peine trois mois après la première rencontre avec Thérèse, il put achever son opéra-ballet:

> Vous Savez que j'ai entrepris un ouvrage sur lequel je fondois des ressources Suffisantes pour m'aquiter. Il traînoit si fort en longueur que je me suis déterminé à venir m'emprisonner à l'Hôtel St Quentin sans me permettre d'en sortir que je ne l'eusse

---

277 Nous sommes donc en désaccord avec Tiersot qui n'a trouvé dans les relations avec Thérèse « aucune espèce d'influence au point de vue de sa [Rousseau] carrière musicale » (Tiersot 1977: 79). Il faut le dire: auprès de Thérèse, Rousseau a pu achever un ouvrage auquel il travaillait depuis trop longtemps.

> achevé: C'est ce que je viens de faire.
> (*CC* II:84)

Si dans l'*Entrée d'Hésiode* on enlève du portrait du poète les caractéristiques transmises par la tradition littéraire, ce qui reste est le portrait du poète amoureux, voire de Rousseau lui-même:

> Le poète des *Travaux et les Jours*, dans sa réincarnation pastorale, aime Euterpe; elle l'en récompense par le « don des vers », lisez : de la poésie lyrique, de la musique. D'un pareil amour (« cet art, s'écrie l'auteur des *Confessions*, le seul que j'aie aimé constamment dans tous les temps ») Euterpe fut chérie par Jean-Jacques, sensible et fervent; c'est d'un don semblable qu'elle l'en remercia.
> (Bruyère 1952, 31)

Pour compléter le portrait authentique de son « moi », Rousseau a donc dû greffer au portrait littéraire d'Hésiode, un deuxième portrait du musicien amoureux. En ce sens, le portrait d'Hésiode amoureux supplée au portrait d'Hésiode berger cherchant l'inspiration de la Muse. Au portrait composé d'Hésiode correspond l'identité composée de son amante. Hésiode, berger, est amoureux d'Eglé; Hésiode, musicien, est amoureux d'Euterpe. Aimer Euterpe c'est aimer la musique. Maîtriser la musique, c'est le moyen de se faire aimer d'Eglé.

Le scénario que nous venons de décrire est imparfait. Soucieux de se faire aimer par le truchement de sa lyre, Hésiode ne comprend pas encore que l'amour est une condition *sine qua non* de la création artistique. La bien-aimée infuse une nouvelle

force à l'artiste; sans elle, il demeure impuissant. C'est la moralité que Rousseau cherche à nous communiquer dans l'*Entrée d'Hésiode*.

Non seulement Rousseau est amoureux de Thérèse, mais il aspire à la plus grande consécration musicale de sa vie: l'audition chez La Poplinière. Ainsi, la situation d'Hésiode reproduit l'expérience personnelle de Rousseau.[278] L'amour de Jean-Jacques pour Thérèse nourrit ses essais artistiques; pour parler comme Rousseau, « le sentiment nourrit l'esprit ». Pour l'auteur des *Muses*, l'inverse est insensé, car la musique issue de l'esprit est « bornée au seul physique des Sons & n'agissant que sur le sens, ne porte point ses impressions jusqu'au coeur » (Rousseau 1969, 308). La musique inspirée par l'amour imite la passion éprouvée par le musicien et « porte ainsi jusqu'au coeur de l'homme des sentimens propres à l'émouvoir » (Rousseau 1969, 308). Ainsi, le poète doit être imprégné du sentiment que sa musique cherche à imiter. Telle est la leçon apprise par Hésiode; telle, l'idéologie de Rousseau dans son opéra-ballet.

A bien des égards, Rousseau reprend le debat entre la musique inspirée et la musique savante dans l'*Entree*

---

278 Bruyère y situe tout l'intérêt du livret:

> Le sujet [de l'acte d'Hésiode] n'est évidemment ni meilleur, ni pire que celui de tout divertissement de cour de l'époque, et il nous laisserait simplement indifférents, si la symbolique allusion à soi-même qu'y a voulue l'auteur, ne nous y attachait. (Bruyère 1952, 12)

d'Hésiode, et pour cause. Pour vendre ses Muses Galantes, il a dû traiter avec le plus grand champion de la musique savante que la France ait jamais connu, Jean-Philippe Rameau. L'audition des *Muses Galantes* chez La Poplinière, mécène de Rameau, fut l'occasion d'une catastrophe inoubliable que Rousseau n'a pas manqué de rapporter dans ses *Confessions*:[279]

> Rameau commença dès l'ouverture à faire entendre par ses éloges outrés qu'elle ne pouvoit être de moi. Il ne laissa passer aucun morceau sans donner des signes d'impatience: mais à un air de Haute-contre dont le chant étoit male et sonore et l'accompagnement très brillant, il ne put plus se contenir. Il m'apostropha avec une brutalité qui scandalisa tout le monde, soutenant qu'une partie de ce qu'il venoit d'entendre étoit d'un homme consommé dans l'art et le reste d'un ignorant qui ne savoit pas même la musique;
> (*OC* I:334)

Comme Hésiode à Chalcis, Rousseau autodidacte rate son épreuve, son ouvrage étant plein de faiblesses. Il est vrai qu'avec le recul du temps, Rousseau jugera

---

[279] La catastrophe est aussi le sujet d'une lettre adressée à Jean-Baptiste Bouchaud Du Plessis et datée du 14 juillet 1745 à Paris:

> Que ma musique l'a mis [Rameau] de mauvaise humeur, qu'il soutient qu'elle est trop bonne pour pouvoir être de moi; qu'en consequence il a fallu me soumettre a des epreuves dont le succés n'a fait qu'aigrir sa fureur, et qu'enfin, de son Zélé partisan que j'ai toûjours été, je vais me voir si l'on n'y met ordre, la victime de sa brutalité? .... Je n'ai jamais vu tant de caballes et d'animosités. La tête m'en tourne:
> (*CC* II:87)

mieux des incidents survenus chez La Poplinière.[280] Mais le remaniement de l'Acte du Tasse lui fournit l'occasion de puiser dans ses souvenirs pour répondre aux injures de Rameau:

> Rien n'est impossible à l'Amour
> Je n'ai point fait de l'art une étude
> servile,
> Et ma voix indocile
> Ne s'est jamais unie aux chalumeaux.
> Mais dans le succés que j'espére
> J'attens tout du feu qui m'éclaire
> Et rien de mes foibles travaux.
> (*OC* II:1061)

La référence est sans équivoque. C'est Rameau, le musicien savant, qui s'est consacré à l'étude « servile » de la musique; c'est Rousseau, musicien inspiré, qui doit son succès à l'amour qui l'éclaire, c'est-à-dire à Thérèse, et non aux efforts de son esprit.

Bien qu'Hésiode ait triomphé finalement de ses adversaires, Rousseau a quitté le « concours » chez La Poplinière tout à fait humilié.[281] Qu'est-ce qui lui a

---

[280] Bien des années plus tard en rédigeant les *Confessions*, Rousseau reconnaîtra l'inégalité de ses talents musicaux:

> ...il est vrai que mon travail inégal et sans régle étoit tantot sublime et tantot très plat, comme doit être celui de quiconque ne s'élève que par quelques élans de genie et que la Science ne soutient point. (*OC* I:334)

[281] L'échec n'était pas total. Le duc de Richelieu prit la peine d'organiser une représentation des *Muses* à la cour, représentation qui a remporté un grand succès. On aurait repris l'ouvrage à Versailles si les circonstance ne s'y étaient opposées. Ami « intime » de Madame de la Poplinière, le duc de Richelieu dut se plier à la volonté de Madame qui était la pupille de Rameau (cf. Tiersot 1977, 88)!

permis de se tirer d'affaire tout en gardant intacte l'intégrité de son « moi »? L'histoire d'Hésiode fournit la réponse à cette question. Nous avons déjà mentionné que la poésie issue de la tradition homerique relatait la victoire **morale** d'Hésiode. Sur le plan technique, Homère triomphait facilement d'Hésiode dont la musique ne soutenait pas la comparaison; pourtant, Hésiode s'est vu décerner le prix du concours parce que sa vertu avait séduit les juges.

Or dans l'*Entrée d'Hésiode*, ce n'est pas le talent du poète, mais plutôt sa vertu qui lui donne son « rang chez les Dieux » (*OC* II:1062). Ce trait ne devrait pas surprendre. Déjà dans la lettre à Roguin, le pessimisme de Rousseau laisse entrevoir l'impossibilité de neutraliser la coterie ramiste:

> Mais je prévois déja tant d'obstacles à le [*Les Muses Galantes*] faire valoir, qu'il pourroit être bon à pure perte, et que je suis bien trompé s'il n'a le succés ordinaire à tout ce que j'entreprens.
> (*CC* II:84)

Sans doute Rousseau avait-il soupçonné l'impossibilite d'un triomphe musical chez La Poplinière. Mais comment interpréter cet épisode, sinon comme une des nombreuses victoires d'ordre moral dont sa vie fut parsemee? En tout état de cause, Rousseau affirme dans sa lettre a Jean-Baptiste Bouchaud du Plessis du 14 juillet 1745 que les cabales et les animosites l'avaient arme d'un nouveau courage:

> Vous m'aviez bien dit que c'étoit quelque chose d'affreux que le métier d'Auteur. Je

> prens courage malgré cela, la fureur même de mes ennemis m'a fait connoitre mes forces, sans leur jalousie j'ignorerois encore que je suis capable de lutter contre eux.
> (*CC* II:87)

Les commentateurs de Rousseau aiment citer les *Confessions* pour démontrer la dimension autobiographique de l'*Entrée d'Hésiode*:

> Je trouvai le secret de faire passer dans cet acte une partie de l'histoire de mes talens, et de la jalousie dont Rameau vouloit bien les honorer.
> (*OC* I:334-335)

Le lien entre cette phrase et la séance chez La Poplinière est évident et met en relief la dimension biographique du drame lyrique (*OC* II:1883, n.1). Cependant, la contribution de la biographie de Rousseau à l'histoire d'Hésiode ne devrait pas seulement consister en une juxtaposition de souvenirs. Le rapport avec l'auteur se situe à un niveau plus profond et touche au mythe qui entoure Hésiode. Rousseau musicien ressemble à Hésiode musicien, non seulement a cause de sa formation d'autodidacte, mais egalement eu égard aux qualités morales requises par la création artistique. Mais, ce n'est pas tout. Dédaignant les faiseurs de réputations de la haute société, ces deux poètes jouissaient finalement d'une indépendance à laquelle nous pourrions attribuer le ton franc et didactique de leurs oeuvres:

> Voilà certes un poète bien différent des aèdes ioniens. Ceux-ci sont des chanteurs de profession, qui gagnent leur vie en exerçant leur art; hôtes salariés, ils vont de maison en maison, fréquentant surtout les riches et

> les grands. Le poète béotien (Hésiode, voire Rousseau!) ne fait pas de la poésie son gagne-pain; c'est pour lui une noble distraction, ou un moyen d'exprimer avec autorité des vérités utiles; aussi ne flatte-t-il personne; son oeuvre est un enseignement, et quelquefois une satire, jamais une glorification.
> (Croiset 1910, I:471-472)

Vu les idées qu'il cherchait à communiquer dans l'*Entrée d'Hésiode*, Rousseau n'aurait pas pu mieux choisir son modèle.

Avant de terminer notre étude sémiotique des *Muses Galantes*, revenons à l'ordre de composition des Entrées. Nous avons établi une chronologie hypothétique schématisée dans la Figure 69. Il est impossible de savoir sans l'ombre d'un doute si Rousseau a composé le poème de l'*Entrée d'Anacréon* à la même époque que l'Acte du *Tasse*, c'est-à-dire avant son départ pour Venise.[282] Pourtant, la structure triangulaire de son intrigue rappelle les préoccupations de l'écrivain en août 1742. Armé alors de son *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, il part à Paris pour le lire à l'Académie des Sciences. A cette époque, l'affaire Wintzenried et le tourment de l'amour volage sont des souvenirs tout

---

[282] Nous faisons une distinction entre le « poeme » et la « musique » de l'Entrée pour suggérer que Rousseau aurait pu ébaucher le livret de son opéra-ballet bien des mois avant de se mettre à composer la musique. Nous savons qu'il est parti à Venise avec « quelques symphonies » des *Muses Galantes* déjà faites (*OC* I:316). Se peut-il qu'il ait aussi tracé les grandes lignes de l'histoire de ses trois poètes amoureux?

récents. Pour cette raison, il nous semble que la conception, sinon la composition du poème de l'*Entrée d'Anacréon* appartient à une période antérieure au séjour à Venise.

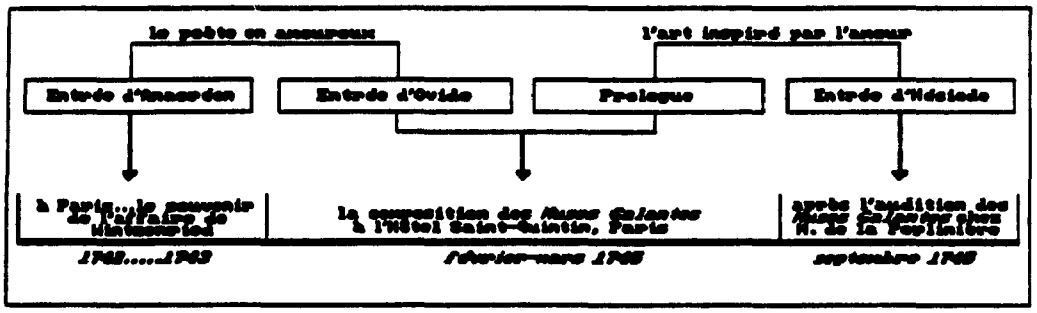


Figure 69 .... La chronologie hypothétique de la composition des *Muses galantes*

Par contre, le changement radical de thématique dans l'*Entrée d'Ovide* et sa parfaite ressemblance avec le thème du Prologue, suggèrent une date de composition ultérieure. Nous nous fondons sur la chronologie des situations personnelles que Rousseau reproduit dans l'*Entrée d'Ovide* pour dater sa composition, ainsi que celle du Prologue, de l'époque où il tombe amoureux de Thérèse Le Vasseur.

Nous ouvrons une parenthèse pour envisager une objection. Dans la deuxième scène de l'*Entrée d'Ovide*, la signification ancienne du mot « ramages » évoque un référent à triple sens.[283] Dans le contexte de la

---

[283] **Ramage**...1° *Vx.* « Rameau, branchage...[aussi] Chant des oiseaux, dans les rameaux ou ailleurs » (*Petit Robert* 1).

biographie de Rousseau, ce sémème est surcodé et possède de multiples connotations. Outre les significations déjà mentionnées (*cf. supra* pp. 448, 451 et 452), le sémème « ramage » veut dire « rameau » dans son acception ancienne et renvoie ainsi au nom de famille de Jean-Philippe Rameau, fléau de l'existence de Jean-Jacques. Sans vouloir attribuer une importance excessive à la réplique, la référence à Rameau nous semble pertinente, surtout à la lumière des vers qui la suivent:

> Jardins cheris, rians Boccages
> Helas ! à mes jeux innocens
> Vous n'offrirez plus vos ombrages !
> Oiseaux, vos seduisans ramages
> Ne charmeront donc plus mes sens.
> ---
> Vain éclat, grandeur importune !
> Heureux qui dans l'obscurité
> N'a point soumis à la fortune
> Son bonheur et sa liberté !
> (*OC* II:1064)

La remontrance au sujet de la grandeur et l'apologie de la vie solitaire n'ont aucun sens dans le contexte de l'histoire d'Ovide. C'est bien clair qu'Erithie pense à se retirer du « monde ». Cependant, sa décision peut-elle être provoquée par le souci de fuir un « vain éclat », ce qui, dans son cas particulier, paraît vraiment hors de propos?

Il y a diverses façons d'expliquer ces quelques vers. Il est possible que Rousseau les ait ajoutes à la réplique d'Erithie après l'audition chez M. de la

Poplinière. Une telle hypothèse rendrait compte de la rupture thématique qui suit les cinq premiers octosyllabes (rupture indiquée dans la citation par les pointillés). Dans ce cas, la remontrance d'Erithie serait un anachronisme.

Il est également possible que la réplique d'Erithie anticipait la brouille avec Rameau. Après tout, c'est à l'Hôtel Saint Quentin, après avoir terminé les *Muses* et quelques jours avant de les faire exécuter chez La Poplinière, que Rousseau s'est piqué de se retirer de la vie mondaine:

> Je vous dirai même plus; je suis si dégouté de la société et du commerce des hommes, que ce n'est que la seule loy de l'honneur qui me retient icy, et que si jamais je parviens au comble de mes voeux, c'est à dire à ne devoir plus rien, on ne me verra pas à Paris vingtquatre heures après.
> (*CC* II:85)

Peut-être l'apologie de la solitude fut-elle le résultat d'une prémonition de Rousseau lors de ses débuts parisiens. Aucune certitude n'est possible et nous ne pouvons qu'émettre des suppositions.

Avec l'*Entrée d'Hésiode*, nous terminons ce chapitre sur les activités dramaturgiques du jeune Rousseau. Composée après l'audition intégrale des *Muses* chez Bonneval en septembre 1745, l'*Entrée d'Hésiode*, avec sa double couche thématique tirée en partie du Prologue, en partie des expériences chez La

Poplinière, atteste l'intérêt biographique de l'oeuvre. Tout en respectant les règles traditionnelles du genre, Rousseau a réussi à y intégrer ses préoccupations, et à se servir de ces règles pour répondre aux mauvais procédés de Rameau. Il n'y a là rien de surprenant. La cohérence des *Muses Galantes* ne repose pas sur l'homogénéité des thèmes, mais sur les procédés par lesquels l'écrivain met en scène son propre « moi ».

Chapitre 6

Le théâtre lyrique et le portrait du « moi » en amoureux

Revenons au thème de la supplémentarité, procédé stylistique que nous avons étudié dans notre analyse du *Lévite d'Ephraïm*.

Notre premier objectif est de comprendre le rôle joué par ce procédé dans les pièces qui portraiturent le « moi » de l'auteur. Pour ce faire, nous aurons toujours en vue la structure de l'opéra où, dans la modification du cadre historique, dans l'altération des personnages, voire dans le déploiement des forces dramaturgiques, le jeu de supplément fait apparaître une certaine image de l'écrivain. En l'occurrence, il s'agit du portrait du « moi » en amoureux, dont nous allons tenter de décrire les traits.

Il convient de rappeler qu'à l'exception de l'Entrée d'Hésiode où Rousseau a délibérément mis en scène une tranche de sa vie personnelle, nous n'avons trouvé aucun rapport entre les événements de la vie de l'auteur et les situations représentées. Refusant de considérer l'intrigue théâtrale comme la représentation dramatique des événements biographiques, nous avons évité les pièges dans lesquels sont tombés d'autres commentateurs trop disposés à mettre en valeur la dimension « autobiographique » du théâtre. Par exemple, en rattachant la situation d'Iphis dans la tragédie lyrique à la condition roturière de

l'écrivain, Roger Gautier assigne au thème de la roture une importance contestable:

> Une situation particulière à l'auteur se retrouve déjà dans sa première tragédie : Iphis, cet officier d'origine modeste brûlant d'amour pour les princesses Elise et Anaxarette, c'est le plébéien de Genève cherchant à se faire admettre dans la société élégante de Paris.
> (Gautier 1984, 52)

L'anachronisme est évident: Iphis a été composé à une époque antérieure au séjour parisien et ne peut être la mise en scène d'une situation qui n'existera que plus tard. En outre, nous avons démontré que le thème de la roture n'étant qu'un vestige du conte ovidien, est une case vide dans la structure sémio-narrative de la pièce. Pour éviter ce genre d'erreur, nous avons décrit les structures sémio-narratives profondes: à ce niveau-là, Iphis personnalise la passion luttant contre le devoir moral.

Au lieu de transporter dans son théâtre les événements de sa vie, Rousseau s'est dit: « Je ne mettrai pas en scène ce que j'ai fait, mais à travers la pléthore des souvenirs et des fantasmes, je vais vous montrer qui je suis ».[284] Le commentaire d'Olivier Marty nous semble tout à fait à propos:

---

[284] Nous nous permettons de modifier légèrement la formule de l'autoportrait donnée par Michel Beaujour:

> La formule de l'autoportrait est : « Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire qui je suis. » [...] C'est peut-être que l'expérience inaugurale de l'autoportraitiste est celle du vide, de l'absence à soi: [...] Mais pour peu qu'il commence à écrire - n'importe quoi -

> Mais sans doute le personnage d'Iphis, aimé et néanmoins rejeté au bénéfice d'un puissant rival triomphant, représente-t-il une image de Jean-Jacques lui-même, **où l'on peut retrouver la trace des conflits de son inconscient** (c'est nous qui soulignons). (Marty 1975, 182)

En observant le jeu dramatique des personnages, nous observons l'interaction des tensions qui animent la psyché de l'écrivain (*cf.* Figure 70). C'est à partir de ces observations que nous extrapolons le portrait du « moi » de l'auteur.

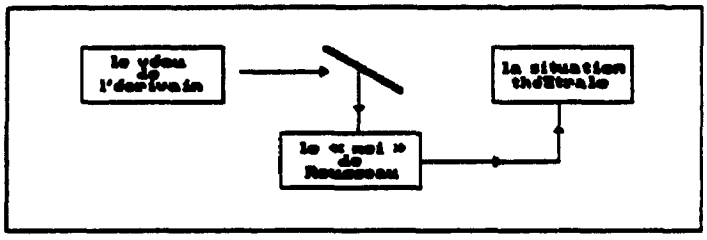


Figure 70 .... Le reflet du « moi »

1. Le rôle du supplément dans la construction de l'autoportrait

Nos analyses ont démontré que les personnages et les situations dramatiques mis en scène par Rousseau ne sont pas entièrement de son invention. Cependant, quel que soit leur degré de fiction, les personnages et les intrigues tirent leur origine de la tradition littéraire qui les encadre.

> l'autoportraitiste voit ce rien se muer en pléthore. [...] Le texte produit ne correspond pas à l'idée qu'on se fait de l'autoportrait lorsqu'on s'en remet à la métaphore picturale: [...] L'autoportrait est d'abord un *objet trouve* auquel l'écrivain confère une fin d'autoportrait en cours d'elaboration. (Beaujour 1977, 443-444)

A été également constaté l'écart entre l'encadrement historique et la situation dramatique. Or c'est dans cet écart que réside la spécificité du drame. L'étude des dissemblances est aussi l'étude du supplément, c'est-à-dire des ajouts et des substitutions faits par Rousseau afin d'harmoniser ses drames avec ses propres préoccupations.

Dans notre étude du *Lévite d'Ephraïm*, nous avons repéré deux genres de supplément: celui par lequel l'auteur substitue un personnage imaginaire à son homologue historique, tout en gardant le nom de celui-ci;[285] celui par lequel il ajoute des personnages ou des éléments d'intrigue qui doublent et en même temps complètent un canevas jugé déficient:[286]

> A partir de Narcisse, on pourrait donc étudier le sort qu'aura plus tard, dans l'oeuvre de Rousseau, ce thème essentiel du dédoublement de la personne. Rousseau, on le sait, s'il « se plaisoit avec les amis qu'il croyoit avoir », « se plaisoit encore plus avec lui-même » (*OC* I:812) : se plaire avec soi-même a toujours signifié pour lui se plaire avec une certaine image de soi, une image qu'il a constamment retouchée tout en

---

[285] Ainsi s'explique notre distinction entre le Lévite$_{Bib}$ et le Lévite$_{Rou}$, celui-ci étant une seconde incarnation modifiée de celui-la.

[286] Dans le cas des personnages, l'ajout prend toujours la forme d'un dédoublement où un ou plusieurs personnages répètent dans des incarnations secondaires l'action accomplie dans une incarnation primaire. Nous pensons ici à Elmacin, au vieillard de Lébona et à Axa qui suppléent au Lévite, au vieillard de Gabaa et à la fille de Juda respectivement (cf. supra p. 29).

> essayant d'atteindre ce qu'il croyait être la simple vérité.
> (Pizzorusso 1959-62: 18)

Voyons comment, par l'usage du supplément, l'auteur parvient à nous communiquer cette vérité.

1.1. **La substitution et le jeu de supplément**

En ce qui concerne le supplément comme substitution de personnage, le cas d'*Iphis* est exemplaire. Notre analyse a démontré l'entière dissemblance du portrait d'Iphis d'avec son homoloque antique. Contrairement au personnage uni-dimensionnel créé par Ovide, l'Iphis de Rousseau présente des aspects qui, pour la plupart, n'ont pas d'équivalent dans le poème d'Ovide. Loin d'être obsédé par le seul désir de posséder Anaxarette, $Iphis_{Rou}$ est impliqué dans une constellation triangulaire. De plus, il est tiraillé entre les possibilités que lui suggèrent l'ambition, la passion et la raison. Réinventé par Rousseau, le nouvel Iphis supplée à $Iphis_{Ovi}$ pour compléter le portrait du « moi » amoureux de l'écrivain. Comme nous l'avons vu, ce « moi » est déséquilibré par la passion, soucieux de ce que lui commande la loi morale, et prêt à accepter le sacrifice de son bonheur pour faire celui de l'autre. Dans *Iphis*, Rousseau recourt à la substitution des personnages pour affirmer le thème du renoncement, acte par lequel le vrai héros se dévoile.

Dans *La Découverte du nouveau monde*, seul Colomb peut soutenir la comparaison avec son modèle historique; l'inconvénient, c'est que nous ne connaissons pas le modèle littéraire sur lequel s'est fondé l'écrivain. Néanmoins, il est certain que les modèles ne manquaient pas au XVIIIe siècle. Publiée à Paris en 1681 dans la traduction française de Coltolendi, la biographie de Christophe Colomb animait l'imagination des écrivains français, leur fournissait maints exploits qui sont devenus le sujet de traités dont la valeur historique semble aujourd'hui douteuse. Selon Bédarida, c'est surtout l'aspect belliqueux de Colomb qui fut alors mis en lumière:

> Mais ces oeuvres, où la fiction respectait mal la vérité historique, exagéraient à plaisir le caractère guerrier de Colomb et lui attribuaient toute une série de voyages et d'explorations.
> (Bédarida 1930, 545)

Nous nous représentons sans difficulté ce portrait fictif du grand voyageur qui, sous l'égide de la reine Isabelle, porta le drapeau de l'Espagne en Amerique. Nous le supposerions conforme à Alvar, guerrier tout à fait de la trempe du heros militaire stéreotype.

Cependant, $Colomb_{Rou}$ n'est pas façonné sur le même moule. Contrairement au héros militaire, il sait dompter la passion et se laisse guider par la vertu. Notre analyse a demontré la fonction iconique de $Colomb_{Rou}$ qui, comme le Cacique, est commandé par un code moral supérieur. Sans doute Rousseau a-t-il

retouché le portrait de Colomb$_{His}$ pour faire le portrait du colonisateur idéal, dont l'objet est le bonheur des hommes et qui, comme le vrai héros, cède par pure générosité d'esprit. Le nouveau héros rappelle que chez Rousseau, la conquête de l'Amérique devait se faire exactement comme celle de l'âme: par la démonstration d'une vertu supérieure.

La conciliation de la passion et de la vertu hante encore Rousseau lorsqu'il entreprend de composer *Les Muses Galantes*. Polycrate est la figure historique suivante retouchée par Rousseau afin d'illustrer le conflit moral qui troublait tant son « moi ». Le choix du personnage n'est pas fortuit: l'histoire littéraire fait allusion à la crise de jalousie de Polycrate qui affectionnait l'amante d'Anacréon. L'idéologie de pardon à laquelle obéit Polycrate$_{Rou}$ n'est pas rapportée dans l'histoire littéraire. Polycrate$_{His}$ ne renonce pas à son amour pour faire le bonheur d'Anacréon. Tout au contraire: l'amour d'Anacréon est le sujet d'une histoire de jalousie où la rage de Polycrate coûte à Smerdiès tous ses cheveux. Que Rousseau ait fait de ce personnage un tyran plus noble que celui dépeint dans les *Discours* d'Himérius ne devrait pas surprendre. Le nouveau Polycrate que Rousseau substitue au modèle historique actualise ce dernier tout en affirmant la primauté de la vertu sur la passion.

Vient ensuite le portrait d'Ovide. Le ton sombre des Tristes et des Pontiques en dit long sur les conditions déplorables dans lesquelles s'est achevée la vie d'Ovide$_{His}$. Dans les écrits de l'exil, le thème de l'amour est éclipsé par le désespoir du poète. Contrairement à Ovide$_{His}$, le nouvel Ovide imaginé par Rousseau est moins troublé par les conditions de son exil que par l'indifférence de la belle Erithie, le seul sujet de ses doléances. Pour souligner les intérêts sentimentaux du nouvel Ovide, Rousseau l'emprisonne dans un jardin plein de fleurs, de ramages et de jeux. Le « froid, les ennemis et l'eau de la mer prise par le gel » que décrit Ovide$_{His}$ dans ses Tristes, sont vus de loin. A Tomes, Ovide$_{Rou}$ découvre l'amour; son homologue historique, la désespérance.

Pourquoi ces modifications? Dans notre analyse, nous avons insisté sur la ressemblance entre l'espace-temps imaginé de Tomes et celui, réel, de l'Hôtel Saint Quentin. Malgré les conditions déplorables de ce dernier « lieu d'exil », l'Amour l'honore de sa présence et le transforme en un domaine chaleureux et fertile. Dans ce fait, dans l'esprit de Rousseau, les heureuses circonstances à Paris montrent Tomes sous un nouveau jour: le poète qui se refugie à Tomes est forcément amoureux comme son homologue à Paris.

Quant à Hésiode$_{Rou}$, nous l'avons trouvé conforme à son modèle historique à tous égards. Cette

ressemblance quelque peu étonnante s'explique facilement: de tous les personnages historiques mis en scène par Rousseau, seul $Hésiode_{His}$ renvoie l'image de l'écrivain lui-même. Rousseau n'a pas besoin de retoucher le portrait du poète antique qui fut également autodidacte, berger (voir roture) et dont la musique est inspirée plutôt que savante.[287]

En bref, Rousseau retouche les portraits des personnages historiques pour les rendre plus conformes au sien. L'importance de la ressemblance à soi-même est évidente:

> *Concerning our supposed identification with dramatic characters, Rousseau advances an odd notion: the masterpieces of the past have no hold over us at all, since we have no power to put ourselves in the place of people who don't resemble us...With a scrap of resemblance the playwright weaves a dense tissue of identification, making us enter passionately into the fates of the most remote and unlikely beings.*
> (Barish 1977, 174)

La dissemblance empêche l'identification du spectateur avec le personnage mis en scène. Retoucher le portrait équivaut à mettre son image au point pour que le spectateur puisse revivre indirectement l'experience de l'auteur à travers les péripéties de ses personnages.

Nos analyses ont démontré que les portraits retouchés présentent des contours dont la forme dépend

---

[287] Si changement il y a, nous le trouvons du côte de l'intrigue; $Hésiode_{Rou}$ est amoureux et se désespère de ne pas pouvoir séduire Eglé par le son de sa lyre.

entièrement de la chronologie biographique. Avant Venise, le « moi » est troublé par l'amour non partage. Les personnages qui peuplent la scène dans les pièces qui relèvent de cette période cherchent à combler des lacunes émotives en recourant à l'idéologie du sacrifice. Après Venise, le « moi » amoureux jouit enfin du bonheur qui, auparavant, était toujours le propre de l'autre. Leur trouble émotif calmé, les personnages dramatiques de cette période peuvent alors se pencher sur la question de l'art et sur le rôle joue par l'amour dans la création artistique.

1.2. L'adjonction et le jeu de supplément

1.2.1. L'adjonction des éléments de l'intrigue

Dans son analyse du *Lévite d'Ephraïm*, Thomas Kavanagh a attiré notre attention sur un deuxième procédé de supplément que nos analyses ont également mis en évidence. Ce procédé entraîne l'embellissement du fondement historique du drame par l'adjonction des éléments fictifs. L'objectif de l'écrivain est le même: l'addition de nouveaux éléments à l'intrigue historique sert à transformer la situation dramatique en une représentation micro-cosmique de la vie personnelle. Aux situations historiques mono-thématiques se substituent de nouvelles intrigues à thèmes multiples, thèmes qui se découvrent dans la pluri-isotopie du texte et qui servent à élargir la

portée du drame pour inclure des préoccupations qui dépassent le problème de l'amour.

Prenons *Iphis* à titre d'exemple. Par opposition avec l'intrigue mono-thématique du poème d'Ovide, l'intrigue mise en scène par Rousseau offre des dimensions multiples, chacune définie par une isotopie supplémentaire. Ces isotopies suppléent à un canevas historique lacunaire pris en charge par l'isotopie primaire. L'introduction des isotopies supplémentaires permet à Rousseau de retoucher le canevas historique de telle sorte que d'autres préoccupations de son « moi » y trouvent leur compte.

Dans les deux premiers opéras, l'interaction des isotopies primaires et supplémentaires démarque un nouvel espace-temps à trois paliers découpé selon les grandes divisions identifiées par Kavanagh. D'abord, il y a le palier du drame personnel occupé par le personnage qui incarne la Force Orientée. Vient ensuite celui du drame familial pris en charge au niveau des actants par le Bien Désiré. Finalement, et lié étroitement au précédent, le drame politique dans lequel l'action de l'Arbitre est déterminante.

La totalité de l'espace-temps comporte donc trois composantes: la première personnelle, la deuxième familiale et la troisième politique. Ces composantes sont prises en charge par trois discours distincts mais pourtant interdépendants, tous greffés sur l'isotopie

primaire pour mettre en lumière les préoccupations de l'écrivain qui ne trouvent pas leur écho dans le drame historique.

En ce qui concerne *Iphis*, l'isotopie primaire décrit une sphère de valeur qui, suivant la tradition littéraire, traite de l'amour des personnes appartenant à des rangs sociaux différents. A cette isotopie Rousseau adjoint des sphères de valeur supplémentaires, chacune circonscrite par un personnage à thème. Ainsi, Anaxarette tient un discours sur les problèmes de l'ambition; Iphis, sur la passion; Élise, sur le problème du devoir; Philoxis, sur la stabilité familiale; Ortule, sur le corrélatif de celle-ci, la succession du pouvoir politique.

Dans *La Découverte du nouveau monde*, Rousseau ajoute des éléments d'intrigue qui transforment un récit de voyage en une étude morale où il met au point tous les problèmes dèjà soulevés dans *Iphis*. C'est Carime qui lutte avec des péripéties provoquées par la passion et l'ambition; le Cacique, avec les exigences du devoir et de la stabilité familiale; Colomb, avec la succession du pouvoir politique.

A partir des *Muses Galantes*, le procédé de l'adjonction crée un espace sémantique beaucoup plus homogène. Même en tenant compte de l'action de Polycrate qui, de par son renoncement à la belle Thémire, raffermit l'idéologie de pardon qui dénoue

l'intrigue dans *La Découverte*, la texture sémantique de l'*Entrée d'Anacréon* est très uniforme. Son seul discours porte sur l'amour: pendant qu'Anacréon fait l'éloge de l'amour passionnel et volage, Thémire prolonge le débat sur l'amour raisonné.

Dans l'*Entrée d'Ovide*, Rousseau atténue complètement toute référence discursive à l'isotopie primaire qui, dans la littérature antique, dépeint les circonstances lamentables de l'exil du poète latin. A sa place, il introduit l'histoire imaginaire des amours du poète. Il résulte de cette substitution une nouvelle intrigue mono-thématique qui double l'histoire de Rousseau lui-même, alors amoureux de Thérèse.

Quant à l'*Entrée d'Hésiode*, l'isotopie primaire (historique) est tellement conforme à la situation personnelle de l'écrivain, que Rousseau n'a pas besoin de l'atténuer; au contraire, il l'accentue. C'est le seul cas dans les opéras analysés où la sphère de valeur définie par l'isotopie primaire (historique) reflète la situation personnelle de Rousseau. L'histoire du berger autodidacte inspiré par la Muse est celle de Rousseau lui-même. Pris en charge par une isotopie supplémentaire, le thème de l'amour est relégué au second plan comme une source de l'inspiration artistique.

Rousseau transforme l'intrigue historique de telle sorte que, l'*Entrée d'Hésiode* mise a part, elle perd

toute ressemblance avec son modèle littéraire. En fin de compte, ce modèle n'est qu'une bordure entourant une scène que Rousseau construit au gré de sa fantaisie.

1.2.2. L'adjonction des doublures

La troisième espèce de supplément, l'adjonction des doublures, a pour but de rapporter l'action des personnages à d'autres isotopies importantes de la pièce. Dans le théâtre lyrique, le rôle joué par ce genre de supplément est marginal.

A vrai dire, le seul cas définitif de l'adjonction des doublures se trouve dans *La Découverte du nouveau monde* où l'idéologie du sacrifice détermine le comportement de trois personnages. Tous posent le même geste héroïque mais dans des circonstances différentes: le sacrifice de Carime est commandé par l'amour; celui du Cacique, par souci de la famille étendue, c'est-à-dire le peuple de l'Ile de Guanahan; celui de Colomb, par des raisons d'ordre politique.[288] Ces trois personnages sont autant d'incarnations différentes de l'archétype du héros commandé par un code moral supérieur. En ce sens, chaque personnage répète dans une isotopie différente le geste d'un personnage homologue.

---

[288] Le vocabulaire utilisé par le Cacique pour décrire son rapport avec le peuple de l'Ile de Guanahan laisse entrevoir le rôle qu'il joue auprès de lui: le Cacique est « père » de cette famille étendue (*OC* II:823).

Le supplément par adjonction des doublures engendre des discours emboîtés qui se dénouent de la même manière. Dans *La Découverte*, le sujet de chaque discours est soumis à une passion à laquelle il doit renoncer pour des raisons d'ordre moral: Carime renonce à sa jalousie pour l'amitié de Digizé; le Cacique, à Digizé pour accomplir son devoir envers son peuple; Colomb, à la gloire personnelle en témoignage de la vertu du Cacique. Ces discours emboîtés rendent la vision globale de Rousseau cohérente: peu importe le domaine de ses préoccupations, le « moi » obéit au devoir moral qui le commande.

Y a-t-il d'autres cas d'adjonction des doublures dans le théâtre de Rousseau? Interprété à la lumière de *La Découverte*, *Iphis* comprendrait sans doute les mêmes discours emboîtés. Sur le plan amoureux, Iphis renoncerait à son amour pour Anaxarette et se nouerait d'amitié avec Philoxis, son rival. Ne voulant que la couronne, Anaxarette serait appelée à abandonner son ambition politique et à se donner en mariage à Philoxis, assurant ainsi l'avenir du royaume d'Ortule.[289] Quant au Roy, sa gloire personnelle

---

[289] La distinction que nous faisons entre le palier politique et le palier familial est parfois artificielle. Dans l'immédiat, le Roy Ortule s'inquiète de sa gloire, mais à plus long terme, de l'avenir de sa famille et du pouvoir de celle-ci. Pour lui, seul le mariage de Philoxis avec Anaxarette peut le protéger contre l'agression des pouvoirs étrangers puissants. Assurer le bonheur du couple équivaut donc à prolonger la stabilité de la famille royale, et par conséquent, celle du royaume.

dépendrait des qualités vertueuses de Philoxis. Vu la conformité de ces personnages avec leurs homologues dans *La Découverte*, nous les considérons comme trois incarnations « hypothétiques » du même « moi ».

2. Le portrait du « moi » en amoureux

Dans le premier chapitre de notre thèse, nous nous sommes fondé sur l'analyse de Jean Starobinski pour décrire les deux instances du « moi » de Rousseau. Selon Starobinski, la première instance, le « moi authentique », tend vers une « permanence naturelle du moi »; la deuxième, le « moi idéal », vers une « transformation du soi commandée par le devoir moral ». Un passage tiré du *Persifleur* rappelle que Rousseau lui-même était conscient de cette dualité:

> Rien n'est si dissemblable à moi que moi-même...Quelquefois je suis un dur et feroce misantrope, en d'autres momens, j'entre en extase au milieu des charmes de la societé et des délices de l'amour. Tantôt je suis austére et dévot...mais je deviens bientot franc libertin...En un mot, un protée, un Cameléon, une femme sont des êtres moins changeans que moi.
> (*OC* I:1108)

Selon Starobinski, c'est dans les échanges perpétuels entre les deux instances du « moi » que Jean-Jacques se montre à nous.[290]

---

290 Dans son article sur l'« antithéatralisme » de Rousseau, Jonas Barish qualifie cette dualité de l'instabilité. Selon Barish, la capacité de Rousseau d'adopter successivement des etats d'esprit apparemment contradictoires explique le désaccord entre sa théorie sur le theâtre et ses activités de dramaturge (Barish 1977, 169-170).

Quel rôle le théâtre lyrique joue-t-il dans cette dynamique? Examiné dans son ensemble, ce théâtre constitue une première expression de la dualite du « moi » de Rousseau. Dans les pièces écrites avant le séjour à Venise, c'est le « moi idéal » qui est mis en lumière. Dans toutes ses incarnations, ce « moi » obéit à l'idéologie du sacrifice (*cf.* Figure 71).

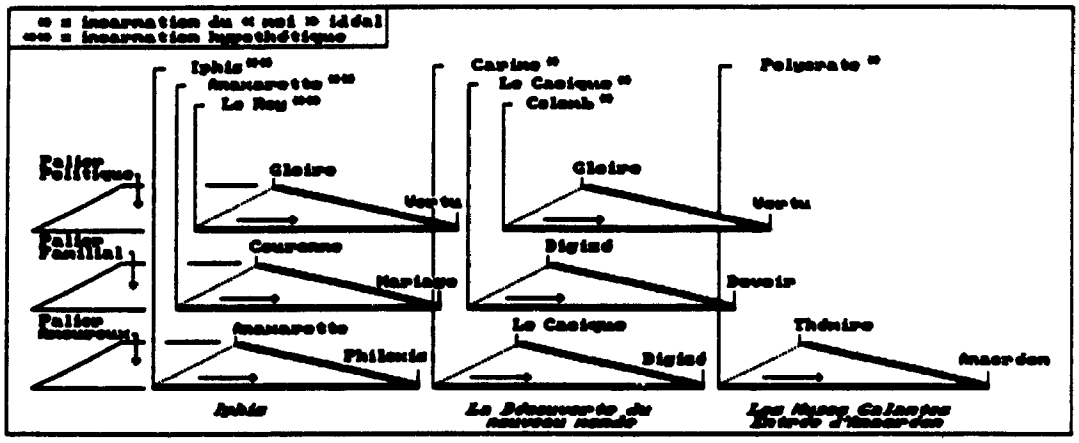


Figure 71 .... Le « moi » idéal

Ce premier portrait révèle un « moi » amoureux mais frustré dont le désir est plus vif parce que toujours insatisfait. Iphis ne gagne pas le coeur d'Anaxarette; Carime et Polycrate doivent opter pour l'amitié de leurs rivaux. Au lieu d'avouer l'échec amoureux, le « moi idéal » refoule son désir, acte qu'il justifie en recourant à un sens du devoir. La passion refoulée transforme le soi qui désormais n'est sensible qu'à des impératifs moraux destinés à montrer sa vertu supérieure. Le souci du devoir moral se

manifeste à tous les niveaux discursifs; à vrai dire, ce souci est la seule préoccupation du « moi idéal ».

Avec *Les Muses Galantes*, les discours emboîtés disparaissent et la constitution sémantique des pièces devient moins complexe. Au lieu d'incarnations multiples, il n'y a plus qu'un seul héros, amoureux mais certain de posséder finalement l'objet qu'il désire. Dans l'*Entrée d'Anacréon*, Rousseau commence à limiter le champ de sa réflexion: ce sont les amours du poète auxquels il s'intéresse, et bien qu'il exige le geste héroïque de Polycrate, il se contente d'un espace-temps homogène composé d'une seule intrigue et peuplé par un seul héros.

Cependant, il est intéressant de noter que, dans l'*Entrée d'Anacréon*, celui qui incarne l'amour passionnel obtient l'objet recherché. Alors, pour la première fois dans le corpus théâtral, le « moi » passionnel se voit récompensé.

Ce renversement de la situation dramatique est significatif, car il nous donne le premier exemple d'un sujet qui, ayant donné libre cours à sa passion, atteint néanmoins l'objet de ses désirs. Contrairement à Carime et à Iphis, Anacréon suit le chemin que lui trace la passion sans qu'aucun sacrifice ne soit exigé de lui. Ce nouveau scénario fait rupture: le « moi » d'Anacréon est un « moi » amoureux qui n'est plus frustré. Voici donc la première incarnation théâtrale

du « moi authentique » dont la passion se fait valoir dans l'arène de l'amour.

Les deux entrées composées après le séjour à Venise affirment la primauté du « moi authentique » sur le « moi idéal » dans *Les Muses Galantes*. Ovide et Hésiode sont amoureux; avec le concours de l'Amour, chaque poète obtient l'objet de son désir. La force opposante agit sans pouvoir empêcher l'action qui lie

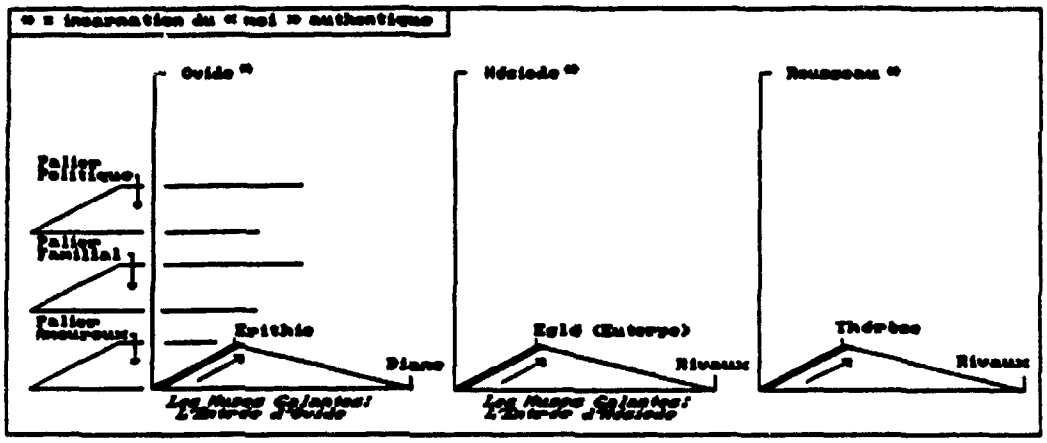


Figure 72 .... Le « moi » authentique

le sujet à son objet. L'amour passionnel est maintenant légitime et sans besoin de justification morale (*cf.* Figure 72).

Le bonheur du « moi authentique », sujet principal des *Muses Galantes*, dépend de l'amour et non du devoir moral. Sans doute, le souci du devoir était-il alors complètement éclipsé par le bonheur réel de l'écrivain amoureux. Visité enfin par Cupidon, l'écrivain, comme son incarnation dans l'*Entrée d'Ovide*, avait découvert les délices de l'amour qui désormais imprégnerait toute

son oeuvre artistique. Dans sa dernière incarnation théâtrale, Hésiode, modèle par excellence du « moi authentique », laisse transparaître un soi amoureux qui n'est plus troublé par la passion. Hésiode, voire Jean-Jacques, ne cherche plus à pénétrer un espace-temps affectif qui l'exclut; amoureux de Thérèse qui partage son amour, notre poète en fait finalement partie.

Appendice

1. Épisodes principaux d'*Omphale* tragédie lyrique de Destouches/La Motte

Ouverture: Deux Grâces, un Plaisir, Ballet, Choeur, Junon, l'Amour et sa suite

1. Célébration de l'amour et de la jeunesse; on regrette une jeunesse trop courte; le temps s'envole plus vite que le vent.

2. Évocation du dieu Triomphe qui règne avec les Plaisirs.

3. Junon intervient pour crier vengeance; un mortel du nom d'Alcide (Hercule) l'a outragée; pour se venger, la déesse veut blesser Alcide et le vaincre.

4. Les suivantes de Junon lancent un cri de vengeance contre Alcide.

Acte I

Scène 1: Iphis, seul

1. Iphis est tourmenté par son amour pour la reine Omphale. Cet amour « se nourrit de [ses] regrets ».

2. On entend le bruit des trompettes qui signale la célébration de la victoire d'Alcide.

3. Iphis regrette de ne pas avoir mieux suivi l'exemple heroïque d'Alcide.

Scène 2: Alcide

1. Alcide veut libérer les rebelles qui, selon lui, ont assez souffert.

2. Pour rendre hommage à la reine, il va lui offrir les jeux.

Scène 3: Alcide et Iphis

1. Alcide se demande à quoi bon les honneurs lorsque son coeur est tourmenté par mille transports.
2. Iphis le plaint et veut en savoir plus long. Qu'est-ce qui agite le coeur d'Alcide?

3. Alcide a sauvé la reine et le royaume d'un

destin cruel; il a tué le monstre qui menaçait le royaume. Mais à quoi bon?

4. Iphis lui demande encore une fois la cause de son agitation. Alcide la lui révèle; c'est la reine Omphale.

5. Alcide se demande pourquoi il n'a pas su défendre son coeur contre les traits de l'Amour.

6. Selon Iphis, c'est parce qu'Alcide aime sa faiblesse; autrement, il aurait pu se proteger contre l'Amour.

7. Iphis conseille à Alcide de craindre le depit furieux de la fille de Tirenie (Argine/Junon) qu'il n'a pas pu aimer. Elle est jalouse et il faut prévenir ses fureurs.

8. Alcide ne l'écoute pas; il ne pense qu'à son amour pour la reine Omphale.

Scène 4: Entrée d'Omphale

1. Omphale fête son anniversaire et demande à son peuple de célébrer la gloire d'Alcide pour lui témoigner leur reconnaissance. Les princes, la reine, le peuple de Lydie font l'éloge d'Hercule.

2. Alcide demande à Omphale de reconnaître l'ardeur qui l'enflamme; Omphale répond: « Songeons à terminer cette fête ». (La Motte 1971, 97)

Acte III

Scène 1: Omphale, Céphise, Doris (suivantes d'Omphale)

1. Les suivantes veulent qu'Omphale jouisse de l'amour d'Alcide.

2. Omphale répond que son plus grand malheur est d'avoir charmé Alcide. Elle lui doit tout, mais ne peut pas l'aimer. Elle avoue son amour pour Iphis, le seul qu'elle sache aimer.

3. Selon Céphise, Iphis ignore l'ardeur qu'il a fait naître chez Omphale.

4. Avant de declarer ouvertement son amour pour Iphis, Omphale veut pénétrer le secret de son coeur.

Scène 2: Iphis, Omphale, Doris

1. Iphis annonce à Omphale la fête qu'Alcide prépare en son honneur.

2. Pour Omphale, les instances d'Alcide sont futiles, car elle a donné son coeur à un autre.

3. Iphis est surpris et veut savoir le nom de celui qu'elle aime. Iphis est tourmenté par l'aveu d'Omphale; il lui conseille d'aimer le héros (Hercule/Alcide) qui l'aime : « Aimez un héros qui vous aime, Sa vertu, sa gloire est extrême, Brisez vos premiers fers pour ce nouveau vainqueur, Quand malgré moi vos yeux auraient séduit mon coeur, Je trahirais mon amour même Pour votre gloire et son bonheur ». (La Motte 1971, pp.114-115)

4. Omphale ne peut pas changer l'inclination de son coeur trop tendre.

5. Iphis ressent un double tourment: il ressent la douleur de la reine, et celle d'un amant malheureux. Il avoue son amour pour la reine, mais se dit prêt à chercher la paix dans la mort. Iphis croit que son amour offense la reine.

6. Omphale n'ose pas déclarer son amour pour Iphis. Elle ne sait comment lui répondre.

Scène 3: Entrée d'Alcide; la reine, Céphise, Doris, Suite de la reine, Argine

1. Alcide libère les rebelles et les met sous les lois d'Omphale qui leur pardonne.

2. Alcide veut savoir si Omphale s'attendrit sur lui. Omphale, le peuple, et Alcide chantent à la gloire de l'Amour auquel tous doivent céder.

Scène 4: Entrée d'Argine

1. Alcide craint la rage d'Argine.

2. Elle veut prendre sa revanche contre Alcide qui a fui la Phrygie pour échapper à un destin qui l'aurait lié à elle.

3. Alcide craint la tendresse d'Argine plus que le courroux des enfers.

4. Argine se plaint de son destin: « Les amours par vos mains m'offraient de douces chaînes, Les plaisirs m'appelaient sous votre aimable loi; Mais le sort me condamne à d'éternelles peines, Les jours heureux ne sont pas faits pour moi » (La Motte 1971, p. 157).

5. Alcide avoue que son coeur est dévoré par un feu funeste.

6. Argine lui répond que ses détours sont inutiles; mieux vaut simplement avouer qu'il la hait et adore Omphale.

7. Argine veut haïr Alcide, mais ne le peut; elle l'aime.

8. Dans un duo, Argine et Alcide demandent à l'Amour de révéler le nom de la furie qui empoisonne leur flamme.

9. Alcide demande à Argine de partir et de plaindre son coeur qui malgré ses efforts ne saurait s'affranchir de son cruel empire.

Scène 5: Argine seule

1. La vengeance d'Argine est animée par sa rage, son désespoir et sa fureur. Elle veut voir dans le coeur d'Omphale pour savoir si c'est vraiment Alcide qui l'enflamme. Si oui, elle va la frapper.

Acte III

Scène 1: Omphale seule

1. Omphale va demander à Iphis de venir calmer les maux qu'elle a dû cacher des yeux de son vainqueur, Alcide

Scène 2: Argine et la reine

1. Argine, cachée, cherche à connaître les secrets intimes d'Omphale.

2. Omphale n'ose pas dévoiler l'identité de son amant. Elle doit assister aux jeux qu'on a préparés en son honneur. Elle espère y voir son héros (Iphis qu'elle ne nomme pas) et veut voir finir son erreur et ses maux.

Scène 3: Argine seule

1. Argine soupçonne Alcide (Hercule); c'est Alcide qu'aime Omphale. Pour se venger, elle va tuer Omphale.

Scène 4: Omphale, Céphise et le peuple de Lydie

1. Grande célébration de l'amour par Céphise et par le peuple.

2. Omphale remercie le peuple de ses souhaits, et demande à être seule.

Scène 5: Argine seule

1. Elle jouira d'une douceur extrême quand elle versera le sang d'Omphale : « Mais on me meprise, on l'adore. Quelle rage pour moi, je frémis d'y penser? Ne tardons plus, frappons » (La Motte 1971, p. 199).

Scène 6: Argine, Hercule

1. Alcide arrache le poignard des mains d'Argine. Il veut qu'à la place d'Omphale, Argine lui ôte la vie. Le seul crime d'Omphale c'est d'avoir su lui plaire.

2. Selon Argine, la seule façon de calmer ses fureurs, c'est de haïr Omphale.

3. Alcide ne hait pas Argine; « L'amour soumet nos coeurs malgré nous même » (La Motte 1971, p. 204)

4. Désespérée, Argine veut qu'Alcide la frappe.

5. C'est l'impasse; Alcide enrage; il jure de venger la mort d'Omphale si Argine la tue.

6. Ils chantent ensemble : « L'amour au désespoir fait naître la fureur ». (p. 214)

Acte IV - Le théâtre représente une solitude

Scène 1: Iphis

1. Iphis est malheureux: « Quoi, je vis, malheureux! et qu'est-ce que j'espère? Un autre a su charmer l'objet qui m'a su plaire? » (La Motte 1971, p.217).

2. Iphis ne soupçonne toujours pas les vrais sentiments d'Omphale: « Que nos jours sont dignes d'envie Quand l'amour répond à nos voeux » (La Motte 1971, p.219)

Scène 2: Hercule, Iphis

1. Alcide dit à Iphis que la reine vient de lui déclarer le bonheur d'un rival. Ses maux ont fait place à la rage.

2. Iphis demande à Alcide de nommer son rival pour qu'il puisse venger Alcide.

3. Alcide l'ignore. Dès qu'il le saura, il fera couler les pleurs d'Omphale ainsi que le sang de son rival.

Scène 3: Argine, Hercule, Iphis

1. Alcide veut qu'Argine utilise ses pouvoirs magiques pour exposer son rival.

2. Alcide veut qu'Argine ne se méprenne pas sur le sens de sa fureur; il n'est pas jaloux. Au contraire, il y va de sa gloire.

3. Argine veut que la seule vengeance d'Alcide soit de l'aimer.

4. Alcide insiste, voulant toujours connaître le nom de son rival.

5. Argine évoque les ténèbres de l'Enfer pour les interroger sur l'identité du rival d'Alcide.

Scène 5: Scène de magie

1. Les Magiciens de la suite d'Argine invoquent les dieux de l'Enfer.

2. Pluton répond à l'appel d'Argine

Scène 6: L'ombre de Thirézie (père d'Argine), Argine, Hercule, Iphis

1. Thirézie annonce à Argine que l'amour lui sera toujours implacable, que le seul remède a ses tourments, c'est l'éternel oubli. Il annonce à Alcide que son rival triomphera au Temple de l'Amour.

2. Argine et Alcide sont remplis d'horreur; Iphis aussi qui veut expirer sous le regard d'Omphale.

Scene 7: Hercule seul

1. Malgré sa rage, le destin va unir Omphale à son rival. Que le monstre qu'il a tué renaisse pour semer le carnage et l'horreur parmi le peuple d'Omphale. Il fait appel à son père défunt et demande que celui-ci l'aide à frapper son rival.

Acte V

Scène 1: Omphale seule

1. Omphale se présente au Temple de l'Amour pour supplier les dieux d'éloigner Alcide pour qu'il puisse brûler librement pour une autre. Elle veut qu'Argine triomphe de son coeur. Iphis ignore toujours son ardeur. Elle prépare un sacrifice pour apaiser les dieux.

Scène 2. Omphale et une troupe de jeunes gens ornes pour le sacrifice

1. Célébration de l'amour.

2. Omphale offre à l'Amour son coeur percé de traits et le prie d'accepter en hommage la flamme qui la consume.

Scène 3: Iphis et Omphale

1. Iphis arrive et veut expirer aupres d'Omphale.

2. Omphale lui déclare son amour, disant que son unique bien est de le voir toujours.

3. Les deux personnages chantent un duo dans lequel ils rendent grâce aux dieux.

4. Alcide arrive.

Scène 5: Alcide, Omphale, Iphis, le peuple, Hercule

1. Alcide est enragé: il veut tuer son rival et Omphale.

2. Alcide voit Iphis et croit que seule l'amitie l'a mené au Temple.

3. Iphis fuit l'embrassade d'Alcide qui le reconnaît dès lors pour son rival.

4. Toujours lié d'amitié avec Alcide, Iphis ne peut plus supporter la douleur de celui-ci. Il lui demande pardon et lui promet d'expier son bonheur par son trépas.

5. Omphale dit que ce coup va lui donner la mort.

6. Alcide (identifié pour la première fois comme tel dans le livret) est enragé lorsqu'il apprend que les jours d'Omphale dépendent de la vie d'Iphis. Il veut se venger, mais en voulant tuer Omphale et Iphis, fait éclater la rage des dieux. Le tonnerre etc.

7. Alcide demande aux dieux ce qu'ils veulent de lui.

8. Alcide écoute les dieux; au lieu de céder au crime, il est rappelé à la vertu par la voix des dieux. Il veut savoir quel sacrifice lui sera demandé pour calmer la fureur des dieux.

9. Alcide se calme; la raison l'éclaire, éteint son amour et sa haine.

10. Alcide invite les deux amants, Iphis et Omphale, à s'unir pour toujours; il ne vit plus que pour réparer sa honte et leur peine.

11. Choeur de triomphe.

12. Le dieu Hercule intervient et demande à Omphale de présenter au peuple Iphis, le souverain de son choix.

13. Choeur de triomphe

2. Résume de la tragédie *Alzire* de Voltaire

Nous reproduisons le résumé donné par César Miro dans son ouvrage *Alzire et Candide ou l'image du Pérou chez Voltaire*:

> Le vieux gouverneur Alvarez a été sauvé par un jeune guerrier indigène lors d'une insurrection. En remerciement de ce service, il demande à son fils Gusman, auquel il remet le pouvoir, la liberté de nombreux captifs. Celui-ci d'abord réticent, accepte. A son tour, Montèze qui s'est converti au christianisme, offre à Gusman la main de sa fille Alzire, promise autrefois à Zamore que l'on croit mort au combat. En vérité, Zamore a été fait prisonnier et lorsqu'il se retrouve libéré par Alvarez, il prend la tête de la rébellion contre celui qui lui a pris son royaume et l'amour d'Alzire. Alvarez découvre alors avec surprise que Zamore n'est autre que le jeune guerrier ; mais il est bien tard pour empêcher qu'Alzire n'épouse Gusman...Au cours des actes suivants, Zamore et Alzire se rencontrent. Celle-ci est déchirée entre la passion et le devoir, tandis que Gusman tente de supplicier son rival, qui n'est sauvé que par un nouveau soulèvement des Indiens, immédiatelment réprimé. Zamore est mis en prison une seconde fois ; mais il réussit à s'enfuir et à pénétrer sous un déguisement au palais. Alzire écoute le récit que lui fait Montèze:
>
> Entrer, voler vers nous, s'élancer
> sur Gusman,
> L'attaquer, le frapper, n'est pour
> lui qu'un moment.
>
> Gusman est gravement blessé mais il lui reste quelques forces pour la scène finale avec son agresseur qui le défie encore:
>
> Viens, vois couler mon sang, puisque
> tu vis encore;
> Viens apprendre à mourir en regardant
> Zamore.
>
> Gusman lui répond, prétend lui donner une leçon, et continue son discours d'agonisant, entouré de son père, de Montèze et d'Alzire. Quand Montèze se jette à ses pieds, Gusman lui conseille:
>
> Montèze, Américains, qui fûtes mes
> victimes,
> Songez que ma clémence a surpassé
> mes crimes.

> Instruisez l'Amérique : apprenez à
> ses rois
> Que les chrétiens sont nés pour leur
> donner des lois.

Les derniers instants du gouverneur sont proches, et à la surprise de tous, il ne laisse entendre que des paroles de pardon. D'autres paroles encore, entrecoupées des sanglots d'Alzire, et quelques mots très brefs de Gusman avant de mourir, recommandent à Zamore de se convertir au christianisme.
(Miro 1967, 41-43)

3. Table des figures

Chapitre 1: Prolégomènes à une analyse sémiotique du théâtre de Jean-Jacques Rousseau

Figure 1 ..... La pluri-isotopie du texte 17

Chapitre 3: *Iphis*: analyse sémiotique

Figure 2 ..... Le réseau sémantique « Philoxis » .. 100
Figure 3 ..... Le réseau sémantique « Amour » 101
Figure 4 ..... Le réseau sémantique « Élise » 102
Figure 5 ..... Le réseau sémantique « Iphis » 103
Figure 6 ..... Le réseau sémantique « Anaxarette » 103
Figure 7 ..... Le réseau sémantique « Devoir » 104
Figure 8 ..... Le réseau « Philoxis » simplifié ... 108
Figure 9 ..... Le réseau « Amour » simplifié 113
Figure 10 .... Le réseau « Élise » simplifié 114
Figure 11 .... Le réseau « Iphis » simplifié 115
Figure 12 .... Le réseau « Anaxarette » simplifié 118
Figure 13 .... Le réseau « Devoir » simplifié 119
Figure 14 .... Les isotopies principales 121
Figure 15 .... La disposition globale des isotopies 123
Figure 16 .... Le code actantiel 151
Figure 17 .... Les structures triangulaires dédoublées 169

Chapitre 4: *La Découverte du nouveau monde*: analyse sémiotique

Prologue:

Figure 18 .... Le réseau sémantique « Europe » 203
Figure 19 .... Le réseau sémantique « France » 204
Figure 20 .... Le réseau sémantique « Dieux » 204
Figure 21 .... Le réseau sémantique « Europe »: deux niveaux 205
Figure 22 .... Le réseau sémantique « France »: deux niveaux 207
Figure 23 .... Le réseau sémantique « Europe » simplifié 208
Figure 24 .... Le réseau sémantique « France » simplifié 210
Figure 25 .... Les deux réseaux combinés 212
Figure 26 .... La disposition globale des isotopies 213
Figure 27 .... Le code actantiel 231

La tragedie lyrique:

Figure 28 .... Le réseau sémantique « peuple sauvage » 233
Figure 29 .... Le réseau sémantique « peuple espagnol » 234
Figure 30 .... Le réseau sémantique « Le Cacique » 235
Figure 31 .... Le réseau sémantique « Amour » 236
Figure 32 .... Le réseau sémantique « Carime » 238
Figure 33 .... Le réseau sémantique « Digizé » 239
Figure 34 .... Le réseau sémantique « Colomb » 240
Figure 35 .... Le réseau sémantique « Dieux » 241
Figure 36 .... La disposition globale des isotopies 245
Figure 37 .... Le code actantiel 294
Figure 38 .... La constellation triangulaire dédoublée 316
Figure 39 .... Les constellations triangulaires comparées: *Iphis* et *Omphale* 317
Figure 40 .... Les constellations triangulaires comparées: *La Découverte* et Chambéry 359

Chapitre 5: *Les Muses galantes*: analyse sémiotique

Prologue:

Figure 41 .... Le réseau sémantique « Art » 377
Figure 42 .... Le réseau sémantique « Gloire » 378
Figure 43 .... Le réseau sémantique « Amour » 379
Figure 44 .... La disposition globale des isotopies 381
Figure 45 .... Le code actantiel 389

L'Entrée d'Anacréon:

Figure 46 .... Le réseau sémantique « Amour »: l'isotopie !amour volage! 391
Figure 47 .... Le réseau sémantique « Amour »: l'isotopie !amour constant! 392
Figure 48 .... Le réseau sémantique « Amour »: l'isotopie !amour troublé! 393
Figure 49 .... Le réseau sémantique « Heros » 394
Figure 50 .... Le réseau sémantique « Rapports Anacréon-Polycrate » 395
Figure 51 .... Le réseau sémantique « Maman » 396
Figure 52 .... Le réseau sémantique « Art » 397
Figure 53 .... La disposition globale des isotopies 398
Figure 54 .... Le code actantiel 418
Figure 55 .... Le rythme anacréontique 425
Figure 56 .... Les constellations triangulaires dedoublées 430

L'Entrée d'Ovide:
Figure 57 .... Le réseau sémantique « Art » 435
Figure 58 .... Le réseau sémantique « Amour » 436
Figure 59 .... Le réseau sémantique « Dieux » 437
Figure 60 .... Le réseau sémantique « Thôme » 438
Figure 61 .... Le réseau sémantique « Erithie » ... 439
Figure 62 .... La disposition globale des isotopies 442
Figure 63 .... Le code actantiel 455

L'Entrée d'Hésiode:
Figure 64 .... Le réseau sémantique « Art » 468
Figure 65 .... Le réseau sémantique « Amour » 470
Figure 66 .... Le réseau sémantique « Immortalité » 471
Figure 67 .... La disposition globale des isotopies 472
Figure 68 .... Le code actantiel 487
Figure 69 .... La chronologie hypothétique de la composition des *Muses galantes* 508

Chapitre 6: Le théâtre lyrique et le portrait du « moi » en amoureux

Figure 70 .... Le reflet du « moi » 514
Figure 71 .... Le « moi » idéal 528
Figure 72 .... Le « moi » authentique 530

4. Bibliographie

I. Oeuvres de Rousseau

Rousseau, Jean-Jacques. 1965. *Correspondance complète.* Vols. 1-2. Éd. R.A. Leigh. Genève: Institut et Musée Voltaire Les Délices.

Rousseau, Jean-Jacques. 1969. *Dictionnaire de musique* (1768). New York: Johnson Reprint Corporation.

Rousseau, Jean-Jacques. 1979. *Écrits sur la Musique* (1838). Éd. Catherine Kintzler. Paris: Stock.

Rousseau, Jean-Jacques. 1969. *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale.* Ed. Charles Porset. Paris: A.G. Nizet.

Rousseau, Jean-Jacques. 1781. *Les Consolations des misères de vie.* Paris: Roulle de la Chevardière et Esprit, libraire.

Rousseau, Jean-Jacques. 1964. *Oeuvres complètes.* Ed. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Tomes 1-4. Paris: Gallimard.

II. Études sur Jean-Jacques Rousseau

Acher, William. 1980. *Jean-Jacques Rousseau createur: et l'anamorphose d'Apollon.* Paris: A.-G. Nizet.

Aimery de Pierrebourg, Marguerite (Thomas-Galline) [pseudonyme: Claude Ferval). 1934. « Jean-Jacques Rousseau et les femmes ». [in] *Les oeuvres libres.* Vol. 156. Paris: A. Fayard et Cie.

Barber, Benjamin. 1978. « Rousseau and the Paradoxes of the Dramatic Imagination ». *Daedalus.* Vol. 107 (3F). pp. 79-92.

Barish, Jonas A. 1977. « The Antitheatricalism of Rousseau ». *Stanford French Review.* Vol. 1 (Saratoga). pp. 167-190.

Baud-Bovy, Samuel. 1974. « J.-J. Rousseau et la musique française ». [in] *Annales Jean-Jacques Rousseau* 38 (1974); 259-263.

Boorsch, J. 1966. « Jean-Jacques Rousseau, Playwright. *American Society Legion of Honor Magazine.* Vol. 37. pp. 9-23.

Bruyère, André. 1952. « Les Muses galantes: musique de Jean-Jacques Rousseau ». *Les Carnets critiques: La Revue musicale.* No. 218 (Paris: Éditions Richard-Masse). pp. 5-31.

Chinard, Gilbert. 1911. « Influences des récits de voyage sur la philosophie de J.J. Rousseau ». *PMLA*, XXCI, 1911, pp. 477-695.

Conradin, Hans. 1965. « Jean-Jacques Rousseaus *Devin du village* ». *Schweizer Monatshefte.* Vol. 45 (Zürich). pp. 1066-1073.

Courtois, Louis J. 1923. « Chronologie critique de la vie et des oeuvres de Jean-Jacques Rousseau ». [in] *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau.* Vol. 15. Genève: A. Jullien.

Cranston, Maurice. 1982. *Jean-Jacques: the Early Life and Work of Jean-Jacques Rousseau 1712-1754.* London: W.W. Norton & Company.

Cro, Stelio. 1990. *The Noble Savage: Allegory of Freedom.* Waterloo: Wilfred Laurier Press.

Dufour, Théophile. 1925. *Recherches bibliographiques sur les oeuvres imprimées de J.J. Rousseau.* Vols. 1-2. Paris: L. Giraud-Bodin.

Eigeldinger, Marc. 1962. *Jean-Jacques Rousseau et la réalité de l'imaginaire.* Neuchâtel: Éditions de la Baconnière.

Gautier, Roger. 1984. « Le Théâtre de Rousseau. Sources et influences. Son originalité ». *Revue de la Société d'Histoire du théâtre.* Vol. 36, no. 1 (Paris: janvier-mars). pp. 48-55.

Grosclaude, Pierre. 1933. *Jean-Jacques Rousseau à Lyon, A. Rey.* Paris: Alcan.

Guéhenno, Jean. 1962. *Jean-Jacques: Histoire d'une conscience.* Tomes 1-2. Paris: Gallimard.

Guillemin, Henri. 1946. « Vestiges: sur quelques inédits de J.-J. Rousseau ». *Revue de Paris*. Année 53, no. 9 (septembre). pp. 100-107.

Gülke, Peter. 1984. *Rousseau und die Musik oder von der Zuständigkeit des Dilettanten*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag.

Hummel, John H. 1972. « Rouseau's *Pygmalion* and the *Confessions* ». *Neophilologus*. Vol. 56. pp.273-284.

Jansen, Albert. *Rousseau als Musiker*. Genève: Slatkine Reprints.

Kavanagh, Thomas M. 1987. *Writing the Truth: Authority and Desire in Rousseau*. Berkeley: University of California Press.

Marty, Olivier. 1975. *Rousseau de l'enfance à quarante ans : lecture des **Confessions***. Paris: Nouvelles éditions Debresse.

Mat-Hasquin, Michèle. 1978. « Théâtre de J.-J. Rousseau: la genèse d'une vision du monde ». *Études sur le XVIIIe siècle*. Vol. 5 (Bruxelles) pp. 85-99.

Monin, H. 1915. « Les oeuvres posthumes et la musique de Jean-Jacques Rousseau aux Enfants-Trouvés ». *Revue d'histoire littéraire de la France*. Vol. 22, nos. 1-2 (Paris: janvier-juin 1915). pp. 48-85.

O'Neal, John C. 1985. « Myth, Language, and Perception in Rousseau's *Narcisse* ». *Theatre Journal*. Vol. 37 (May). pp. 192-202.

Pagliara, G. 1908. « La prima commedia di J.J. Rousseau ». *La Maschera*. Anno iv, no. 4 (26 *Gennaio*). pp. 1-3.

Piau-Gillot, Colette. 1981. « Le Discours de Jean-Jacques Rousseau sur les femmes, et sa réception critique ». *XVIIIe Siècle*. Vol. 13. pp. 317-333.

Pilon, Edmond. 1904. « J.-J. Rousseau, musicien et le « *Devin du village* ». *Revue d'art dramatique et musical*. Vol. 25 (Paris). pp. 272-280; 285-296.

Pizzorusso, Arnaldo. 1959-1962. « La Comédie de Narcisse ». [in] *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau.* Tome 35. Genève: Chez A. Jullien.

Poggi, Alfredo. 1951. « La Scoperta dell'America in una tragedia di Rousseau. *Rivista mensile del comune (Genova).* Vol. 28. pp. 50-52.

Pons, Amilda A. 1909. *Jean-Jacques Rousseau et le théâtre.* Genève: A. Jullien, éditeur.

« Portrait de M. R.... sous le nom d'Iphis ». *Le Mercure de France.* Tome LXXI (juillet-décembre 1756). Genève: Slatkine Reprints (1970). pp. 140-141.

Pougin, Arthur. 1901. *Jean-Jacques Rousseau, musicien.* Paris: Librairie Fischbacher.

Reichenburg, Marguerite. 1932. *Essai sur les lectures de Rousseau.* Dissertation: Philadelphia. (*cf.* aussi les *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, tome xxi).

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

Swiderski, Marie-Laure. 1981. « La Dialectique de la condition féminine ». *Revue de l'Université d'Ottawa.* Vol. 51, No.1 (Ottawa). pp 98-115.

Switzer, Richard. 1972. « Voltaire, Rousseau et l'opéra ». *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century.* Vol. 90. pp. 1519-1528.

Tiersot, Julien. 1977. *J.-J. Rousseau, un maître de la musique* (1920). Paris: Éditions d'aujourd'hui.

Vier, J. 1962. « Rousseau et le théâtre ». *La Table ronde.* Vol. 176 (septembre). pp. 46-47.

Whittall, Arnold. « Rousseau and the Scope of Opera ». *Music & Letters.* Vol. 45, no. 4 (Oxford). pp. 369-376.

Woody, Diane Beelen. 1981. *Problématique du heros dans les écrits de Jean-Jacques Rousseau.* Dissertation: University of Toronto.

III. Études sur le XVIIIe siècle

Chinard, Gilbert. 1934. *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle.* Paris: Librairie E. Droz.

Deschanel, Émile. 1886. *Le théâtre de Voltaire.* [in] *Le romantisme des classiques, 5e série.* Paris: Clamann-Levy.

Dupont, Paul. 1898. *Houdar de la Motte : un poète-philosophe au commencement du dix-huitième siècle* (1898). Genève: Slatkine Reprints, 1971.

Farmer, Henry George. 1960. "Voltaire as Music Critic." *The Music Review* 21:4 (November 1960); 317-319.

Fontaine, Léon. 1967. *Le théâtre et la philosophie au XVIIIe siècle* (1878). Genève: Slatkine Reprints.

Hazard, P. 1935. *La crise de la conscience européene.* Paris: Boivin.

Horowicz, B. 1946. *Le théâtre d'opéra,* Éditions de Flore.

Howarth, W.D. 1978. « The Playwright as Preacher: Didacticism and Melodrama in the French Theatre of the Enlightenment ». *Forum for Modern Languages Studies* Vol. XIV, no. 2 (April); 97-115.

Jonard, N. 1966. « La fortune de Métastase en France au XVIIIe siècle ». *Revue de littérature comparée* 40:4 (1966); 552-566.

Miro, César. 1967. *Alzire et Candide ou l'image du Pérou chez Voltaire.* Paris: Centre de recherches hispaniques.

Niklaus, Robert. 1963. « La Propagande philosophique au théâtre au siècle des lumières ». *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century.* Vol. 26. pp. 1223-1261.

Nougaret. 1769. *De l'art et du théâtre.* 2 Vols. Paris: n.p.

Prévost d'Exiles, André-François. 1978. *Le philosophe anglais ou Histoire de Monsieur Cleveland* [in] *Oeuvres de Prevost.* Ed. Philip Stewart. Vol. 2. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 1978.

Scherer, Jacques. 1959 *La dramaturgie classique en France.* Paris: Nizet.

Scherer, Jacques. 1975. *Théâtre et anti-théâtre au XVIIIe siècle.* Oxford: Clarendon Press.

Sgard, Jean. 1968. *Prevost Romancier.* Paris: Librairie José Corti.

Terrasse, Jean. 1986. *Le sens et les signes: etude sur le théâtre de Marivaux.* Sherbrooke: Éditions Naaman.

IV. Ouvrages sur la musique

Burney, Charles. 1771. *The Present State of Music in France and Italy: or, The Journal of a Tour Through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music.* London: n.p.

Chailley, Jacques. 1979. *La Musique grecque antique.* Paris: Les Belles Lettres.

Combarieu, J. 1960. *Histoire de la musique.* Paris: A. Colin.

Demuth, Norman. 1963. *French Opera: Its Development to the Revolution.* Sussex: The Artemis Press.

Destouches, André-Cardinal. 1971. *Omphale.* New York: Broude Brothers Limited.

Farmer, Henry George. 1960. « Voltaire as Music Critic ». *The Music Review.* Vol. 21, no. 4 (November). pp. 317-319.

Garrecht, Franz. 1956. « Voltaire und die Musik ». *Musica.* Vol. 10 (Kassel). pp. 675-678.

Grout, Donald Jay. 1960. *A History of Western Music.* New York: W.W. Norton & Company, Inc.

Lavoix, H., fils. 1971. « Introduction à *Omphale* [in] *Omphale* par André-Cardinal Destouches. New York: Broude Brothers Limited.

Rameau, Jean-Philippe, Fuzelier. 1966. *Les Indes galantes*. Éd. C. Saint-Saëns. Paris: Durand, éditeurs.

Vallas, Léon. 1908. *La musique à Lyon au dix-huitième siècle*. Tome I-IV. Lyon: Éditions de la Revue Musicale de Lyon

Vallas, Léon. 1932. *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon (1688-1789)*. Genève: Minkoff Reprints, 1971.

V. Théorie littéraire

Angenot, Marc. 1979. *Glossaire pratique de la critique contemporaine*. Montréal: Hurtubise.

Beaujour, Michel. 1977. « Autobiographie et autoportrait ». *Poétique* 32: 442-458.

Bertin, Jacques. 1970. « La Graphique ». [in] *Communications*, no. 15. Paris: Seuil.

Culler, Jonathan. 1982. *On Deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press.

Derrida, Jacques. 1967. *De la grammatologie*. Paris: Les éditions de minuit.

Dubois, J., F.Edeline, J.-M.Klinkenberg, P.Minguet, F.Pire, H.Trinon. *Rhétorique générale (Groupe μ)*. 1982. Paris: Éditions du Seuil.

Duvignaud, Jean. 1965. *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien.*

Duvignaud, Jean. 1965. *Sociologie du théâtre, essai sur les ombres collectives.*

Eco, Umberto. 1972. *La structure absente*. Paris: Mercure de France.

Eco, Umberto. 1979. *A Theory of Semiotics* (1976). Bloomington: Indiana University Press.

Greimas, A.J. et J. Courtés. 1979. *Semiotique : dictionnaire raisonné de la theorie du langage.* Paris: Hachette.

Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique.* Paris: Éditions du Seuil.

Olson, E. 1968. « The Elements of Drama: plot ». [in] *Perspectives on Drama.* Eds. J. Calderwood and H. Toliver. New York: Oxford University Press.

Pavis, Patrice. 1976. *Problèmes de semiologie théâtrale.* Montréal: Presses de l'Universite du Québec.

Pavis, Patrice. 1980. *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concpets de l'analyse théâtrale.* Paris: Éditions sociales.

Pavis, Patrice. 1985. *Voix et images de la scène.* Lille: Presses universitres de Lille.

Robinson, Philip. 1978. « Jean-Jacques Rousseau and the Autobiographical Dimension. *Journal of European Studies.* Vol. 8. pp. 77-92.

Souriau, Étienne. *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques.* Paris: Flammarion, 1950.

Todorov, Tzvetan. 1968. *Poétique.* Paris: Éditions du Seuil.

Ubersfeld, Anne. 1982. *Lire le theâtre* (1977). Paris: Éditions Sociales.

Zumthor, Paul. 1978. *Le Masque et la lumière: la poétique des grands rhétoriqueurs.* Paris: Seuil.

VI. **Divers**

Athénée de Naucratis. 1956. *Les Deipnosophistes: livres I et II.* Éds. A.M. Desrousseaux et C. Astruc. Paris: Les Belles Lettres.

Augé-Chiquet, Mathieu. 1969. *La Vie les idées et l'oeuvre de Jean Antoine de Baïf* (1909). Geneve: Slatkine Reprints.

Bayle, Pierre. 1730. « Ovide ». [in] *Dictionnaire Historique et Critique*. 4th éd. Leiden: Samuel Luchtmans.

Bédarida, Henri. 1930. « Christophe Colomb dans la littérature française ». *Rivista mensile del comune*. Vol. 10. pp. 541-550.

Bédarida, Henri. 1951. « Christophe Colomb dans quelques drames français ». *Annales de l'Université de Paris*. Vol. 21, no. 1. pp. 460-482.

Boissier, Gaston. 1867. « L'exil d'Ovide ». *Revue des Deux Mondes*. Vol. LXIX (1867) pp. 580-612.

Bowra, C.M. 1936. *Greek Lyric Poetry*. Oxford: The Clarendon Press.

Charpentier, J.P. 1834. « Sur Ovide ». [in] *Oeuvres complètes d'Ovide*. Vol. 1. Paris: C.L.F. Pankoucke.

Clough, Arthur Hugh, ed. 1864. *Plutarch's Lives*. Trad. John Dryden. New York, Modern Library.

Corneille, Pierre. « Le Cid ». [in] *Théâtre choisi*. Édit. Maurice Rat. Paris: Garnier Frères, 1961. pp.1-83.

Croiset, Alfred et Maurice. 1910-. *Histoire de la littérature grecque*. Tomes 1-4. Paris: E. de Boccard, éditeurs.

Delboulle, Achille, éd. 1970. *Anacreon et les poèmes anacréontiques* (1891). Genève: Slatkine Reprints.

Edmonds, J.M. 1928. *Lyra Graeca: Being the Remains of all the Greek Lyric Poets from Eumelus to Timotheus excepting Pindar* (1922). Vol. 1. London: William Heinemann Ltd.

Edmonds, J.M. 1931. *Lyra Graeca: Being the Remains of all the Greek Lyric Poets from Eumelus to Timotheus excepting Pindar including Stesichorus, Ibycus, Anacreon, and Simonides*. Vol. 2. London: William Heinemann Ltd.

Edmonds, J.M. 1954. *Elegy and Iambus: Being the Remains of all the Greek Elegiac and Iambic Poets from Callinus to Crates, excepting the Choliambic Writers, with the Anacreontea* (1931). Vol. 2. London: William Heinemann Ltd.

Edmonds, J.M. 1980. *Lyra Graeca: Being the Remains of all the Greek Lyric Poets from Eumelus to Timotheus excepting Pindar including Corinna, Bacchylides, Timotheus, the Anonymous Fragments, the Folk-Songs, and the Scolia with an Account of Greek Lyric Poetry.* (1927 [revised 1940]). Vol. 3. London: William Heinemann Ltd.

Evelyn-White, Hugh G., ed. & trans. 1954. *Hesiod: the Homeric Hymns and Homerica* (1914). Cambridge: Harvard University Press.

Hérodote. n.d. *Histoires.* Éd. Philippe-Ernst LeGrand. Paris: Belles Lettres.

Hésiode. 1982. *Théogonie; Les Travaux et les jours; Le Bouclier* (1928). Éd. et trad. Paul Mazon. Paris: Les Belles Lettres.

Hinsie, Leland and Robert Campbell. 1960. *Psychiatric Dictionary.* New York: Oxford University Press.

How, W.W., J. Wells, eds. 1964. *A Commentary on Herodotus* (1912). Vols. 1-2. Oxford: The Clarendon Press.

Huygens, R.B.C. 1954. « Accessus ad Auctores » [in] *Collection Latomus.* Vol. 15. Bruxelles: Berchem. pp. 1-48.

Kenney, Edward John. 1972. « Ovid » [in] *Encyclopaedia Britannica.* Vol. 17. London: William Benton. pp. 1-4.

La Bible de Jérusalem. 1975. Paris: Desclee De Brouwer.

Melville, A.D. éd. 1987. [in] *Métamorphoses* par Ovide. Oxford: Oxford University Press.

Mignon, Maurice. 1923. *Les affinités intellectuelles de l'Italie et de la France.* Paris: Librairie Hachette.

Montaigne, Michel de. *Essais.* Vol. 1-3. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.

Ovide. 1601. *Publii Ovidii Nasonis Sulmonensis Poetae Operum Tomus Primus, Secundus, Tertius.* Vols. 1-3. Francofurti: typis Wechelianis apud Claudium Marnium & heredes Ioannis Aubrij.

Owen, S.G., éd et trad. 1967. *Ovidius: Trisitum Liber Secundus* (1924). Amsterdam: Adolf M. Hakkert.

Ovide. 1977. *Pontiques*. Éd. et trad. Jacques Andre. Paris: Les Belles Lettres.

Ovide. 1968. *Tristes*. Éd. et trad. Jacques André. Paris: Les Belles Lettres.

Paues. A.V. 1897. *De Digammo Hesiodeo Quaestiones*. Stockholm: n.p.

Plutarque. 1971. *Les Oeuvres morales et meslees de Plutarque, Translatees du Grec en François par Jacques Amyot*. Tomes 1-2. New York: Johnson Reprint.

Plutarque. 1937. *Les Vies des hommes illustres*. Trad. Jacques Amyot. Paris: Gallimard.

Plutarque. 1964. *Les Vies parallèles*. Éds. Robert Flacelière et Émile Chambry. Paris: Belles Lettres.

P. Ovidii Nasonis. 1963. *Tristia Epistulas Ex Ponto*. Éd. Georg Luck. Zürich: Artemis Verlag.

Thibault, John C. 1964. *The Mystery of Ovid's Exile*. Berkeley: University of California Press.

Van Tieghem, Philippe. 1984. *Dictionnaire des littératures* (1968). Vols. 1-4. Paris: Presses universitaires de France.

Voltaire. 1962. « De Colombo et de l'Amérique ». [in] *Essai sur les moeurs*.

West, M.L. ed. & trans. 1966. *Hesiod Theogony*. Oxford: The Clarendon Press.

Table des matières

Résumé i

Abstract ii

Remerciements iii

Introduction: Remarques préliminaires vi

Chapitre 1: Prolégomènes à une analyse sémiotique du théâtre de Jean-Jacques Rousseau 1

Le théâtre et le pacte autobiographique, 3; L'écriture et la construction du « moi », 5; Les *Dialogues* et le « moi » polyvalent, 7; Un cas exemplaire: *Le Lévite d'Ephraïm*, 10; La pluri-isotopie du texte, 12; Le jeu de supplément et l'interprétation, 15; L'intrigue et le jeu de supplément, 19; Le personnage et le jeu de supplément, 24; Le théâtre et l'autoportrait avoué: *Les Dialogues*, 35

Chapitre 2: Les trois premières pièces de théâtre: forme et contenu 41

Les premiers voyages, 44; Lyon, séjour heureux des arts, 48; La tragédie lyrique selon Jean-Jacques Rousseau, 53; Les premiers modèles: Quinault et La Motte, 54; La référence à La Motte dans l'oeuvre de Rousseau, 55; *La Lettre à Grimm*: petit traité du drame lyrique à la manière de Quinault, 62; La spécificité du genre lyrique, 64; Le choix du sujet, 66; Les contraintes imposées par la musique, 76; L'évolution du style chez Rousseau, 84

Chapitre 3: *Iphis*: analyse sémiotique 93

Iphis: analyse sémantique, 99; L'identification des isotopies figuratives, 99; La simplification des réseaux sémantiques, 105; *Iphis*: analyse syntaxique, 124; *Iphis*: analyse pragmatique, 129; Les icônes et la connotation, 130; Le code idéologique interne des personnages, 135; Le code actantiel, 137; Le code idéologique externe, 152; Le contenant idéologique: les emprunts, 153; Le contenu idéologique: aspect autobiographique, 178

Chapitre 4: *La Découverte du nouveau monde*: analyse sémiotique 201

Le prologue: L'analyse sémantique, 202; L'identification des isotopies figuratives, 202; La simplification des réseaux sémantiques, 207; L'analyse syntaxique, 213; L'analyse pragmatique, 219; Les icônes et la connotation, 220; Le code idéologique interne des personnages, 223; Le code actantiel, 225

La tragédie lyrique: L'analyse sémantique, 231; L'identification des isotopies figuratives, 231; La simplification des réseaux sémantiques, 241; L'analyse syntaxique, 252; L'anaylse pragmatique, 266; Les icônes et la connotation, 266; Le code idéologique interne des personnages, 275; Le code actantiel, 287; Le code idéologique externe, 295; Le contenant idéologique: les emprunts, 296; Le contenu idéologique: aspect autobiographique, 324; Le discours politique, 324; Le discours amoureux, 337

Chapitre 5: *Les Muses Galantes*: analyse sémiotique 372

Le prologue: L'analyse sémantique, 376; L'identification des isotopies figuratives, 376; La simplification des réseaux sémantiques, 379; L'analyse syntaxique, 381; L'analyse pragmatique, 383; Les icônes et la connotation, 383; Le code idéologique interne des personnages, 385; Le code actantiel, 387

La tragédie lyrique:

L'*Entrée d'Anacréon*: L'analyse sémantique, 390; L'identification des isotopies figuratives, 390; La simplification des réseaux sémantiques, 397; L'analyse syntaxique, 402; L'analyse pragmatique, 409; Les icônes et la connotation, 409; Le code idéologique interne des personnages, 410; Le code actantiel, 415; Le code idéologique externe, 419; Le contenant idéologique: les emprunts, 420; Le contenu idéologique: aspect autobiographique, 429

L'Entrée d'Ovide: L'analyse sémantique, 434; L'identification des isotopies figuratives, 435; La simplification des réseaux sémantiques, 439; L'analyse syntaxique, 442; L'analyse pragmatique, 446; Les icônes et la connotation, 446; Le code idéologique interne des personnages, 449; Le code actantiel, 454; Le code idéologique externe, 456; Le contenant idéologique: les emprunts, 456; Le contenu idéologique: aspect autobiographique, 460

L'Entrée d'Hésiode: L'analyse sémantique, 467; L'identification des isotopies figuratives, 468; La simplification des réseaux sémantiques, 472; L'analyse syntaxique, 474; L'analyse pragmatique, 479; Les icônes et la connotation, 479; Le code idéologique interne des personnages, 481; Le code actantiel, 485; Le code idéologique externe, 488; Le contenant idéologique: les emprunts, 488; Le contenu idéologique: aspect autobiographique, 497

Chapitre 6: Le théâtre lyrique et le portrait du « moi » en amoureux 512

Le rôle du supplément dans la construction de l'autoportrait, 514; La substitution et le jeu de supplément, 516; L'adjonction et le jeu de supplément, 521; L'adjonction des éléments de l'intrigue, 521; L'adjonction des doublures, 525; Le portrait du « moi » en amoureux, 527

Appendice: 532

Épisodes principaux d'*Omphale* tragédie lyrique de Destouches/La Motte, 532; Résume de la tragédie *Alzire* de Voltaire, 540; Table des figures, 542; Bibliographie, 545