



HAL
open science

Rousseau, la romance et la nature : ou la culture de la sensibilité devant la civilisation des Muses

Aleksandra Wojda

► **To cite this version:**

Aleksandra Wojda. Rousseau, la romance et la nature : ou la culture de la sensibilité devant la civilisation des Muses. Loxias, 2016, (Re)lectures écocritiques : l'histoire littéraire européenne à l'épreuve de la question environnementale, 52. hal-04511821

HAL Id: hal-04511821

<https://hal.science/hal-04511821v1>

Submitted on 5 Jul 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Rousseau, la romance et la nature : ou la culture de la sensibilité devant la civilisation des Muses

Aleksandra Wojda

Résumé

Auteur de la première *histoire verte du monde* (selon J. Bate), Rousseau apparaît comme patron de la réflexion écocritique actuelle. Dans cet ordre, un de ses mérites est de percevoir les rapports entre le travail conceptuel et ses retombées sensibles – et d'en tirer des conséquences artistiques. Partant de ce constat, cet article met en lumière les soubassements de la réflexion rousseauiste sur le genre de la *romance*. Porteuse d'une anthropologie autant que d'une esthétique, celle-ci s'avère détenir un pouvoir performatif qui la propulse en moyen de promouvoir un espace culturel soustrait à la préséance du rationalisme et des représentations qu'il nourrit.

Mots-clés

Rousseau (Jean-Jacques), romance, voix, esthétique, écocritique

XVIII^e siècle

France

Il est difficile d'imaginer l'expansion du paradigme technico-scientifique contemporain dont nous sommes témoins aujourd'hui sans évoquer l'héritage de la pensée des Lumières, avec son culte du progrès infini et son articulation de l'épanouissement des humains et de l'évolution des sociétés au contrôle du monde naturel conçu comme espace d'expansion plutôt que comme *milieu* et *matière*. Descendant du dualisme cartésien qui opposa, dès le XVII^e siècle, la *res cogitans* à la *res extensa*, le rationalisme du temps des encyclopédistes fut suffisamment conséquent pour pouvoir faire naître, avec La Mettrie, la vision matérialiste de l'homme-machine – anticipatrice, à bien des égards, de l'évolution de la cybernétique moderne sous l'égide de Norbert Wiener.

Or, comme le montre Robert Harrison dans *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*¹, dès le XVIII^e siècle Vico, tout en partageant l'humanisme des Lumières, témoignait de l'ambiguïté de la civilisation hostile à la nature et à son possible retournement en *barbarie civilisée*. Il suffisait, dès lors, de pointer comme *luciférien* un tel usage idolâtre de la *lucidité* dominante pour instiller, par-delà les doutes de Vico, une mauvaise conscience dans la tradition rationaliste et l'ouvrir à un usage *esthétique*, c'est-à-dire artistique et sensible, des pouvoirs de l'esprit, qui pût accorder l'organisation culturelle à la nature.

Cette opposition de la *culture* au culte de la civilisation (proposé par la *civilité urbaine*) est bien sûr associée au nom de Jean-Jacques Rousseau ; dans sa

¹ Robert Harrison, *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, trad. F. Naugrette, Flammarion, 1992.

mythologie, elle s'illustre dans l'opposition des vices inhérents aux spectacles divertissants (tels que les peint la *Lettre à d'Alembert*) et des vertus d'une horticulture attentive à laisser librement se déployer l'intimité sentimentale (telle qu'elle ressort du jardin de Clarendon dans *La Nouvelle Héloïse*) ; et c'est à montrer comment il parvient à bousculer un tel paradigme civilisationniste *par une autre pratique culturelle*, qu'il s'agira de s'attacher ici.

Pour ce faire, nous pouvons partir des oppositions qu'il propose dans tous les champs de sa réflexion et auxquels la pensée écocritique porte un intérêt renouvelé – *immédiation* et transparence par opposition à la transmission *médiatisée* et artificielle, culture populaire et *territorialisée* par opposition à la création savante et centralisée, etc. – et les poser comme les subdivisions d'une invitation globale qu'il fait à la chose pensante de retrouver son habitat premier ; c'est-à-dire, de revenir dans le corps sensible qui lie l'homme à son *milieu* d'origine, et de retrouver sa *voix* qui lui fait *entendre* ce qu'il est.

À partir de là, une donnée devient fondamentale : le fait que Rousseau fût aussi musicien – tout comme devient significatif le fait que son œuvre et sa pensée musicales aient été souvent dévaluées ou marginalisées². Postulant l'impossibilité de séparer la démarche du penseur-philosophe de celle de l'artiste, nous chercherons dès lors à étudier les fondements esthétiques, anthropologiques et sociopolitiques, ainsi que l'impact du genre mineur, longtemps oublié par les histoires littéraires et banalisé par les discours musicologiques³, dont Rousseau s'est fait le patron, en lui assurant une longévité étonnante : celui de la romance.

Chanter une romance, selon Rousseau

Pour commencer, concentrons-nous sur ce qui apparaît d'emblée comme l'aboutissement le plus achevé de la réflexion théorique de Rousseau sur le genre de la romance : la définition qu'il en donne dans le *Dictionnaire de la musique* en 1768. En voici l'incipit :

Romance : Air sur lequel on chante un petit Poème du même nom, divisé en couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse et souvent tragique. Comme la Romance doit être écrite d'un style simple, touchant, et d'un goût un peu antique, l'Air doit répondre au caractère des paroles ; point d'ornements, rien de maniéré, une

² Au point de n'être pas rassemblées dans les trois tomes d'*Œuvres complètes* parus en 1963 dans la collection L'Intégrale au Seuil.

³ Cf. notamment Frits Noske, *La Mélodie française de Berlioz à Duparc*, Amsterdam - Paris, North-Holland Publishing Company, 1954, chapitre : *Les origines de la mélodie française*. Ce regard normatif de Noske fut déjà objet de quelque critique dans *L'Histoire et la poétique de la mélodie française* de Michel Faure et de Vincent Vivès (cf. M. Faure, V. Vivès, *L'Histoire et la poétique de la mélodie française*, CNRS, 2000). Il semble également significatif que la problématique de la romance n'apparaît dans aucun des articles consacrés aux rapports langue-musique publiés dans le volume collectif : Claude Duphin (dir.), *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004, vol. 8 : *Musique et langage chez Rousseau*.

mélodie douce, naturelle, champêtre, et qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la manière de la Chanter⁴.

Technique et pratique, cette définition n'appelle apparemment pas de commentaire savant. Comme tout ce qui présente le caractère de l'objectivité factuelle, elle paraît compréhensible comme telle et peu ou pas problématique. D'ailleurs, elle a eu historiquement un statut marginal dans le système philosophique de Rousseau, même réduit à sa seule réflexion sur l'art musical, et cela seul paraît indiquer qu'on peut facilement en faire abstraction quand on veut se pencher sur les questions les plus *sérieuses* qu'il aborde dans son esthétique. Peut-on cependant en rester à ces apparences, quand on sait par ailleurs qu'il s'agit du seul genre de musique vocale que l'auteur honora et cultiva de sa première composition « importante » – *Le Devin du village* – jusqu'à la fin de ses jours ? À y regarder de plus près, on s'aperçoit qu'un mécanisme de refoulement est ici à l'œuvre.

Et il se confirme quand on considère que sa définition de la romance revêt deux significations qui se mêlent et se recourent. Celle-ci se réfère en effet autant à un *air* – à savoir une mélodie chantée – qu'à un poème chanté sur cet air. Ce qui, dans une entrée de dictionnaire, n'aurait rien de surprenant, si la distinction était assumée et clairement exposée. Mais ce n'est justement pas ce qui se passe ici. Bien au contraire, nous assistons à un brouillage des deux champs sémantiques convoqués. Dans la deuxième phrase de la définition, le mot signifie *poème*, tandis que dans la première, il vient d'être défini comme *air*. D'où une question, inévitable. Peut-on considérer ce brouillage comme un effet involontaire – faisant partie de ces nombreuses contradictions qui travaillent, nous le savons, la pensée de Rousseau ? Ou faut-il commencer à entrevoir dans la démarche du philosophe quelque stratégie qui rendrait sa définition beaucoup moins inoffensive qu'elle ne paraît ?

Un premier élément de réponse est donné quand on observe que la raison du brouillage terminologique est la même que celle qui organise les rapports entre les composantes musicale et poétique du genre. Soumises au critère esthétique de la simplicité et décrites dans la perspective d'une rhétorique des effets, l'une et l'autre visent manifestement l'impact sur la sensibilité de l'auditeur. En l'espèce, les paroles et la musique sont censées se confondre, mieux : s'unir, pour *toucher* le destinataire. Dès lors, le double sens du mot *romance* ne ressortit ni à une négligence ni à une inconséquence logique ; ce que d'aucuns pourraient juger comme une confusion de termes tient plutôt de l'appréhension synthétique d'un matériau complexe, d'un rejet de l'abstraction analytique, bref, découvre une fusion sensible – et présente la coexistence unitaire des paroles et de la musique comme quelque chose de bien plus qu'empirique : comme une réalité qui touche à l'essence de l'existence, si l'on peut risquer ce terme ou, pour le dire autrement, à une expérience spirituelle et métaphysique.

⁴ Jean-Jacques Rousseau, « Romance », in *Œuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, vol. 5, p. 1028.

Cette unité ne saurait se réduire à un pur effet sensoriel. Cela signifierait que l'approche de la romance proposée par Rousseau et l'horizon « esthétique » qu'il dessine à travers elle n'ont d'autre enjeu qu'épistémologique. Or, si Rousseau souligne que le poème-romance doit être écrit *d'un goût un peu antique*, c'est bien parce que cette remarque offre à la typologie de la romance une quatrième dimension : non pas *historique*, car celle-ci n'intéresse pas Rousseau ; mais *alternative*, c'est-à-dire associée à un passé indéfini qui, s'opposant au présent, fait figure d'*altérité*. Ajoutons que ce goût de l'*in-actuel* voisine, sur le plan purement syntaxique, avec la première des caractéristiques attribuées à l'Air-romance – à savoir : « point d'ornements, rien de maniéré ». Nous avons ainsi affaire à une unité fondée sur la coexistence de parole et de musique, où se retrouve non seulement la simplicité censée agir sur la sensibilité de l'auditeur mais aussi un passé. Entendons, implicitement : à un genre en rupture avec l'esthétique de l'ornement et le style maniéré des *airs* modernes.

Dès lors, la tranquille définition du *Dictionnaire de la musique* rejoint les grands axes de la pensée esthétique de Rousseau que sont la préséance du sentiment sur la raison, la postulat d'une moralité et d'un impact spirituel des formes matérielles, la mesure de la valeur à l'aune de l'authenticité (de l'implication personnelle du sujet), le caractère ineffable de la vérité intérieure qui invalide le discours au profit de la suggestion, la recherche de la communion avec une harmonie universelle supra-humaine qui relativise l'intérêt de la communication. Par là, cette définition contribue au déplacement général des catégories de son temps auquel il procède. Derrière elle se profilent la dynamique sous-jacente et les implications sociopolitiques d'une réflexion globale. Cette définition subsume l'image de la dégénérescence des arts au temps de la *civilité* urbaine moderne telle que la dessine déjà le *Discours sur les origines de l'inégalité*, autant que le mythe des origines communes du langage et du chant telle qu'il apparaîtra dans l'*Essai sur l'origine des langues*. Rappelons que, dans la première de ces configurations imaginaires, les ornements et *artifices*⁵ revêtent une dimension à la fois sociopolitique et morale, en tant que signes représentatifs d'un art corrompu par le surcroît de loisir et de besoins qui s'exacerbent dans une société avide d'apparences ou pervertie par les jeux de pouvoir. Si l'opéra français en est le modèle et le support musical exemplaire, que dire de la romance, sinon qu'elle paraît, en tant que négation d'une musique issue de la *civilité*, pouvoir constituer un rempart contre cette corruption ? Et que dire d'elle devant la deuxième de ces configurations imaginaires ? Le mythe d'une langue originelle renvoie de fait au moment archétypal où parole et mélodie ne faisaient qu'un. De cette union idéale et mythifiée sous diverses formes, la musique italienne puis grecque ont été pour Rousseau successivement porteuses. Son histoire des formes esthétiques revisitée voit ainsi logiquement l'opéra français, avec ses artifices, comme une création vaine et dégénérée. Asséché par une langue rationalisée et urbanisée, il a perdu toute puissance mélodieuse et toute capacité de

⁵ Cf. Marianne Massin, « La transparence musicale contre le pouvoir des intermédiaires », in J.-J. Rousseau, *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre*, La Rochelle, Éd. Rumeurs des âges, 1996, p. 17.

s'allier au chant, et c'est la romance qui apparaît comme un nouvel avatar de cette union.

Rien de simple, pourtant, dans un tel constat. Car son apparente légitimité et les conséquences logiques qu'en tire Rousseau ne concordent pas avec tous les principes de sa théorie esthétique, loin s'en faut. Plus précisément, la conception de la romance fonctionne comme une composante représentative de cette théorie tout en en bousculant les cadres. Mettant en avant l'identité inaugurale de la langue et du chant, elle introduit notamment les éléments d'une remise en question d'un de ses *a priori* : l'incapacité de la musique française à accomplir une telle identité, qui en explique le rejet. Les bases théoriques de ce rejet sont bien connues⁶. Explicitées en 1753 dans la *Lettre d'un symphoniste* puis dans la *Lettre sur la musique française*, et réactualisées à maintes reprises jusqu'à l'*Essai sur l'origine des langues*, elles reposent avant tout sur la prétendue *amusicalité* du français, censée compromettre d'emblée toute musique vocale qui s'enracinerait en lui. Dépourvu de *l'accent*, pierre à laquelle s'allume, selon Rousseau, le feu affectif de toute langue⁷, le français est le *médium* de la raison abstraite et de la civilité corruptrice, et il est inapte à retrouver son unité originarie avec la musique. Mais s'il en est ainsi, d'où naît cette « mélodie douce, naturelle, champêtre » de la romance – genre que Rousseau définit justement comme spécifiquement « français⁸ » ? Et comment son *air* peut-il *s'unir* au *poème*, écrit désormais dans cette langue ? La contradiction paraît effectivement insurmontable. A moins de supposer que l'étendue des champs sémantiques que les notions de *musique française* et de *langue française* recouvrent est plus large que l'on a tendance à penser.

C'est ici qu'il faut revenir à la définition de la romance. De fait, elle contient au moins trois indices qui nous invitent à formuler une telle hypothèse. Le premier concerne le statut qu'elle attribue à la notion de *mélodie* ; le deuxième concerne la signification et la symbolique du dernier des adjectifs qui viennent caractériser l'aspect *mélodique* de la romance – à savoir : le mot « champêtre » ; le troisième indice, enfin, a trait à la convergence de ces deux termes avec le « goût antique » déjà évoqué.

Analysons les choses en détail. Si la notion de *mélodie* s'impose dès la deuxième phrase de la définition pour écarter avec efficacité le mot *air*, l'objectif de cette translation terminologique est clairement de *situer* les qualités de la romance à l'opposé de celles que Rousseau associe à la notion *d'harmonie* et au paradigme de la musique française moderne tel qu'il semble dominer en son temps sous le patronage de Rameau. En d'autres termes, ce choix rhétorique confirme que la romance est érigée en rempart contre un modèle musical fondé sur deux principes :

⁶ Cf. à ce sujet, entre autres, l'étude récente de Martin Stern, *Jean-Jacques Rousseau, la conversion d'un musicien philosophe*, Champion, 2015, pp. 85-96, 105-140 et 163-168.

⁷ Voir à ce sujet l'analyse de Vincent Vivès dans *Vox Humana. Poésie, musique, individuation*, Aix-Marseille, Presses de l'Université de Provence, 2006, pp. 37-43.

⁸ J.-J. Rousseau, « Chanson », in *Œuvres complètes*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, vol. V, p. 693.

celui, déjà évoqué, de « l'ornement » et « l'artifice » qui figurent l'art corrompu par la civilisation, et celui de l'approche *mathématique* du phénomène musical, pensée sous l'angle de l'impact *mécanique* sur l'organisation physiologique de l'auditeur. Ici et là, et en dépit des différences, il s'agit du même primat du matérialisme, sensualiste d'un côté, rationaliste et postcartésien de l'autre. Pour parer à une telle conception de l'art, musical ou non, qui coupe le plaisir sensoriel de toute attache spirituelle, pour manifester par là sa distance envers toute la civilisation dont il est le produit, Rousseau force le trait. Il décrit jusqu'à l'hyperbole l'action bienfaisante de la romance sur la sensibilité morale du destinataire :

Une *Romance* bien faite, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord ; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédents, l'intérêt augmente insensiblement, et quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet⁹.

Il s'agit bien de rempart et de parade. Le modèle de réception de l'œuvre d'art qui se dessine à travers ce passage ne pouvait contredire plus manifestement les idées esthétiques du temps telles que Rousseau les perçoit. Jugée à l'aune de l'évolution de la sensibilité morale de ses destinataires, la relation esthétique qui cherche seulement à agir sur les sens ou à susciter le raisonnement abstrait est rejetée. En insistant sur l'écart entre la puissance de l'impact de la romance et la simplicité de sa construction, le philosophe dévalue la complexité harmonique et formelle. En insistant sur les effets imprévisibles et inexplicables de la romance sur l'organisation sensible de l'auditeur, il condamne toute prétention à rationaliser la communication et à écarter la part *d'incontrôlable* qu'elle implique. Quant à l'image de l'auditeur attendri jusqu'aux larmes par le charme d'une romance, elle contient, derrière l'arrière-plan autobiographique évident, une réflexion sur l'individuation de la réception. Liée aux premières émotions musicales de Rousseau et au souvenir archétypal du chant de la tante Suzon¹⁰, elle introduit, avec une extraordinaire incongruité, une composante personnelle et intime d'*expérience* dans un dictionnaire, qui revient à montrer les limites de toute analyse rationalisée, normative et abstraite des effets de la romance sur un individu, quoi qu'on en dise, toujours *situé*.

Le français des Académies, d'abord mis en danger, serait-il ainsi potentiellement sauvé, malgré les déplacements qu'il lui impose, par un citoyen suisse qu'une chanson fait pleurer ? Tout semble en tout cas se passer comme si l'emprise du paradigme *ramiste* sur la musique française n'était pas fatale et ne s'étendait pas à l'intégralité de son corpus. Reste à savoir quelles modalités permettent à Rousseau de situer l'idée d'un paradigme musical alternatif, que la romance semble préfigurer, dans la logique plus large de son discours sur la dégénérescence de la langue

⁹ J.-J. Rousseau, « Romance », in *Œuvres complètes*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, vol. 5, p. 1028.

¹⁰ Cf. J.-J. Rousseau, « Confessions », in *Œuvres complètes*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, vol. 1, pp. 11-12 ; cf. aussi, à ce sujet, M. Stern, Jean-Jacques Rousseau, la conversion d'un musicien philosophe, Champion, 2015, pp. 20-23.

française et de la musique qui en est issue. Or, c'est sur ce point que la convergence du « goût antique » des paroles et du style « champêtre » de la mélodie s'avère significative. Car si le premier permet de rattacher la romance à ce passé mythique où le langage, porté par les *accents* des passions, était chant, l'isotopie de l'imaginaire « champêtre » renvoie, quant à elle, à la représentation de fêtes pastorales où ce même chant pouvait encore surgir pour exprimer le bonheur d'une humanité du temps des cabanes¹¹ – pour la bonne raison que, selon Rousseau, cette humanité était déjà suffisamment évoluée pour savoir communiquer et éprouver de la compassion, mais suffisamment « naturelle » encore pour éviter les perversions d'une civilisation de compétition, de performance et de médiation. De là à dire que la romance « champêtre » constitue une espèce de résidu fantasmatique d'une langue française originaire, à la fois émotive et intersubjective, à la fois mélodieuse et signifiante, que la musique peut encore explorer, il n'y a qu'un pas. Et le titre du recueil de romances composées par Rousseau – *Recueil de nouveaux airs sur d'anciennes chansons* – permet de le franchir.

Dès lors, nous ne nous étonnerons pas que, du *Discours sur les origines de l'inégalité* jusqu'à *l'Essai sur l'origine des langues*, l'origine des chants – dont la romance est représentative – soit associée à des représentations de *fête champêtre* et qu'il se trouve toujours, auprès, quelque arbre pour se pencher sur leurs premiers murmures. En soi, un tel imaginaire pastoral n'a rien d'original. Néanmoins, les fonctions qu'il cumule s'écartent largement des chemins balisés. Située en province, à la campagne, à l'écart des centres politico-économiques où règne le *monde*, la nature qu'il convoque est en marge des idéologies qui se mettent elles-mêmes en scène dans les théâtres et salons urbains éclairés. Par là, non seulement elle devient un lieu symbolique où les travers d'une civilisation d'emprise, de conquête et d'expansion peuvent être dénoncés¹², mais elle symbolise également un refoulé de cette civilisation, dont le potentiel vital cherche à s'exprimer. Et c'est bien sous ces auspices que le chant prend sens. Capable de faire, plus encore qu'entendre, ressentir les passions à travers le langage, il apparaît dans ce paysage comme le seul instrument approprié pour cultiver, transmettre et défendre une vision alternative de l'art, de l'homme et de la société. Ainsi la théorie rousseauiste de la romance propose-t-elle logiquement de retrouver et de cultiver avant tout le plus ancien et le plus organique des instruments dont l'humain dispose pour s'exprimer et pour communiquer ses passions : l'instrument-voix.

Entendons bien : cet effort n'a pas pour objectif de mettre la voix à l'épreuve et de lui imposer des exigences techniques. Au contraire, Rousseau souligne qu'« il ne faut, pour le Chant de la Romance, qu'une Voix juste, nette, qui prononce bien, et qui chante simplement¹³ ». Nous comprenons que ce n'est pas par sa virtuosité et ses

¹¹ Cf. M. Stern, *Jean-Jacques Rousseau, la conversion d'un musicien philosophe*, Champion, 2015, pp. 205-206.

¹² Cf. R. Harrison, *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, trad. F. Naugrette, Flammarion, 1992, chapitre *Rousseau*.

¹³ J.-J. Rousseau, « Romance », in *Œuvres complètes*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, vol. 5, p. 1028.

performances, mais par son ancrage *naturel* dans le corps, qu'elle peut, selon lui, s'opposer à l'expansion de l'artifice que l'homme a nommé « progrès » et qu'il n'a eu de cesse de chercher à conforter avec ses machines et ses technologies diverses, afin d'étendre ses pouvoirs. La voix, disons, offre une alternative. C'est une voie d'accès (ou de retour) à une sensibilité et à un sens moral conçus comme fondateur de l'identité humaine. La réduction radicale de l'accompagnement instrumental proposée vers la fin de la définition de la romance s'inscrit dans la même logique : « c'est une expérience certaine que tout accompagnement d'Instrument affaiblit cette impression [d'attendrissement]¹⁴ ». La musique instrumentale naît pour Rousseau du même instinct d'expansion humaine qui le pousse vers un art de plus en plus complexe et abstrait ; alourdi par une surcharge de moyens et d'effets, fasciné par de nouveaux défis techniques, celui-ci finit tôt ou tard par oublier sa vocation première, qui est d'agir sur l'organisation morale et affective de l'auditeur. Cultiver la voix de romance sur un accompagnement réduit et soumis aux besoins expressifs du chant s'avère, partant, être une pratique de bon sens. Elle obviara, pense Rousseau, aux mauvais penchants. Elle fera résister aux tentations. Bref, elle est propice à contrebalancer les effets aliénants d'une civilisation de la *médiation* croissante. L'histoire a retenu des *Discours* de Rousseau la dénonciation des effets corrupteurs de cette civilisation. Son discours musical en pointe l'allié objectif : l'exploration de la musique instrumentale ; et il fait de la voix un moyen de la combattre.

Une anthropologie politique de la voix

Si Rousseau anticipe, à bien des égards, le paradigme de la pensée écocritique, c'est ainsi pour deux raisons essentielles. Dans la lignée d'un certain stoïcisme romain, il est le premier à formuler une critique étendue, conséquente et profondément pensée des idéologies du progrès scientifique et technologique infini telles qu'elles se répandent à l'Âge des Lumières en empruntant à la fois au cartésianisme et à l'utilitarisme anglais du siècle précédent, et en fondant *en droit* l'idée de domination de la nature par l'homme¹⁵. Par ailleurs, il propose une analyse des implications qu'une telle vision du monde peut avoir, quand on l'applique à l'esthétique en général, et à la théorie de la pratique musicale en particulier. Certes, les conclusions qu'il tire de cette analyse paraissent souvent contestables ou limitatives. Il n'en reste pas moins que sa réflexion sur la musique et sur la romance, au regard de ce qui suivra, est portée par deux pressentiments étonnamment lucides. Premièrement, elle fait voir qu'aucune critique sérieuse d'un paradigme esthétique, anthropologique et sociopolitique aussi puissant que l'idéologie du progrès et de l'expansion infinie d'une *certaine* civilisation humaine (occidentale) ne peut faire l'économie d'une critique des *médias* sur lesquels ce paradigme même est fondé.

¹⁴ J.-J. Rousseau, « Romance », in *Œuvres complètes*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, vol. 5, p. 1028.

¹⁵ C'est pourquoi, étudiant le rapport étroit entre le *Discours sur les origines de l'inégalité* et les recherches de Rousseau sur les théories des naturalistes de l'époque (notamment celles de Buffon), Jonathan Bate a vu dans son texte une première « histoire verte du monde » (*green history of the world*) ; cf. Jonathan Bate, *The Song of the Earth*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2000, p. 42.

Car qu'il s'agisse de la voix ou d'un instrument de musique, qu'il s'agisse de l'italien, du français ou de toute autre langue, qu'il s'agisse enfin d'une transmission orale ou écrite du phénomène musical, aucun de ces *médias* ne peut être considéré comme *instrument passif* de ce qu'il semble traduire : chacun est à la fois porteur et co-créateur de la vision du monde et du réel dont il participe. Et cela, Rousseau le perçoit. La deuxième intuition de Rousseau est de considérer que la *conversion* – pour reprendre la notion utilisée par Martin Stern dans son étude récente – à la logique alternative à laquelle il appelle ses lecteurs et auditeurs ne peut advenir sans changement radical du rapport de l'humain non seulement à la nature qui l'entoure, mais surtout, à celle qui le constitue : son propre corps. La volonté d'appropriation, l'expansion des pouvoirs et le rêve de performance infinie correspondent à la logique conquérante de l'espace et des espèces dans laquelle l'humanité s'est engagée ; le *retour* de l'humain à son identité originare – si mythique et fantasmatique soit-il – demande, par opposition, qu'il prenne conscience de ses limites, et cela veut dire que le souci de l'équilibre doit guider l'usage des facultés et des organes dont il dispose. Le culte rousseauiste de la « voix naturelle » ; son éloge de la simplicité formelle du répertoire musical, désormais accessible à chacun ; sa recherche d'un rapport harmonieux entre l'intellect et l'émotion, travaillé au sein d'une langue mélodieuse : autant d'invitations à une transformation anthropologique *radicale* qu'une esthétique musicale de la *décroissance* avant la lettre invite à penser.

Mais quelle est cette voix qui garantit, dans la romance, l'union entre le langage et l'air, ainsi que l'impact du chant sur le *cœur* de l'auditeur¹⁶ ? Celle à laquelle fait explicitement référence la définition est une voix d'interprète, et Rousseau tient à souligner que ce n'est pas elle qui *produit* les effets que nous venons d'évoquer, mais qu'elle est seulement la condition de leur diffusion. La mélodie de la romance *agit* sur le destinataire « par elle-même, indépendamment de la manière de la Chanter ». « Juste, nette », capable de « prononcer bien » et de « chanter simplement », la voix, quant à elle, se doit avant tout d'être *transparente*.

On reconnaît ici une notion essentielle que Jean Starobinski a érigée en catégorie structurante de la pensée de Rousseau¹⁷. Appliquée à la voix concrète de l'interprète de la romance, nous la comprendrons comme renvoyant à une symbolique de la *révélation* entendue comme dévoilement autant que comme accès à une vérité – nous dirons : comme accès à une *vérité nue*. Rousseau a en effet recours à plusieurs reprises au vocabulaire de la révélation¹⁸ : celui-ci lui permet de souligner la crédibilité et la fidélité du médium-messenger par rapport à la réalité dont il est porteur. Dans le cas de la romance, cela signifie qu'elle ne doit pas toucher

¹⁶ Nous gardons ici le terme d'époque qui identifie le *cœur* au *sentiment* et à la *sensibilité*, car le rapport à la physiologie que nous venons de croiser laisse pressentir que, derrière la métaphore que les siècles ultérieurs ont jugée mièvre, derrière l'ironie sur la sensiblerie qu'elle encourage, la valorisation d'un *logos* analytique tout puissant vient cacher le refoulé qui inscrit ce *logos* dans un corps individuel fini.

¹⁷ Cf. Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Gallimard, 1971.

¹⁸ Cf. M. Stern, *Jean-Jacques Rousseau, la conversion d'un musicien philosophe*, Champion, 2015, pp. 64-69.

l'auditeur en tant que produit d'une *manière* particulière de chanter, mais en tant que phénomène intersubjectif et transcendant que la voix individuelle doit accueillir et transmettre. C'est dire que l'interprète de romance tel que le voit Rousseau n'est pas un créateur qui dominerait l'objet appréhendé, mais un homme qui l'écoute et qui met son *organe* à la disposition de ce que cet objet est censé dire, précisément en faisant un usage équilibré de son corps.

Nous comprenons que si cette voix *particulière* doit se rendre avant tout réceptive et transparente, c'est parce qu'elle traduit une posture opposée au modèle d'appréhension du monde propre au rationalisme *conquérant*. Une posture où l'approche empirique vient s'allier à des expériences décrites à l'aide d'un vocabulaire *quasi*-mystique : pensons à la fameuse *Illumination de Vincennes*, où la vérité se manifeste et s'impose au sujet-Rousseau presque malgré lui, pour se déployer ensuite à travers trois œuvres majeures : les deux *Discours* et *Émile*¹⁹. La connaissance n'y apparaît pas comme le résultat d'une action consciente et volontaire menée par un sujet qui chercherait à soumettre le réel à une logique et à le rendre accessible à sa raison ; elle semble devoir bien plus à une capacité de renoncer à l'action, doublée d'une sensibilité au *milieu* dans lequel il vit son expérience. En d'autres termes, la réalité ne peut *s'imposer* au sujet et garder en même temps sa logique interne qu'à la condition que celui-ci se laisse immerger par elle. Tel est le cadre. Une fois qu'il est tracé, il devient significatif que les idées principales des écrits majeurs de Rousseau naissent, selon son propre témoignage, lors d'une promenade dans le bois de Vincennes – et sous un arbre, dont l'image revient deux fois de suite dans la description qu'il donne de ce moment. Comme dans le cas des fêtes anciennes que nous avons déjà évoqué, une *voix* – à la fois *intérieure* et *transcendante* – permet ici un partage de la vérité, qui la rend intersubjective. Cessant d'être l'expression étroite, univoque, d'un individu, la voix, dans un tel monde, se rend réceptive à ce qui se manifeste pour la faire vibrer. Comme un roseau soumis au vent, si l'on veut, elle signifie, en se faisant transparente, en se laissant traverser donc, une appartenance à la nature qui délivre celle-ci des représentations anthropocentriques l'identifiant à un cadre. En l'occurrence, rien n'encadre rien. La voix *transitoire* devient plutôt le témoin à la fois passif et énergique d'une réflexion de l'humain sur lui-même, soucieuse de vérité.

Comment, sous de tels auspices, la voix ainsi entendue n'eût-elle entretenu des liens étroits avec une représentation archétypale de la féminité ? Celle dont témoignent le chant de la tante Suzon, celle des jeunes Italiennes dans les *Scuole* de Venise et celle de Julie résonnent ici de toutes leurs nuances. Associée au fantasme d'une langue et d'une présence maternelle, à la fois protectrice et érotique, la voix de ces personnes ou personnages devient un médium d'intimité et d'intériorité. Et comme telle, elle vient nourrir le paradigme épistémologique et anthropologique dont nous venons de parler, et dont la *réceptivité* et l'inoffensivité sont les attributs. En l'espèce, la position de Rousseau est encore décalée. Si le discours dominant du

¹⁹ Cf. J.-J. Rousseau, « Confessions », in *Œuvres complètes*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, vol. I, pp. 1135-1136.

temps, perpétué largement jusqu'au siècle dernier, associe souvent la femme à la nature *environnante* pour voir en elle un objet d'exploration et de conquête, plutôt qu'un *mi-lieu*, une figure médiatrice où se cultiveraient les rapports harmonieux²⁰, Rousseau lui oppose non pas un activisme féminin conquérant avant-la-lettre, mais le retournement axiologique d'attributs traditionnels qui participent dès lors à la construction d'une identité alternative : attention, sensibilité, capacité à accéder aux vérités intimes du cœur que le *logos* n'entend pas. Pareille caractérisation est certes conventionnelle, ce qui l'est moins, c'est qu'elle soit érigée en modèle anthropologique.

Que dire, dès lors, sinon que la passivité de la *voix féminisée* qui nous est ici proposée est toute relative ? L'interprète censé(e) faire entendre la voix intersubjective inscrite dans la mélodie de la romance ne pourra le faire qu'en passant de l'écoute à l'acte. Et son action sera précisément de révéler, en *l'incarnant*, le travail vocal que le compositeur a exhumé du *logos* du poème pour en faire ressortir ce que la dégénérescence des langues a rendu inaudible : à savoir l'essence mélodieuse de la textualité, capable d'agir sur l'organisation affective de l'auditeur. Nous avons déjà vu que Rousseau décrit cet impact de la romance sur l'auditeur avec beaucoup de soin : ajoutons maintenant que celle-ci agit non seulement d'une façon intuitive qui échappe au contrôle de la raison, mais qu'elle agit aussi progressivement – sans bousculer les habitudes du destinataire, sans le *conquérir* par des effets spectaculaires immédiats, mais en ouvrant en lui des espaces nouveaux de sensibilité – pour l'attendrir, au final, jusqu'aux larmes. C'est ainsi que la *voix féminisée* transforme le *logos* de la romance en *oikos* : lieu d'initiation à l'écoute de soi-même, lieu de découverte de ce qui relie le *je* à sa nature humaine première, lieu qui invite enfin à *se faire habiter* autrement – pour habiter autrement le monde²¹.

Un paradigme en action

Nous voilà bien loin du sens premier de la définition. En lien direct avec l'anthropologie alternative que Rousseau tend à promouvoir, la romance telle qu'il la pense est surtout un cheval de bataille dont l'inoffensivité apparente n'a d'égal que la puissance subversive.

Nous savons en effet que la réflexion esthétique-anthropologique de Rousseau n'est jamais libre de présuppositions sociopolitiques et qu'il est impossible d'en faire l'économie quand on veut comprendre les véritables enjeux de sa pensée. À cet égard, la distance qui sépare un sujet comme la romance de toute problématique liée

²⁰ Cette problématique a été posée par Theodor Wiesengrund Adorno et Max Horkheimer dans *Dialektik der Aufklärung* [1944/1947] (traduction française : *La Dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*, trad. Éliane Kaufholz, Gallimard, 1974, Collection Tel, n° 82), et développée plus récemment par les études écoféministes (par exemple, dans l'ouvrage d'Annette Kolodny, *The Lay of the Land : Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1975).

²¹ Reprenant les catégories de l'analyse proposées par Jonathan Bate, nous pouvons dire que cette voix rend la poésie à elle-même. Cf. J. Bate, *The Song of the Earth*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2000, pp. 281-283.

à la *polis*, non seulement ne doit pas leurrer, mais peut même être considérée comme un éloignement stratégique, qui permet au philosophe d'observer quelles sont les forces en présence dans la guerre qu'il livre à la culture policée. Car enfin, la romance se chante et se partage – et c'est précisément ce mode de diffusion très concret, pour ne pas dire de *publication*, qui la situe au centre du débat sur les principes du fonctionnement de l'agora moderne. Chanter suppose un sujet. Partager en suppose d'autres.

La romance – contrairement aux genres *savants* qui dominent la scène musicale du temps – a vocation à être accessible à chacun. Ne mettant pas en avant la « voix de l'individuation²² », mais au contraire la voix traversée, elle convoque, parmi les voix muettes dont elle est censée être l'expression, celle de la collectivité féminisée, inclusive donc, plutôt que distinctive. Cela induit assurément une réduction radicale de ses moyens et de ses effets ; cela nuit aux ambitions artistiques du compositeur ; cela brise aussi le *décorum* classique du théâtre opératique²³, qui ne fait guère de place au *naturel* de la chanson. Mais c'est la loi de la *vocation* si on la distingue de la *voix* comme on distingue un mouvement du lieu précis où il s'origine. On a ici affaire à un présent en extension, à une présence étendue, à un élan qui embrasse sujet et objet, passé et futur, chanteur et auditeur et qui définit le sens comme une direction et un cheminement, tandis que le temps de la *voix* l'individualise et l'inscrit dans un moment précis. En cela, la romance est ici *vocation* sociale, et non expression d'une voix individuelle. Chez Rousseau, cela n'est pas un vain mot. Il s'ensuit que son message est clairement égalitariste, qu'il conteste les hiérarchies sur lesquelles l'art classique *officiel* est fondé.

Précisons cependant : si la romance est censée être accessible, c'est en deux sens distincts, dont le premier touche à la passivité de l'auditeur. Cet état, nous l'avons vu, n'a rien de négatif chez Rousseau. Il n'est même qu'apparent et ne saurait recouper une quelconque *inertie*. Il renvoie ainsi simplement au principe selon lequel la romance doit être capable de *toucher* chacun et dans lequel se rejoignent une anthropologie et une politique. L'efficacité didactique et pédagogique du mouvement vocal présuppose en effet une *égalité de nature* des auditeurs. Pour Rousseau, cela veut dire que, les *cœurs* ne connaissant pas de hiérarchie, chacun doit pouvoir former ses sens à un degré suffisant pour pouvoir développer sa sensibilité morale. La voix de la romance, à cet égard, retrouve les vertus de la maïeutique socratique : elle permet de (re)découvrir en soi ce que l'expérience a fait perdre en chemin.

Dès lors, son deuxième sens est transparent : comme la maïeutique dialogique, la romance a quelque chose de perturbateur pour les codes figés de la Cité. Bien plus qu'une œuvre à écouter, la romance comme *réminiscence* d'une appartenance au monde incite à y participer, autrement dit à agir. On se souvient de la condamnation de Socrate. Sans vouloir pousser trop loin le parallèle, les déboires de Rousseau dans

²² Cf. V. Vivès, *Vox Humana. Poésie, musique, individuation*, Aix-Marseille, Presses de l'Université de Provence, 2006.

²³ Comme c'est le cas dans *Le Devin du village*.

le monde policé qu'il venait égratigner de son égalitarisme ne sont peut-être pas d'une nature essentiellement différente : il se sert, de fait, du démocratismes de Socrate, dans le *Discours sur les sciences et les arts*²⁴, pour l'opposer aux goûts trop raffinés, distingués et distinctifs d'une société athénienne corrompue. Devant des codes sociétaux clivants, l'*accessibilité* de la romance renvoie à une tout autre qualité de l'auditeur que sa capacité à se distinguer : après sa capacité passive à entendre, à sa capacité à reproduire, reconduire et relayer ce qu'il entend ; à sa puissance, à son énergie native. Elle ne demande pas de grande étendue de voix ni de technique vocale particulière. Son *interprète* ne doit disposer que d'une voix « juste, nette », qui « prononce bien » et qui « chante simplement ». Chacun peut donc en disposer, et par là devenir potentiellement un *sujet*, au sens juridique du mot. Être touché n'était que le premier temps d'une action globale. Ce que la romance enseigne, c'est que tout un chacun peut et doit aussi être entendu et écouté. Elle offre à tout sujet une voix audible, pour lui permettre de retrouver son identité naturelle – c'est-à-dire, sur le plan politique, le statut *souverain* dont la civilisation et les régimes hiérarchisés qui la servent l'ont privé.

Rousseau invite ainsi chaque interprète potentiel à exercer sa voix. Mais l'objectif de cet exercice n'est pas de promouvoir l'extension illimitée de toute voix particulière, ni de donner libre cours à ses instincts dominateurs. Au contraire, il invite chacun à s'exercer dans l'art de faire entendre, à travers sa propre voix, celle du poème et de sa mélodie : à savoir cette voix intersubjective capable de parler *pour chacun* et *au nom de chacun*, car prête à reconnaître *en chacun* une nature commune à tous. Ainsi qu'il en va pour la *volonté générale*, on y accède à travers un dépassement des intérêts et des désirs particuliers, pour obtenir un droit d'expression au sein d'une société capable de cultiver sa liberté.

C'est dans cette perspective d'une politique de la romance qu'il nous semble pertinent de relire le recueil de 96 poèmes d'auteurs divers, choisis et mis en musique par Rousseau, puis publié en 1781 sous le titre *Les Consolations des misères de ma vie, ou recueil d'airs, romances et duos*.

Cette œuvre s'inscrit en effet de multiples manières dans la logique du projet dont nous venons de retracer les grandes lignes. Les thèmes des textes et leur style, tout comme le style des mises en musique, correspondent d'abord aux traits de la romance telle que Rousseau la définit. « Antiques » – soit écrites par des poètes français des trois siècles précédents (de Marot à Marmontel) –, ces chansons prennent l'amour pour argument principal ; leur aspect « naturel » concerne autant la simplicité des poèmes et des airs que leur forme, majoritairement strophique ; inscrites dans la tradition générique spécifique de la poésie pastorale, au sens large du terme, elles transportent dans une atmosphère « champêtre ». Partant, les liaisons tendres et intimes ont le cadre qu'il leur faut pour s'épanouir, et la voix des personnages *sans artifice* dont l'idylle et l'élégie sont peuplées depuis l'Antiquité peut y retentir : voici donc, plutôt que d'hypothétiques personnages aux noms

²⁴ Cf. J.-J. Rousseau, « Discours sur les sciences et les arts », in *Œuvres complètes*, Le Seuil, 1971, vol. 2, p. 57.

contemporains nettement individués, des Tirsis, des Bergères et des Sylvie capables de *chanter* leurs sentiments parce qu'ils sont restés proches de la « nature humaine » première et que cela leur permet à la fois de s'exprimer *personnellement* et de ne pas déparer dans la collectivité harmonieuse qu'ils constituent. Ici, comme dans le « contrat social », la personne abdique les prérogatives de l'individualité, et elle peut donc se retrouver dans une relation pacifiée avec les autres. Telle est en tout cas la grille de lecture que Rousseau semble proposer aux destinataires de son recueil.

Et c'est visiblement aussi ce qui motive son choix de poèmes. Ce choix n'est pas celui d'un novateur, ni d'un créateur révolutionnaire qui chercherait à renverser un héritage et à ériger un monde nouveau. Ce n'est pas davantage celui d'un éditeur neutre. C'est celui d'un lecteur-auditeur de poésie attentif, qui cherche à faire émerger, de la tradition littéraire existante, une trame poétique qu'il estime et dont la relecture pourrait raviver un présent asséché. La volonté de faire revivre le passé, autrement dit, rend la lecture active. Le lecteur musicien n'est pas qu'un destinataire. Les mélodies touchantes qu'il compose sont censées faire ressortir la puissance émotionnelle latente des poèmes qu'il choisit pour rétablir une communion sensible. Ceux qui vont l'entendre pourront ainsi écouter la voix de la vraie nature humaine, telle qu'elle s'exprime par le chant du Berger. Ceux qui vont la chanter pourront retrouver, dans leur voix, leur vraie nature humaine – et l'exprimer à la première personne.

Nous parlions de retournement de signification, par lequel la romance, d'inoffensive, devient subversive. Solidaire du souci de réminiscence d'une énergie originelle, le renouvellement du paradigme de la poésie idyllique devient, ni plus ni moins, accomplissement du *poiein* de la poésie comme telle. Ce qu'il propose n'est pas la valorisation réactionnaire d'un répertoire littéraire, mais plutôt l'actualisation de son pouvoir. Il s'agit de rompre avec la communication poétique raffinée qui fait se pâmer les lecteurs devant une beauté fantasmée. Nous pouvons le percevoir dès le premier poème du recueil, mis en musique sous le titre *Air Antique sur les Paroles de Desportes*, où l'opposition entre la corruption de l'univers de la cour et la liberté de la vie champêtre – présente ensuite à plusieurs reprises – apparaît de façon flagrante. Le thème du texte de Desportes n'avait rien de particulièrement polémique, moins encore de provocateur ou de novateur. Il reprenait le *topos* horatien bien ancré dans la poésie lyrique classique et largement exploré par le genre de l'idylle. Mais signée Jean-Jacques Rousseau, la romance musicale née de ces paroles offre au motif une actualité nouvelle. Elle l'inscrit dans le contexte global de la philosophie rousseauiste en lui attribuant des connotations qu'il ne pouvait avoir hors de ce cadre.

L'actualisation se joint, en somme, à un élargissement des significations potentielles dont le paradigme pastoral, en apparence si peu moderne et si peu critique, est au fond porteur. Lisons la fameuse *Chanson Nègre (Lisette quitte la*

plaine – n° 54 du recueil)²⁵. Elle se caractérise par l’usage abondant d’infinififs qui perturbe la règle grammaticale. Par là, elle est censée mimer une langue française *sauvage*, telle qu’on l’imagine à l’époque, avec ce que cela suppose, au minimum, de paternalisme. L’image du *bon sauvage* y croise celle d’un *nègre* fantasmé. L’esthétique de la simplicité pastorale, en vérité, ne perturbe en rien les codes classiques. Elle ménage toutes les ambiguïtés de l’universalisme français, de Descartes aux Lumières. Qu’en fait Rousseau ? Certainement pas une critique du racisme sous-jacent à une telle posture. Mais en retournant l’universalisme abstrait, en inversant, autrement dit, les valeurs respectives de la langue réfléchie et de la langue de la sensibilité, il fait entendre, comme lorsqu’il revalorise le féminin archétypal, que la langue retrouve la nature humaine quand elle montre combien le paradigme cartésien et technocratique moderne assourdit et pervertit le sens (toujours mystérieux) qu’expriment les sens. Reconsidérée par Rousseau compositeur, la voix du Berger – figure symbolique de la « voix naturelle » qu’avait élaborée la tradition pastorale européenne – ne suffit plus seule à rendre compte de la nature : elle le peut quand sa sensibilité est pleinement réhabilitée au travers d’une forme qui assume *hautement* sa simplicité²⁶.

Il s’ensuit que ce déplacement de la pastorale ne tend pas à un art savant (qu’il soit littéraire ou musical) au sens habituel du terme, mais qu’il vise quelque chose comme une simplicité savante, comme cette « seconde simplicité » qu’évoquera bien plus tard Yves Bonnefoy en rêvant, semblablement, à de grands vocables simples pour dire le sens²⁷. Est-ce un hasard si, sur le plan strictement musical, la simplicité de la *Chanson Nègre* se rapproche avec une évidence incontestable de la seule romance du recueil dont Rousseau ait, semble-t-il, écrit les paroles : *L’Air de trois Notes (Que le jour me dure, n° 53)*²⁸ ? Située immédiatement avant la *Chanson Nègre*, cette romance assume visiblement sa parenté avec sa voisine. Jenny Batlay avait déjà souligné que « personne avant Rousseau n’avait osé écrire un air avec une telle économie de moyens²⁹ ». Nous ajouterons, quant à nous, que ce « tour de force » fournit une clef de lecture du recueil dans son ensemble. En premier lieu, il confirme la thèse de Rousseau selon laquelle l’expressivité d’une œuvre musicale

²⁵ J.-J. Rousseau, « Chanson Nègre (paroles fournies par M. de Flammanville) », in *Les Consolations des misères de ma vie, ou recueil d’airs, romances et duos*, Paris, De Roullède de La Chevardière / Esprit, 1781, p. 98.

²⁶ Une simplicité dont Anne-Marie Mercier-Faivre et Yannick Seité ont pu démontrer la puissance critique. Cf. Anne-Marie Mercier-Faivre, Yannick Seité, « Le jazz à la lumière de Jean-Jacques Rousseau », *L’Homme* 2001/2, n° 158-159.

²⁷ Voir Yves Bonnefoy, « La seconde simplicité », in *L’Improbable et autres essais*, Gallimard, 1990, coll. Essais, pp. 187-189, et « De grands blocs rouges », in *La Vie errante*, Gallimard, 1993, coll. Essais.

²⁸ J.-J. Rousseau, « L’Air de trois Notes », in *Les Consolations des misères de ma vie, ou recueil d’airs, romances et duos*, Paris, De Roullède de La Chevardière / Esprit, 1781, p. 97.

²⁹ Jenny Batlay, « Une chanson de Jean-Jacques Rousseau : L’Air de trois notes », *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, 1976, n° 28, p. 167 (cf aussi : J. Batlay, *Jean-Jacques Rousseau, compositeur de chansons*, Paris, éditions d’Athanor, 1976).

n'est pas proportionnée à la complexité des moyens utilisés³⁰. En second lieu, il permet de dessiner en filigrane le chemin que la poésie-chanson, inspirée de la meilleure tradition poétique pastorale, pourrait prendre. Car si certaines des romances du recueil sont encore marquées par un esprit anacréontique quelque peu galant, et si quelques ornements plaisants ne se privent pas dès lors de broder aussi les partitions de Rousseau, *L'Air de trois Notes* s'écarte de tout ce que la rhétorique du genre pastoral pouvait avoir de conventionnel : les *Tircis* et les *Bergers* font place au couple et à la rime du *moi* et du *toi*, l'image de l'amante cruelle ou trop légère à celle d'un *tu* dont l'absence mène au désespoir, le chant du *je* atteint un lyrisme simple, épuré et intime dont la nature se fait témoin.

On a souvent dit que l'époque glorieuse de la romance avait touché à sa fin avec l'avènement de la mélodie française, dont l'esthétique s'est progressivement dessinée à partir des années 1840 pour s'imposer définitivement dans les années 1860 et 1870. Cela signifie-t-il que la représentation qu'en donna Rousseau soit tombée dans l'oubli ? Rien n'est moins sûr. Car l'esthétique de la *voix naturelle*, *transparente* et *touchante* ne s'éteignit pas totalement face aux ambitions d'une modernité avide d'expansion et d'excellence technique. Cultivée dans les salons bourgeois par les voix féminines³¹, elle partagea autant leur marginalité que leur potentiel créatif, capable de revitaliser un *logos* urbain dépouillé de son essence sensible. Grande alliée de la vocalité spécifique du *Lied* classique allemand, elle alimenta également la pensée esthétique de Goethe, dernier défenseur de la cause rousseauiste du primat de la musique vocale³² face à l'expansion, dans le domaine musical, d'un esprit faustien : progressiste et virtuose, mais abstrait et sourd à toute expérience qui permette à l'humain de communiquer avec le monde à travers ses propres sens. Inspiratrice enfin, d'une façon indirecte, de la *Naturlyrik* du romantisme allemand – et d'un lyrisme romantique tout court –, elle put non seulement y cultiver ses liens avec un imaginaire issu de la tradition pastorale, mais aussi révéler, avec le *Lied* schubertien, sa capacité d'exprimer un univers naturel plus dynamique et mouvant : une *natura naturans* vivante et créatrice, libérée de l'emprise des humains.

C'est en ce sens qu'elle nous paraît aujourd'hui prendre une signification particulière sous l'éclairage de l'écocritique. Rousseau a toujours conçu la relation et la communication esthétiques comme une façon d'habiter le monde et comme un

³⁰ Un postulat que le minimalisme des années 60 et 70 du siècle dernier aurait pu considérer comme sien, quand il cherchait à répondre à la surabondance d'expérimentations technologiques sur la scène musicale des Trente Glorieuses.

³¹ Cf. à ce sujet les remarques de M. Faure, V. Vivès, *L'Histoire et la poétique de la mélodie française*, CNRS, 2000, chapitre : *L'espace social et poétique de la romance*, ainsi que : Austin B. Caswell, « Loïsa Puget an the French Romance », in Peter Bloom (dir.), *La Musique à Paris dans les années 1830*, Stuyvesant, New York, Pendragon Press, 1982, pp. 97-115.

³² Voir entre autres *Goethes Gedanken über Musik*, éd. Hedwig Walwei-Wiegelmann, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1985 (notamment la « Tonlehre », pp. 214-220), ainsi que notre article à ce sujet (A. Wojda, « Esthétiques des *lieder* allemands au seuil du romantisme : les *lieder* de Wilhelm Meister », in Andrée-Marie Harmat (dir.), *Musique et littérature. Jeux de miroirs*, Toulouse, Editions Universitaires du Sud, 2009, pp. 75-87).

vivre-ensemble ; dans cette optique, il a fondé sa hiérarchie des créations sur les rapports respectueux qu'elles impliquaient à l'habitat naturel, révoquant par avance le rêve moderne (en germe chez Diderot) de fabriquer de toutes pièces un lieu autonome où la communauté humaine pourrait se reconnaître – et trouvant dans la romance un des espaces métonymiques les plus aptes à cristalliser sa propre utopie. Le cadre pastoral comme tel pouvait n'être pas principalement convoqué dans sa théorie de la romance, le type de chant qu'elle exigeait était pour lui lié à l'origine des langues – et à ce titre, l'imaginaire pastoral continuait à opérer implicitement en elle et à la légitimer. La romance devint donc logiquement l'antidote du raffinement littéraire ou musical tenté par l'autotélisme. Elle figura un retour à la création originelle par son rejet de l'artifice et par la prééminence qu'elle accordait à la voix, donc au corps conçu comme chambre de résonance de tout un monde. En cette chair, le moi privé de ses prérogatives gagnait l'expressivité d'un médium traversé par une altérité venue de l'extérieur ou du passé. Et une posture s'inventait, qui prenait en compte la nécessité d'incorporer l'altérité pour pouvoir *parler vrai* et offrait par là un modèle pour penser le rapport de l'homme à l'environnement. Il ne s'agissait certes pas de *représentation* du milieu naturel. Mais celui-ci se *présentait*, se rendait présent par la forme du genre romance.

Au terme de notre parcours, il nous semble possible de dire que la théorie rousseauiste de la romance constitue un moment de l'histoire des représentations européennes des rapports entre l'humain et son environnement, et que l'on observe en elle une conception de l'art qui s'avère non seulement consciente des présupposés liés à l'usage de ses *médias*, mais aussi prête à s'imposer des limites pour pouvoir mieux contribuer à la régénération d'une civilisation en danger. Incitant à une mise-en-rapport plus équilibrée des facultés humaines, à une écoute plus sensible des *lieux* que nous habitons, à l'élaboration, enfin, d'un modèle de rapports sociaux plus équitable où chaque voix peut avoir accès à une formation suffisante pour acquérir un droit d'expression équivalent, ce genre, esthétiquement mineur sans doute, redevient à nos yeux, sous les auspices de l'écocritique, un formidable révélateur des représentations qui gouvernent les esthétiques les plus subtiles – et par là-même, peut prétendre au statut de genre majeur.

Enseignante et chercheuse en littérature comparée à l'Université Jagellonne de Cracovie, spécialiste des relations musico-littéraires, des changements de paradigmes de la diffusion esthétique à l'articulation des XVIII^e et XIX^e siècles et du romantisme critique dans le domaine allemand, français et slave. Auteure d'une thèse consacrée à l'esthétique du cycle et l'écriture fragmentaire dans la poésie lyrique et la mélodie de l'époque romantique, elle a publié des articles sur les mises en musique de la poésie de la période, ainsi que sur les rapports littérature – opéra du romantisme au XX^e siècle.