

*Rousseau on stage, playwright, musician, spectator.* Édité par MARIA GULLSTAM et MICHEAL O'DEA. Oxford, Voltaire Foundation, Oxford University Studies in the Enlightenment, 2017. Un vol. de xxx + 310 p.

Le titre de ce volume ménage une surprise. Par « Rousseau on stage », entend-on Rousseau sur la scène, Rousseau à propos de la scène, ou mis en scène, par lui-même, par ses contemporains, par la postérité ? Sans doute tout cela à la fois. Dramaturge ? certes, il le fut ; musicien ? également ; mais Rousseau spectateur ? C'est là où on l'attendait peut-être le moins. Ce dernier ajout dans le sous-titre correspond à un présupposé revendiqué par les auteurs : seul un Rousseau aimant le théâtre, et l'aimant avec fureur, pouvait condamner, avec autant de véhémence, l'art dramatique de son temps. *Rousseau on stage* poursuit une approche critique adoptée depuis peu et rendue nécessaire par de trop nombreuses lectures hâtives qui ont figé Rousseau dans une posture anti-théâtre. Les auteurs de ce volume ont pour ambition de réévaluer les contributions pratiques et théoriques de Rousseau au théâtre et à l'opéra. Leur démarche relève toutefois de la gageure, car, s'ils entendent aller au-delà de la condamnation du théâtre dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, jamais ils n'évitent de s'y confronter. Ils ont donc pris le parti courageux de ne pas tenter vainement d'abolir les possibles contradictions de Rousseau, mais de contrecarrer la réduction de sa pensée. Dans cette intention, ils ont choisi d'examiner son œuvre théâtrale et musicale sous le double éclairage de la *Lettre* et de l'*Essai sur l'origine des langues*, et de suivre le fil conceptuel de la voix qui traverse *Pygmalion*, la *Lettre sur la musique française*, *Le Devin du village*, etc.

La première des trois parties que compte le présent volume explore le Rousseau théoricien du théâtre et de l'opéra, en prenant la *Lettre* comme feuille de route et canevas méthodologique. Felicity Baker resitue la composition de la *Lettre* dans le contexte du rapport de force qui oppose deux sociétés à deux étapes de perfectibilité, élite et classe populaire, colon et colonisé. Elle montre que l'« anticipation anthropologique » de Rousseau, ce paysage imaginaire qu'il compose à partir de ses souvenirs et notamment des cercles des artisans du quartier de Saint-Gervais, suscite son appétence politique et esthétique pour une nouvelle dramaturgie, communautaire, populaire, républicaine. Faire entendre sa voix, c'est faire acte d'homme libre dans un espace d'égalité, à l'exemple des Baruya de Papouasie-Nouvelle Guinée dans leurs réunions. Comme eux, d'ailleurs, dans la *Lettre*, Rousseau donne de la voix. Il s'y met en scène, en modulant les registres et préparant les surprises. Patrick Primavesi voit en effet dans la *Lettre* la création d'un espace scénique, sur lequel Rousseau joue en acteur virtuose devant un lecteur devenu spectateur d'un théâtre festif célébrant le lien communautaire. La *Lettre* est à prendre comme texte performatif qui déploie une théâtralité de l'anti-théâtre autant qu'il promet un renouveau dramatique dont P. Primavesi examine l'héritage dans les écrits théoriques du théâtre moderne. À la lumière des propositions théoriques de l'*Essai sur l'origine des langues*, Jørgen Langdalen continue les réflexions sur la centralité de la voix, en prenant appui sur les concepts derridiens de voix comme expérience d'auto-affection pure et de différance. Rousseau formule le projet d'une refondation du théâtre autour de la voix, parce qu'elle est porteuse d'authenticité. Ainsi, l'opéra serait le genre dramatique de choix pour un théâtre non théâtral. Voix déclamée et non chantée, précise toutefois Jacqueline Waeber, qui sollicite la poétique aristotélicienne et la théorie de la voix que Rousseau développe dans l'*Essai*, pour expliquer le rejet du chant dans le mélodrame *Pygmalion*. Rousseau conçoit la *scène lyrique*, où alternent déclamations et musique, afin de réinstaurer la fonction sémantique de la voix, perdue dans l'opéra. Refusant de subordonner les déclamations aux séquences instrumentales, Rousseau fait alterner discours et musique, confiant dans les pouvoirs expressifs de chacun.

Pourquoi *Pygmalion* ? s'interroge Maria Gullstam dans la contribution qui entame une seconde partie davantage centrée sur l'expérience de spectateur, le terreau de sa pratique de

dramaturge et de compositeur. Elle voit dans ce mélodrame une réplique de Rousseau à Rameau, auteur d'un premier *Pygmalion* en 1748. Rousseau y met en œuvre son esthétique musicale élaborée en réaction contre les théories harmoniques du musicien. David Marshall ré-envisage *Pygmalion* dans les rapports d'intertextualité du mélodrame avec la comédie *Narcisse*. Dans son optique, les deux ouvrages dramatisent l'écriture autobiographique et les obstacles à la représentation de soi. *Pygmalion* est moins la représentation d'un artiste créant, qu'elle ne propose une méditation sur le moi en train de composer son autobiographie. L'animation finale de Galathée signifierait le dédoublement du moi de l'artiste, étape nécessaire avant la mise en écriture de soi. Afin de mieux saisir l'apprentissage de Rousseau à l'écriture dramatique, Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval examine les comédies des années 1740, souvent négligées par la critique. Rousseau tente alors de se faire un nom dans la vie théâtrale de Paris et s'essaie à divers genres dramatiques : la comédie d'intrigue avec *Les Prisonniers de guerre* (1743-44), l'intrigue amoureuse marivaudienne avec *L'Engagement téméraire* (1747) et *Arlequin amoureux malgré lui* (inachevé, 1747), composé selon les règles de la comédie de foire et du théâtre de société. Rousseau s'intéresse surtout à la question de la gaieté qu'il développe dans le *nota bene* ajouté à *L'Engagement téméraire*. Que Rousseau soit un spectateur averti, sa conception même de la gaieté en témoigne, puisqu'il la fonde sur le sentiment de complicité entre auteur et public que suscite l'expérience partagée d'un répertoire dramatique.

Dans la troisième partie, David Charlton distingue quatre courants musicaux qui ont influencé Rousseau dans la composition du *Devin*, notamment les vaudevilles dans les opéras-comiques, les entrées de la marquise de Pompadour, le style « pergolesi » d'Italie ; et enfin *Les Amours de Ragonde* de Mouret. Le *Devin du village* connut un grand succès pendant les années 1770, augmenté par celui de *Pygmalion*, si bien que Michael O'Dea n'hésite pas à parler d'« adulation » en 1777 quand le *Devin* fut joué avec *l'Orphée et Eurydice* sur l'initiative de Gluck, ce dernier voulant associer son œuvre française au nom du philosophe. La « révolution de l'opéra » que réclamait Gluck aura eu, par conséquent, Rousseau pour premier théoricien. Pourtant, de l'apport de Rousseau à l'histoire du théâtre, il semble bien ne rien rester, déplore Willmar Sauter, après avoir compulsé un grand nombre d'ouvrages de référence. Rousseau est le plus souvent passé sous silence par les historiens du théâtre, qui, lorsqu'ils le nomment, ne conservent de lui que le pourfendeur du théâtre. Curieusement, Sauter recherche dans le texte même de la *Lettre* les raisons de l'impopularité de Rousseau dans l'historiographie du théâtre. Pourtant, *Pygmalion*, défend-il, mérite d'être joué, à en juger par l'effet que provoque en lui une « interprétation historiquement informée » à laquelle il assiste en République Tchèque : oui, conclut-il, *Pygmalion* peut encore émouvoir. Dans la dernière contribution, Magnus Tessing Schneider reprend le fil thématique du dialogue entre Gluck et Rousseau. Il lit dans l'opéra *Paride ed Elena* une réponse complexe aux critiques de Rousseau. Dans la préface, Gluck explique avoir voulu faire contraster les accents durs et parfois triviaux de la ville de Sparte avec la délicatesse de la langue athénienne en alternant deux idiomes musicaux : pour peindre Phrygie, il emprunte à la musique napolitaine ; pour Sparte, à la tradition française, Rameau. C'est que Gluck ne pense pas que le français soit une langue moins musicale que l'italien, et invite Rousseau à rechercher une mélodie proche de la langue nationale.

Quatre ans après *Rousseau et le spectacle* (dir. Jacques Berchtold, Christophe Martin et Yannick Seité, Paris, A. Colin, 2014), ce volume complète les travaux nécessaires d'analyse, de réévaluation, voire de réhabilitation d'un pan essentiel de l'activité créatrice de Rousseau, par des spécialistes de littérature, d'études théâtrales, musicologie, musicothérapie, esthétique, etc. L'optique résolument transdisciplinaire sonde un corpus resserré qui contribue à l'extrême densité du recueil. Il permet en outre de se livrer à au moins deux modes de lecture : l'une, linéaire, dans l'ordre suggéré par les éditeurs ; l'autre, par des chemins de traverse, en ayant les œuvres de Rousseau pour guides. La répétition de thèmes envisagés selon une approche critique différente et pourtant complémentaire nous y engage. Dans son organisation, cette

belle étude, dont on ne déplorera que l'absence de dialogue avec les autres ouvrages critiques, rappelle, sans doute à dessein, l'art du point et du contrepoint, de la reprise modulée de thèmes. Il n'y a là rien de surprenant pour un ouvrage qui a pris pour objet l'œuvre musicale de Rousseau.

SARAH BENHARRECH