Monde Français du Dix-Huitième Siècle

Volume 3, Issue 1 2018

Fiction des origines

*Rousseau on Stage: Playwright, musician,
spectator.* Eds. Maria Gullstam and
Michael O'Dea. Oxford University.
Studies in the Enlightenment. Oxford:
Voltaire Foundation, 2017

Servanne Woodward, Université de Western
swoodwar@uwo.ca

***Rousseau on Stage: Playwright, musician, spectator.* Eds. Maria Gullstam and Michael O'Dea. Oxford University. Studies in the Enlightenment. Oxford: Voltaire Foundation, 2017.**

Dès la chronologie de la carrière musicale et théâtrale de Rousseau (pp. xiii-xxvii) nous ajustons notre compréhension de cet auteur, tel qu'il fût appréhendé par ses contemporains. Nous attendons sans doute une mise au point sur les théories de l'auteur sur la musique et les spectacles (il professe son amour pour l'œuvre de Racine et Molière, la musique italienne contre Rameau, il adore Gluck), cependant, très rapidement, le cadrage de référence de Rousseau est reconfiguré de la façon la plus inattendue et la plus novatrice avec l'article de Felicity Baker « The Anthropological Foresight of the *Lettre sur les spectacles* » (pp. 25-49). Dans un premier temps, elle documente scrupuleusement les tenants et aboutissants du contexte personnel et politique qui conditionne et explique les positions théoriques et esthétiques de Rousseau. Il en ressort qu'il se sent insulté en tant que Genevois des quartiers d'artisans, par l'appui de d'Alembert pour l'établissement d'un théâtre à Genève qui donnerait « goût », « finesse » et « délicatesse » à ses citoyens (selon son article « Genève » de l'*Encyclopédie*), et surtout, proposerait des spectacle français, c'est-à-dire d'idéologie aristocratique, qui détourneraient irrémédiablement les hommes des guildes de leur tradition de « cercles » démocratiques et patriarcaux, et que les Genevois des hauts quartiers supporters d'une poignée de dirigeants aimeraient sans doute affaiblir par cette distraction. Ce qui se joue est une unification étatique contre une société faite de gouvernement égalitaires locaux selon une notion de perfectibilité faisant de l'un l'aboutissement désirable de l'autre. Rousseau soutient l'inverse, que l'avancée « civilisatrice » du modèle français est antithétique à la démocratie populaire genevoise. Baker ose ensuite une analogie avec les Papous de Nouvelle Guinée, qui en devenant indépendante de l'Australie en 1975, aurait formé un état centralisateur et potentiellement coercitif et destructif par rapport au mode traditionnel Baruya, qui ayant intégré le capitalisme, le Christianisme et l'éducation occidentale, résisterait de façon farouche à l'éradication d'autres aspects de cette culture traditionnelle — dont un égalitarisme fondamental dans l'exercice souverain de gouvernement local (pp. 35-37). Baker s'appuie par exemple sur Pierre Lemonnier, « En marge des femmes : la société contre le désir des hommes » *Archéopages* (2008) : pp. 91-94, mais aussi sur Emile Durkheim, *Montesquieu and Rousseau : Forerunners of Sociology*, trad. Ralph Manheim (Ann Arbor, MI, 1960), et Claude Lévi-Strauss, « Rousseau fondateur des sciences de l'homme », Samuel Baud-Bovy et al. eds., *Jean-Jacques Rousseau* (Neuchâtel, 1962), c'est-à-dire sur la postérité de Rousseau. Ce genre de parenthèse est certainement déroutant parce qu'il inclut la réception et l'utilisation de Rousseau dans des contextes imprévisibles et selon un schéma de « développement » des sociétés suivant un lignage de progrès allant du Néolithique aux sociétés occidentales « démocratiques » d'aujourd'hui, ce qui peut être difficile à défendre vis-à-vis de sociétés non-occidentales contemporaines, comme l'aurait suggéré Michel Leiris dans *l'Afrique fantôme* (Paris : 1997), en insistant sur la dimension autobiographique du compte-rendu ethnologique, qui révèle autant et plus sur la subjectivité du rapporteur que sur celle du sujet d'observation (pp. 40-41). Si ces rapprochements sont inhabituels, ils ont le mérite de relever les dimension esthético-politiques de subjectivités différentes en ce qu'elles se rencontrent ou s'excluent. Ce domaine est d'autant plus Rousseauiste qu'avec *Les Confessions* un nouveau type d'auto-représentation comme expression de soi est fondateur de l'autobiographie (cf. Philippe Lejeune). La clarification des théories de Rousseau par rapport à ses adaptateurs devient sans doute nécessaire, si l'on en juge par des ouvrages tels que ceux de Rachel Gabara, qui trouve impossible de mettre en théorie l'autobiographie-biographie filmique africaine, selon le cadre générique occidental

Rousseauiste revu par Philippe Lejeune¹ — ce qui ne tiendrait pas nécessairement à l'examen que Baker présente sur Rousseau. Quoi qu'il en soit, le volume présente plusieurs instances de constat du succès des échecs de rapprochements culturels et temporels, et ce de façon plus appuyée dans l'article de William Sauter (pp. 227-253) en fin de volume.

Patrick Primavesi cherche à résoudre les contradictions de l'appréciation de Rousseau sur le théâtre (une maladie et un remède) dans la *Lettre à d'Alembert*, par la mise-en-scène qu'elle comporte, touchant le personnage que Rousseau projette. D'emblée, il s'intéresse aux influences de Rousseau sur le théâtre allemand et les débats les plus récents sur le spectacle. Les foules régulées par l'architecture, la géométrie de leurs mouvements synchronisés conduirait à un bonheur ou « harmonie » (p. 56). Le théâtre est redéfini en un spectacle du peuple à soi, qui puisse unir plutôt qu'exclure (pp. 59-60), et fomenter des compétitions festives (p. 61). Rousseau décrie l'obscurité des salles de théâtre, et rejoint ainsi Diderot, qui dans les *Entretiens sur « Le Fils naturel »* regrette également les spectacles sur rendez-vous minutés « dans un petit endroit obscur » (p. 61-62), la perte des manifestations publiques et solennelles, s'adressant aux multitudes. Primavesi observe que dès les célébrations révolutionnaires, ce genre de festivité de masse est devenu suspect, et se retrouve dans des expressions totalitaires. Par contraste, il cite Jacques Rancière qui dans sa lecture de la lettre de Rousseau y trouve non pas une théorie du spectacle tablant sur l'adhésion, mais sur la dissension (p. 74).

Dans l'article suivant, Jørgen Langdalen suggère que c'est plutôt l'opéra qui répondrait à l'idée Rousseauiste d'un théâtre non théâtral, à cause du statut particulier qu'il attribuait à la voix comme source d'authenticité dans son *Essai sur l'origine des langues* (pp. 77-101) en étudiant ce que Derrida identifiait comme « métaphysique de présence » innocente dans *De la grammatologie*, et que Paul de Man aurait trouvé informée au contraire, parce que négociant le passage de la voix (moins la parole ?) vraie et authentique dans l'écriture de la dramaturgie (p. 78). En tous cas, un des éléments soulignés par Primavesi est la série de positions dissemblables adoptées par Rousseau au cours de la *Lettre à d'Alembert*, et divergente de ce qui plaît véritablement à Rousseau, des spectacles spontanés dont il aurait fait l'expérience enfant, qui lui rappellent le plaisir qu'il en a eu, et qui lui rappellent ainsi sa jeunesse suisse, à un moment où il considère se rapatrier à Genève. Et de façon plus immédiate et plus pragmatique, Voltaire (tel que rapporté par Marmontel) voit dans l'opposition de Rousseau au théâtre de Genève une obstruction calculée à ses désirs d'y faire jouer ses tragédies.

Après l'article de Langdalen introduisant l'opéra comme artifice merveilleux rétablissant l'authenticité par la voix, Jacqueline Waeber développe sa réflexion sur l'opéra de *Pygmalion* et la tension entre une voix instrumentale versus sémantique, la musicalité de la déclamation de récitatifs et le chant des origines. C'est qu'étrangement Rousseau abandonne le chant pour le récitatif dans *Pygmalion*. Maria Gullstam démontre que cet opéra serait autant une synthèse de ses réflexions et tentatives de théâtre et de musique, qu'une volonté polémique à l'encontre de *Pygmalion*, de Jean-Philippe Rameau. Il n'est pas clair que le différent entre les musiciens soit

¹ Rachel Gabara, "Mixing Impossible Genres: David Achkar and African Autobiographical Documentary" in *New Literary History* Vol. 34, No. 2, Theorizing Genres I (Spring, 2003), pp. 331-352. Accessed on line: 14-05-2018 00:09 UTC. Published by: The Johns Hopkins University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20057782> et, *From Split to Screened Selves. French and Francophone Autobiography in the Third Person* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2006).

immédiatement d'ordre esthétique ou bien guidé par la déception de voir son premier opéra-ballet rejeté par un musicien qu'il admirait. Elle éclaire l'interaction entre Galathée et son sculpteur par les réflexions de Kleist sur le théâtre de marionnette, tandis que David Marshall poursuit les mécanismes de cette relation par le principe autobiographique entre l'artiste et son idéal, ou l'artiste et son double.

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval étudie les premières comédies de Rousseau pour relever la cohérence de son œuvre, dont au moins une dans le sillage de Marivaux lorsque tous deux exploitaient la vogue des fées et du merveilleux. David Charlton retrace l'influence de « l'opéra-bouffon » (une influence relevée par Nougaret) qui est en fait le genre nouveau de « l'opéra-comique ». Il s'appuie sur la dissertation de Waeber pour identifier *Les Troqueurs* (une pièce qui assure la transition entre l'intermède et l'opéra-comique) comme la source *Le Devin* (p. 180). Le vaudeville, l'intermezzo et *Les Amours de Ragonde* (Mouret) sont également évoqués. Rousseau aurait unifié la production de son opéra en composant à la fois le texte et la musique du *Devin*. Charlton reproduit les passages musicaux pertinents à ces reprises, et puis ceux qui montrent l'influence de Rousseau sur les musiciens qui l'ont suivi.

La réception de Rousseau caractérise la dernière partie du volume. Michael O'Dea souligne à quel point *La Nouvelle Héloïse* (1761) avait fait de Rousseau une figure consensuelle, surtout dans les milieux féminins, alors que *Les Confessions*, dont il faisait la lecture publique, menaçait Diderot, et le cercle de Mme d'Epinay (p. 211). Il analyse la position de Gluck vis-à-vis de Rousseau et leur brève amitié. Contrairement à l'image des dernières années de Rousseau, exilé, interdit de séjour, paranoïaque et abrasif, qui peut ressortir de ses écrits autobiographiques, O'Dea parle de sa popularité de 1772-1774 puis son « apothéose » en 1777, à cause du *Devin*, monté en même temps que l'*Orphée et Euridice* de Gluck — ce dernier ayant fait preuve d'une admiration persistante envers lui. Finalement O'Dea nous signale l'existence d'un projet d'édition du « Recueil Benoît » qui inclut les productions musicales de Rousseau, et qui est présentement disponible sur Gallica : Vincent Vivès et Pierre Saby sont en train de travailler en vue de sa publication imminente (p. 221).

Willmar Sauter nous rapporte la façon dont Rousseau est amendé de l'histoire du théâtre (sans doute par sa position anti-théâtre dans sa *Lettre à d'Alembert*) et néanmoins en tant que spécialiste de théâtre, il examine sa conception des spectateurs et des acteurs. Il relève le grand succès de *Pygmalion* en Allemagne (Weimar 1772) et ailleurs avec des musiques différentes. En 1995, la musique originale ayant été retrouvée, donnant lieu à une production Tchèque le 15 juin 2015, avec des récitatifs évoquant Sarah Bernhardt. Le reste de l'article discute des changements de société, qui rendent l'esthétique de *Pygmalion* plus que désuète, puis la progression de l'amour-propre à l'amour de soi-même [un des thèmes constants du théâtre de Marivaux, l'amour de soi-même devenant une nouvelle donne de société, de charge positive et sociale] (p. 251). Magnus Tassing-Schneider étudie les réponses de Gluck et Calzabigi à la *Lettre sur la musique française* et la *Lettre à d'Alembert*, embrayant sur le thème du décalage d'un original l'autre, d'une réception interprétative à sa reprise dans des contextes qui dénaturent et effacent les précédents, tout en en perpétuant la mémoire et peut-être l'esprit.

Servanne Woodward
Université de Western Ontario