

Une bergère déjà savante
*Pour une anthropologie et une poétique historiques
de la romance*

Christine Planté

La vogue de la romance qui s'impose en France à l'époque de Rousseau va durer plusieurs décennies, et Rousseau y a certainement beaucoup contribué avec *Le Devin du village* et l'entrée *Romance* du *Dictionnaire de musique*, puis à travers le recueil posthume des *Consolations des misères de ma vie*¹. Par la suite, les termes de la définition qu'il en propose vont être constamment repris – sciemment ou non –, mais cela ne doit pas conduire à voir dans toute romance une fidélité à l'héritage de Jean-Jacques. En effet la définition que donne Rousseau de la romance présente, comme l'a bien montré Vincent Vivès², une proximité avec d'autres définitions contemporaines qui engagent pourtant des esthétiques très différentes (comme celles de Marmontel et de Berquin) et vont aussi marquer durablement la production ultérieure. Ce qui se publie sous le nom de *romance* est d'ailleurs si abondant et si divers qu'en dépit de la simplicité qui constitue un de ses traits les plus constamment affichés, toute volonté de définition et de délimitation du genre semble vouée à l'échec. Sans prétendre nullement à sa des-

¹ *Les Consolations des misères de ma vie, ou recueil d'airs romances et duos par J. J. Rousseau*, regroupant 95 airs et duos [dont plusieurs de Rousseau ou attribués à Rousseau] avec accompagnement de basse ou de cordes, Paris, De Roullède et Esprit, 1781. Les éditeurs disent avoir regroupé des airs épars dans les manuscrits et souvent transposé en clé de sol, mais s'être par ailleurs conformés scrupuleusement aux indications de Rousseau qui refuse tout « remplissage » de sa musique.

² Vincent Vivès, *Vox Humana. Musique, poésie et individuation*, Presses de l'université de Provence, « Textuelles », 2006.

cription exhaustive ou à une étude musicologique dont je n'ai pas les compétences, j'adopterai ici un point de vue décalé pour formuler sur son évolution quelques questions dictées par l'examen de son devenir poétique et littéraire jusqu'aux *Romances sans paroles* de Verlaine. Ce sont ces questions qui guident ensuite un retour sur le moment Rousseau.

DEVENIRS DE LA ROMANCE AU XIX^E SIÈCLE : DÉCADENCE ET PARADOXE

Favorisée par les moyens techniques de reproduction, la vertigineuse augmentation du nombre de romances entraîne la diversification, mais aussi la dégradation du genre. Tel est du moins le commentaire désolé qui s'impose sous la plume des critiques, jusqu'à relever du *topos*. Romance: « a perdu sa pureté et sa naïveté d'autrefois » – on pourrait ajouter cette idée reçue à celle que Flaubert avait notée pour son dictionnaire: « ROMANCES (Le chanteur de): Plaît au dames »³. D'un modèle idéal de simplicité, de transparence et d'immédiateté que décrivait le *Dictionnaire de musique*, la romance semble en quelques décennies devenue l'exemple même de la facilité commerciale et d'une sentimentalité inauthentique. Cet avilissement est détaillé par les satiristes⁴ et les romanciers⁵. Il est confirmé par les emplois dépréciatifs dans des expressions quasi lexicalisées (comme *être*

³ Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues*, éd. Anne Herschberg Pierrot, Paris, Le Livre de poche, 1997, p. 118. L'article est rayé. Je ne m'arrêterai pas ici sur la dimension supposée féminine de la romance, qu'on trouvera étudiée dans « Le genre des genres: l'exemple de la romance », à paraître dans *Le Genre à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, « Logiques Sociales (Sociologie des Arts) », 2012.

⁴ Dans la livraison sur « Le Musicien » de la *Bibliothèque pour rire*, avec des vignettes par Daumier, Gavarni, Garnier-Lange et Valentin, on peut lire des chanteurs de romances: « Ce type mérite un article spécial parmi les chanteurs, ou, pour mieux dire, les fléaux de société. Et d'abord constatons que la romance a pris de nos jours un développement vraiment affligeant. Il s'en fabrique, année moyenne, plusieurs milliers. La romance était autrefois exclusivement consacrée aux amours de bergeries, à la musette, aux moutons; c'était une espèce de trumeau noté. Aujourd'hui son domaine s'étend à tous les sujets légers ou graves; elle chante tour à tour le sentiment, l'histoire, la morale, la danse, la joie, la phthisie, les grâces, la philosophie, etc. [...] », Paris, Aubert et Barba, 1850, p. 9.

⁵ *Madame Bovary* (I, 6) et *L'Éducation sentimentale* (I, 1) livrent en quelques lignes des évocations très précises, attentives aux modalités de diffusion sociale comme à la matérialité sonore de la romance.

romance, roucouler la romance ou *pousser la romance*⁶) du mot dont l'usage en France connaît un pic vers 1860, après quoi il décroît assez rapidement⁷. On voit donc sans surprise en 1874, année où paraissent les *Romances sans paroles* de Verlaine, l'article « Romance » du *Grand Dictionnaire universel* de Pierre Larousse conclure :

Nous avons cité les chefs-d'œuvre du genre ; mais nous nous abstenons de détailler l'immense fatras musical, le prodigieux entassement de fadaïses plus ou moins sentimentales que notre siècle a vues éclore sous le nom de *romances*. [...] Les fabricants de *romances* ont tué ce produit charmant, et le public, lassé de n'entendre que des inspirations sans vie, sans talent, sans couleur et sans portée, s'est tourné d'un autre côté et a recherché la chanson, genre plus franc, plus savoureux. Nous ne pensons pas qu'aucun genre musical puisse être radicalement faux ; mais la romance est un de ceux où la médiocrité s'égare le plus aisément, et elle devait périr par ses excès⁸.

Cette décadence s'accompagne d'une dissociation, amorcée dès les années 1840, des devenir musicaux et poétiques d'un genre qui semblait d'abord défini par l'étroite relation de la musique et du texte. Alors que dans la musique (savante), on assiste à son abandon progressif au profit du *lied* et de la mélodie (la production commerciale et la consommation bourgeoise et populaire de romances n'en demeurant pas moins actives), en poésie, la romance est toujours convoquée comme un moyen de repousser les contraintes des poétiques classiques, au service d'un renouvellement du rythme et de l'énonciation lyriques. Après l'intérêt de la génération romantique, elle suscite celui de Verlaine et de Rimbaud, se trouvant donc à la fois du côté d'une production musicale de masse dépréciée et d'une production poétique d'avant-garde valorisée, à un moment majeur dans l'histoire de la poésie française. Comme elle est en même temps de plus en plus ironiquement représentée et commentée en prose, cette obstination de poètes (qu'on ne peut guère soupçonner de manquer de lucidité critique) dans la voie de la romance n'est pas le moindre sujet de réflexion qu'impose son étude.

⁶ Une interrogation de la base Frantext montre qu'à partir de la fin du XIX^e siècle, les emplois péjoratifs ou ironiques dominent très largement, dans une contamination, voire une confusion du sens *genre musical et poétique* avec le sens *histoire sentimentale conventionnelle*.

⁷ 4,98 occurrences pour un million de mots en 1800 ; 6,39 en 1860 ; 2,36 en 1900, selon le *Dictionnaire Vivant de la Langue Française* de l'Université de Chicago (<http://dvlf.uchicago.edu/>).

⁸ *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, tome XII, 1874, pp. 1333-1334.

LE ROSIER

À M^r MARMONTEL

DE
J. J. ROUSSEAU.

TRANSCRIPTION VARIÉE
PAR
TH. LECUREUX

Op. 25. Du même Auteur. Pr. 5^{fr}
Transcription de la Romance de NINA de DALAYRAC.

Paris, au Ménestrel, 2 bis rue Vivienne, HEUGEL et C^{ie}
Éditeurs Libraires pour tous les pays.

Jean-Jacques Rousseau, *Le Rosier*, « à M. Marmontel », transcription variée par Th. Lecureux, Paris, Au Ménestrel, Heugel et C^{ie}, s.d. Bibliothèque de Genève, Centre d'icongraphie genevoise.

Si pour ces poètes elle reste une valeur, bien que – et peut-être parce que – dévaluée, la romance semble du moins très éloignée désormais de la conception rousseauiste. Le XVIII^e siècle explicitement évoqué par Verlaine est, on le sait, celui des *Fêtes galantes* et de Favart plus que celui de Rousseau. L'expression – banale⁹ – qui fait le titre des *Romances sans paroles* joue de l'oxymore jusqu'au vertige, puisque des poèmes sans musique y convoquent le souvenir d'une musique sans mots (celle de Mendelssohn) – chaque élément apparaissant comme veuf de l'autre, qu'il rend d'autant plus présent dans son absence. Clin d'œil à un passé à la fois plus lointain (Favart) et récent (Mendelssohn), invite paradoxale à un dialogue des arts, proposant un mode de lecture (ou d'écoute) au seuil du livre, la *romance* s'y affiche comme une contre-valeur critique opposée aux genres majeurs de *l'establishment* poétique. Plus d'immédiateté ni de transparence donc, mais bien plutôt « le naïf, le très, et l'exprès trop simple¹⁰ » que Verlaine a appris à goûter chez Rimbaud, et que Gabriel Vicaire perçoit bien dans les poèmes de Verlaine : « Vous rencontrerez les rythmes les plus simples, des rythmes de chanson populaire et tels qu'une bergère en pourrait trouver, une bergère déjà... savante »¹¹. Avec cette bergère *déjà savante*, loin de la Colette du *Devin du village*, on se trouve tenté de conclure que la romance sensible de la fin du XVIII^e siècle ne survit plus désormais que dans un usage second et quasi citationnel – et trouver là une preuve supplémentaire de sa décadence.

Cette vision présente toutefois la faiblesse – et la naïveté, pour le coup – de suggérer qu'il aurait existé un état primitif, authentiquement naïf, de la forme, une totale ignorance, désormais perdue, de la bergère. Or cette nostalgie d'un âge premier révolu – suggéré et ressaisi le temps d'une chanson – est précisément un trait constitutif de la romance, qui se donne à toutes les époques comme la mémoire insistante et trouée d'un passé, voire d'une origine. Ces usages poétiques tardifs, si éloignés qu'ils soient de la

⁹ L'expression figure dans le *Dictionnaire de la langue française* de Littré (1863-1872) : « Romance sans paroles, morceau de piano ou de quelque instrument assez court et présentant un motif gracieux et chantant. Mendelssohn a composé des romances sans paroles. »

¹⁰ Paul Verlaine, « Arthur Rimbaud », *Les Poètes Maudits* (1884), *Œuvres en prose complètes*, éd. Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, pp. 655-656.

¹¹ Gabriel Vicaire, « Paul Verlaine », *Revue hebdomadaire*, 21 avril 1894, dans Olivier Bivort, *Verlaine. Mémoire de la critique*, Paris, PUPS, 1997, pp. 365-380, p. 375. Vicaire cite pour preuve les premiers vers de deux poèmes tirés de *Romances sans paroles* (1874) : « Il pleure dans mon cœur/Comme il pleut sur la ville... » (*Ariettes oubliées* III) ; et « J'ai peur d'un baiser/Comme d'une abeille... » (« A Poor Young Sheperd », *Aquarelles*).

version rousseauiste, sont donc peut-être confusément fidèles, sous des formes différentes, à une de ses aspirations fondamentales, et ils poussent à envisager la romance comme une reprise sans original, un deuxième degré sans premier degré. Dans son évolution, il ne faudrait alors pas voir seulement une altération du genre à la faveur de sa production de masse, mais l'exacerbation de certains de ses éléments constitutifs.

LA PRÉHISTOIRE DU GENRE : OBSCURITÉ D'ORIGINE ET DUPLICITÉS

Les critiques modernes ne s'accordent guère sur la chronologie de la romance. Certains font commencer sa vogue sous l'Empire, d'autres en amont de la Révolution avec *Plaisir d'amour* de Martini, voire au temps des troubadours... Mais beaucoup imputent à Rousseau les raisons de son succès¹² – en particulier pour la romance tendre plus ou moins associée à une dimension pastorale. Les études musicologiques les plus précises ont exploré la phase antérieure, qui remonte à la fin des années 1730.

Rousseau n'invente pas la romance de toutes pièces. Le substantif apparaît dès 1718 dans la deuxième édition du *Dictionnaire de l'Académie*: « Mot tiré de l'Espagnol, & qui signifie, Une sorte de Poésie en petits vers, contenant quelque ancienne histoire. *Les histoires Espagnoles sont pleines de romances.* » Cette définition semble impliquer une antériorité de la forme poétique sur la musique, mais dès les premières œuvres qui portent en France le titre de *romance*, poésie et musique se trouvent de fait associées sans qu'il soit toujours aisé d'indiquer si l'une, et laquelle, a existé la première. Les premières romances sont dues à Paradis de Moncrif qui pastiche des formes supposées médiévales: « Les Constantes Amours d'Alix et d'Alexis », suivi de « Les Infortunes inouïes de la tant belle honnête et renommée comtesse de Saulx, romance » et de « Imitation des chansons du Comte de Champagne, roi de Navarre » sont publiées en 1738 avec musique (un « air languedocien » pour *Alix et Alexis*), avant d'être reprises en volume¹³ en 1755. Entre-

¹² « Dans les salons se mit à fleurir un genre nommé romance hérité des airs de cour. Leur caractère simple et mélodique, leur sentimentalité souvent élémentaire les apparentent à la chanson. Dans le courant du XVIII^e siècle, sous l'influence, peut-être, de Jean-Jacques Rousseau, elles ont singé la vie champêtre », écrit ainsi Louis-Jean Calvet dans l'article « Chanson » de l'*Encyclopædia Universalis* (version en ligne, 2011).

¹³ *Choix de chansons, à commencer de celles de Thibault, Comte de Champagne, jusques et y compris celles des poètes vivants (par Moncrif)*, Paris, 1755, puis 1757.

temps, paraissent de nombreuses chansons qui s'en inspirent – portant ou non le nom de romance – dont Daniel Hartz¹⁴ et David Charlton¹⁵ attribuent la floraison au succès du *Devin du village* (1752), puis de *Titon et l'Aurore* (1753) de Mondonville, ainsi qu'au ténor Pierre Jélyotte, interprète de ces deux opéras, qui chante en s'accompagnant à la guitare.

Leurs analyses mettent en évidence un certain nombre de traits musicaux caractérisant la romance à sa naissance : structure répétitive en couplets, emploi de rythmes de danse (gavotte ou branle du Poitou), présence fréquente d'une alternance du mode majeur et du mode mineur, allant de pair avec le thème de l'amour malheureux et des sujets historiques ou pastoraux. Dès ce moment, on est donc confronté à une pluralité du genre au sein duquel se distinguent au moins deux sous-genres, la *romance tendre* et la *romance historique* (de Lusse en mentionne un troisième, la *romance burlesque*¹⁶) qui peuvent parfois se fondre. En ce qui concerne la romance opératique, elle se trouve employée dans des situations où le chanteur chante « pour chanter », selon la formule de Grétry¹⁷, marquant une pause dans l'action sans trop contrevenir aux exigences de la vraisemblance, l'effort de réalisme pouvant être accentué par l'introduction et l'accompagnement instrumental (par exemple des *pizzicati* suggérant

¹⁴ Daniel Hartz, « Beginnings of the operatic romance: Rousseau, Sedaine, and Monsigny », *Eighteenth Century Studies*, vol. 15, n°2, Winter, 1981-1982, pp. 149-178, repris dans *From Garrick to Gluck. Essays on Opera in the Age of Enlightenment*, éd. John A. Rice, Opera series n° 1, Pendragon Press, 2003.

¹⁵ David Charlton, « The *romance* and its cognates: narrative, irony and *vraisemblance* in early opéra comique », dans *Die Opéra Comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, sous la dir. de Herbert Schneider et Nicole Wild, Hildesheim-Zürich-New-York, Georg Olms Verlag, 1997, pp. 43-92, p. 45.

¹⁶ [Charles de Lusse], *Recueil de romances historiques, tendres et burlesques tant anciennes que Modernes Avec les airs notés, par M. D.-L. ***, 1767, « Avertissement », p. vj. De Lusse est aussi le commentateur des planches de l'Encyclopédie sur la musique, voir l'édition du *Dictionnaire de musique* présentée par Claude Dauphin, Arles, Actes Sud, « Thesaurus », 2008.

¹⁷ « Quoique l'on chante souvent dans l'opéra comique, l'on ne chante pas toujours. Il y a chanter pour parler, et chanter pour chanter », André Modeste Grétry, *Mémoires ou essais sur la musique*, Paris [1797], tome I, p. 440. Cité par Patrick Taïeb, « Romance et mélomanie. Scènes d'opéra comique sous la Révolution et l'Empire », dans *Die Opéra Comique... op. cit.*, pp. 93-119, note 28, p. 103. Voir aussi Olivier Bara, *Le Théâtre de l'Opéra-comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 2001, p. 439 et sq.

la guitare). De cette nécessité dramatique, il résulte que la romance est aisément « détachable » de son contexte.

Gravée, copiée, elle peut donc passer de la scène au salon ou d'une scène à une autre, être réemployée, pastichée, parodiée. Au-delà de cette possibilité de circulation qui va faire sa fortune et la rend si insaisissable, cette « détachabilité » détermine sans doute une caractéristique poétique et anthropologique fondamentale. Extraite, détachée, circulant, la romance le plus souvent fait signe vers un tout absent, vers un avant, un en dehors, un au-delà d'elle-même. Dans son audition se conjuguent un effet de superposition et de mémoire (on peut supposer qu'au moins certains auditeurs se souviennent plus ou moins confusément, en l'entendant, de cet autre contexte, de cette tradition, cette pièce, ce récit d'où elle a été tirée¹⁸), et un effet de manque (puisque quoique structurellement un tout – que souligne l'emploi de la forme strophique – elle est incomplète, soustraite à un plus vaste ensemble narratif, dramatique ou culturel dont elle indique l'existence et l'absence). Ce trait pourra être exploité en des sens multiples, au profit du burlesque, de la satire, du plaisir de la reconnaissance, ou de l'émotion et de la nostalgie.

Originalité de la romance

Sa singularité générique par rapport à d'autres formes semble perceptible mais difficile à définir. Elle se déduit *a contrario* de l'absence de pièces portant le titre de *romances* dans les recueils de chansons publiés jusqu'à une certaine date¹⁹, et se trouve théorisée de façon assez précise par Moncrif, qui en défend le principe quand il republie en recueil ses propres romances avec d'autres pièces :

Depuis que cette romance [*Alexis*] a paru, on a donné ce titre à toutes les Chansons amoureuses qui ont une suite de couplets. La Romance cependant a un caractère qui la distingue : indépendamment de l'aventure qui en fait le sujet, il faut qu'il y ait une action intéressante, et que le style en soit naïf. C'est ce qu'ont négligé plusieurs bons Auteurs : ils ont écrit leurs Chansons en style d'Ode, & c'est ôter à la Romance son mérite principal²⁰.

¹⁸ Même si la banalité d'emploi de timbres, qui n'impliquait pas forcément un rappel délibéré des usages antérieurs, incite à une grande prudence quand on s'interroge sur ce que les auditeurs percevaient.

¹⁹ Par exemple *Nouveau Recueil de chansons choisies*. Seconde édition. À La Haye, chez Jean Neaulme, 8 vol., 1726-1743.

²⁰ Moncrif, cité par Daniel Heartz, art. cité, p. 153.

Cette singularité est identifiée par la critique et, semble-t-il, par les auditeurs : ainsi Nougaret reconnaît-il en 1769 dans le *Devin du village* « une grande partie de notre genre favori, le germe des *Romances*, des *Ariettes* et celui des *Vaudevilles* »²¹. Mais son énumération montre que les relations du genre, ou plutôt du sous-genre de la romance avec un genre englobant (la chanson) ou des sous-genres voisins (air, ariette, gavotte, cavatine...) restent assez indéfinies, entraînant une constante insistance définitionnelle qui ne va pas sans paradoxe, voire sans aporie. Circulent comme romances des chansons qui n'en sont pas nommément, ne portant pas à leur création cette indication générique, voire en portant une autre. Ainsi dans *On ne s'avise jamais de tout* (1761) de Monsigny et Sedaine, alors qu'une chanson de Dorval est explicitement donnée comme une « Romance », c'est l'ariette chantée par Lise juste avant qui est retenue comme une romance par la critique et le public²². Peuvent manquer à des romances données et reçues pour telles des traits réputés nécessaires au genre – par exemple la simplicité, dans celles auxquelles Moncrif reproche d'être écrites « en style d'ode » –, ou encore la dimension narrative, quand il reconnaît que l'une des siennes, celle d'Alis et Alexis qui a constitué le prototype du genre²³ « un très-grand défaut dans l'action », tenant sans doute compte d'une critique qui a lui été souvent adressée.

Le mot romance

Qu'est-ce qu'une *vraie* romance ? Il est incertain qu'on puisse répondre à une telle question, qui s'impose cependant avec force dans les discours sur le genre et dans sa réception. L'authenticité constitue à la fois une valeur et un problème : on redoute ou on déplore les contrefaçons, l'étiquette compte beaucoup sans suffire pourtant à faire une romance. Irréductible à un ensemble de traits structurels et thématiques, il semble qu'il faille définir la romance par sa perception, par les valeurs dont on la veut porteuse et par le *nom* qui la désigne, sur lequel je voudrais m'arrêter un instant, car il a sans doute joué un rôle notable dans la vogue du genre. Toute une étude lexicale serait à mener sur le sujet, je me contenterai de noter ici que dans ce

²¹ Pierre Jean-Baptiste Nougaret, *De l'Art du théâtre en général*, 2 vol., Paris, 1769, tome I, p. 85.

²² Daniel Hertz, art. cité, p. 168.

²³ « Tout le monde sait par cœur la romance d'Alis & d'Alexis », notera l'*Encyclopédie*, t. XIV.

mot on en entend d'autres, par dérivation, proximité ou homonymie : le *romancero* espagnol (ce qui éclaire des emplois de *romance* au masculin, dont on en verra plus loin un exemple) ; l'adjectif *romance*, qui qualifie un état de la langue intermédiaire entre le latin et les langues romanes modernes (employé par exemple par Voltaire à l'époque où le genre de la romance s'impose) ; le substantif *romance* qui désigne en anglais un roman de chevalerie ou d'amour (et plus tard un roman sentimental, genre populaire associé à une consommation de masse dévaluée de la littérature). La *Cyclopædia* de Chambers, lecture et modèle des Encyclopédistes, définit la *romance* comme la relation fabuleuse d'aventures amoureuses ou galantes. L'entrée, assez longue, hésite pour l'étymologie et l'histoire, à lui assigner une origine du côté des chansons de gestes et des *romans* de chevalerie, ou du *Romancero* espagnol et des *romances* des troubadours. Elle la présente en tout cas comme une spécialité des Français, qui se seraient plus que tout autres appliqués à ce genre d'écrits en raison de leur génie naturel – ou de la liberté qu'a chez eux la conversation avec les femmes²⁴. La question d'une dimension nationale, qu'on verra souvent resurgir par la suite, se trouve donc impliquée. Enfin, quand le terme *romantique* apparaît en français²⁵, leur commune racine ne peut que pousser à rapprocher étroitement les deux mots. Ainsi Lacépède conseille en 1785 au musicien qui compose une romance de l'imaginer chantée par « une jeune beauté [...] à la clarté d'une lampe confidente où devant l'aurore dans un vallon *romantique* »²⁶. Nodier, tout en lui prêtant une généalogie historique plus précise – et très

²⁴ Ephraïm Chambers, *Cyclopædia, or An universal dictionary of arts and sciences*, 1728, tome II, p. 1029 : « a fabulous Relation of certain Intrigues and Adventures in the Way of Love and Gallantry; invented to entertain and instruct the Readers. See FABLE, NOVEL, etc./ M. Fontenelle, calls *Romances*, Poems in Prose; [...] The *French*, above all other Nations, have applied themselves to this kind of Writing; whether it be from the natural Taste and Genius of the People, or from the freedom wherewith they Converse with the Women ». (<http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/HistSciTech>).

²⁵ On situe cette apparition en 1776 (présentation d'une traduction de Shakespeare par Letourneur) et 1777 (essai du marquis de Girardin *De la composition de paysage*). Rousseau, dans la cinquième promenade des *Rêveries* (1782), évoque les rives du lac de Bièvre « plus sauvages et romantiques que celles du lac de Genève ».

²⁶ Étienne de Lacépède, *La Poétique de la musique*, Paris, 1785, 2 vol., tome I, p. 327. Je souligne.

discutable –, comme on tend à le faire dans les premières décennies du XIX^e siècle, y voit « le monument de tous les souvenirs *romantiques* »²⁷.

L'article de l'*Encyclopédie*²⁸, qui n'est pas dû à Rousseau, n'apporte pas d'élément très nouveau. Mais définissant la romance comme une « historiette écrite en vers simples, faciles et naturels » et citant les romances de Moncrif pour modèle, il détaille dans celle d'« Alix et Alexis » des exemples de beauté qui permettent de comprendre un peu mieux l'intérêt que lui trouvent les contemporains : beautés de récit, de description, de délicatesse et vérité, de poésie, de peinture, de force, de pathétique et de rythme. C'est le texte qui retient ici toute l'attention (le rythme commenté étant celui des vers). La seule indication qui concerne proprement la musique – dans son rapport avec le texte – est négative : « Ce poème se chante ; et la musique française, lourde et niaise est, à ce me semble, très propre à la romance », – jetant quelque ombre sur l'appréciation d'un genre qui reste principalement littéraire, et dont la simplicité paraît relever surtout de la convention. La nouvelle édition de l'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné*, en 1778, consacrant quelques lignes à la romance dans l'entrée *Chanson*, infléchit la vision d'une façon qui montre bien l'influence de Rousseau et du *Dictionnaire de musique* : « Nous avons aussi des chansons plaintives sur des sujets attendrissants : celles-ci s'appellent romances ; c'est communément le récit de quelque aventure amoureuse ; leur caractère est la naïveté ; tout y doit être en sentiment »²⁹.

Romances racontées et récits de romance

Avant d'en venir à Rousseau, il faut encore envisager le traitement que réserve à la romance la littérature narrative en prose, où l'usage du motif semble avoir été plus précoce qu'à la scène³⁰ et ne va pas sans surprise. Bien

²⁷ « La romance fleurit, avec les mœurs chevaleresques, à l'époque de la civilisation de l'occident. Elle fut tour à tour un chant d'amour, un chant de guerre, un chant de tradition./ Elle est le monument de tous les souvenirs romantiques. », Charles Nodier, « De la romance », *Poésies diverses*, recueillies et publiées par Delangle, Paris, Ladvocat, 1827. Le texte porte dans cette édition la date de 1809, un premier état a paru en 1806 dans *Les Tristes, ou tablette d'un suicidé*, chez Demonville.

²⁸ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome 14, 1765, p. 343.

²⁹ *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des lettres...*, Nouvelle édition, Tome septième, À Genève, Chez Pellet, 1778, p. 242.

³⁰ Pour sa représentation dans l'opéra-comique, voir Patrick Taïeb, art. cité.

avant le *Dictionnaire de l'Académie* et Moncrif, Camus insère une romance dans *Palombe ou la Femme honorable, histoire catalane*, récit entrecoupé de plusieurs pièces de vers. Elle intervient alors que héros se voit contraint de quitter celle qu'il aime :

je me contenterai de dire que Siridon s'étant plaint à son poète de la rigueur de cette séparation, il lui fit un adieu par un *romance* espagnol, qui n'arriva jamais à la beauté du sens ni à la grâce des paroles d'une de nos meilleures muses françaises, que je mets ici en la place de la rime catalane³¹.

Ce romance (le masculin marquant sans doute l'origine espagnole) y relève donc d'une dimension pittoresque et exotique. Mais la supériorité du goût national exige que les vers donnés sous le titre de *Plainte* soient, eux, empruntés à une « muse française », Jean Bertaut³² (dont un Madrigal figurera dans *Consolations des misères de ma vie*). Ces quarante strophes d'alexandrins en rimes croisées correspondent bien, pour le thème de la séparation amoureuse et la longueur, à ce qu'on nommera *romance* à partir de Moncrif, mais elles s'en distinguent par l'emploi d'un vers complexe. Le narrateur, passablement désinvolte, souligne encore leur inauthenticité lorsqu'il reprend son récit : « Ces vers ou de semblables selon l'air du pays, furent laissés à Cantidiane, à la charge qu'elle les ferait voir à Glaphire. »

Une semblable désinvolture se rencontre chez Crébillon dans *Ah quel conte!*, où une romance est insérée et discutée dans la dernière partie, très liée à « l'actualité politique française »³³. On peut donc faire l'hypothèse que sa présence doit au récent succès du *Devin du village*. Dans un récit cadre où un vizir raconte à son sultan les amours du roi Shézzadin, est évoquée une « espèce de romance » composée contre ce roi. Le sultan demande à l'entendre, et le vizir cherche d'abord à se dérober :

³¹ Jean-Pierre Camus, *Palombe ou la Femme honorable, histoire catalane*, Paris, Chappellet, 1625, p. 425.

³² Jean Bertaut, « Stances », « Quand je pense au départ dont l'injuste rudesse/Doit dérober bientôt sa lumière à mon œil... », dont on trouve une version légèrement différente dans les *Œuvres poétiques* parues en 1820, Millwood (N.Y., Kraus reprint, 1982). La version citée par Camus est probablement celle parue dans le *Recueil de quelques vers amoureux* paru en 1602, que je n'ai pas pu consulter pour cet article.

³³ Selon Régine Jomand-Baudry, « Introduction » à *Ah quel conte! conte politique et astronomique*, Crébillon, *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Classiques Garnier, 2001, p. 283. La rédaction complexe de ce conte dont on a trois versions a occupé plusieurs années de la vie de Crébillon, la romance n'apparaissant, dans la VIII^e partie, qu'au moment de la publication en 1754.

Il est vrai, sire, répondit Moslem, que mon intention n'était pas d'en incommoder votre Majesté. D'ailleurs, cette romance était si cruellement longue, que j'avoue que j'en ai oublié la plus grande partie. Que dites-vous, interrompit le sultan [...] La romance a cela de bon, qu'il faut, pour ainsi dire, qu'elle ne finisse pas. Je me souviens d'en avoir entendu qui étaient si longues, et qui disaient si peu de chose (car au moins, il faut bien se garder d'être assez bête pour vouloir y mettre de l'esprit) que c'était un vrai plaisir que de les entendre, surtout quand elles arrivaient au dessert [...] pour celles dont l'air seul faisait pleurer, sans que la chanson y fût pour rien, elles étaient admirables : et je voudrais bien que celle de Taciturne fût comme cela : l'air en est-il bien *tendre*? Sire, repartit le vizir, c'est une espèce de pot-pourri, où les airs sont fort mêlés³⁴.

Mais le roi n'en démordant pas, Moslem s'exécute. Il n'avait pas menti : la romance est très longue et occupe tout le chapitre 45, ses 27 couplets (le terme est en fait impropre, car longueurs et mètres varient) étant ponctués de brèves reprises narratives. Ils sont à chanter sur 24 différents « airs », de natures extrêmement diverses, burlesques, satiriques, tirés d'opéras ou d'opéras-comiques. Parmi ces airs ne figurent que trois romances au sens strict³⁵ : « la Romance de Mysis³⁶ » (pour le 2^e couplet) ; « la romance de Saint-Louis » (pour le 4^e) et la Romance d'Alexis (pour le 5^e). Le « Pot-pourri », pratique inspirée du vaudeville et mise au service d'une satire politique, s'accompagne d'un différend esthétique burlesque entre le vizir et le sultan qui dit aimer les longueurs et les larmes, mais finira par déclarer... qu'il se serait bien passé de ces vers.

Cette brève exploration de l'histoire de la romance avant Rousseau ne fournit aucune réponse décisive à la question de son origine et peu d'éléments certains quant à sa définition. Une des caractéristiques de la romance semble tenir dans le fait qu'elle est toujours donnée pour venir d'ailleurs et/ou d'autrefois. Un autre trait stable réside dans sa dimension (parfois faiblement) narrative, suggérant une affinité entre *romance* et *roman* dont

³⁴ Claude Crébillon, *Ah quel conte!*, éd. citée, p. 616. Selon Régine Jomand-Baudry, c'est Moncrif qui serait visé dans la cruelle longueur de cette romance. On pourrait voir également un souvenir de chansons de Maurepas contre la Marquise de Pompadour, qui lui ont valu sa disgrâce en 1749 (note, p. 728).

³⁵ Sur ces airs, on lira Philippe Stewart, « Remarques sur la romance d'*Ah quel conte!* de Crébillon fils », *Recherches et travaux* n° 49, Université Stendhal, 1995, p. 165 et sq.

³⁶ La *Romance de Mysis et Zara*, dont on trouve une version publiée par M. de B. dans le *Mercure de France* de 1767 (pp. 23-27) raconte en quinquasyllabes et octosyllabes alternés des amours de bergers qui finissent tragiquement à la suite d'une méprise.

l'examen sur une plus longue période ferait apparaître la complexité. La romance en effet raconte par elle-même une histoire ; elle peut constituer une pause insérée dans une histoire (en prose ou dramatique, jouant éventuellement de mise en abyme, d'effets de miroir ou d'opposition) qu'elle aidera, lorsqu'elle en est extraite, à se remémorer... ou qui sera totalement oubliée au profit de la chanson. Il en ira ainsi pour les romances tirées des nouvelles de Florian, dont le célèbre *Plaisir d'amour* mis en musique par Martini. C'est d'abord une chanson de chevrier qu'entend l'héroïne délaissée de *Célestine*, « Nouvelle espagnole » :

Comment est-il possible que mon cœur ne m'ait pas avertie ! Il me cherche, j'en suis sûre ; il pleure loin de moi, et je vais mourir loin de lui.

Comme elle disait ces mots, elle entendit au bas de la grotte le son d'une flûte champêtre ; elle écoute ; et bientôt une voix douce, mais sans culture, chante sur un air rustique ces paroles :

Plaisir d'amour ne dure qu'un moment ;
 Chagrin d'amour dure toute la vie.
 J'ai tout quitté pour l'ingrate Silvie :
 Elle quitte et prend un autre amant.
 Plaisir d'amour ne dure qu'un moment ;
 Chagrin d'amour dure toute la vie³⁷.

Mais la romance servira aussi un peu plus tard à faire circuler des romans dans une version résumée, en contribuant à répandre et populariser les aventures des personnages, souvent avec une grande liberté. Le roman de Bernardin de Saint-Pierre *Paul et Virginie*, qui a suscité gravures, tableaux et opéras-comiques, a aussi été mis en romances. Le *Mercury* du 26 septembre 1789 se réjouit de celle qu'a écrite Madame de la Ferrandière, donnée avec une musique de sa fille : « Madame de la Ferrandière a senti, avec raison, qu'une romance qui rappellerait les principales beautés de l'ouvrage de M. de Saint-Pierre ne pourrait pas manquer de réussir. »³⁸ La romance apparaît alors comme un roman sentimental

³⁷ Jean-Pierre Claris de Florian, *Célestine, nouvelle espagnole*, dans *Œuvres*, tome 8, Paris, Renouard, 1820, pp. 79-80 (1^{ère} publication chez Didot, 1784). La romance paraît ensuite dans *Les Étrennes de Polymnie. Recueil de Chansons, Romances, Vaudevilles, Etc*, Paroles et Musique gravées, très soigneusement, Paris, Au bureau de la Petite bibliothèque des Théâtres, 1785, p. 211 et sq.

³⁸ *Mercury* du 26 septembre 1789, cité par Henri Gougelot, *La Romance française sous la Révolution et l'Empire, étude historique et critique*, Melun, Legrand et fils, 1938, p. 80. Cette romance est consultable sur Gallica.

en miniature, à la portée de tous puisqu'elle peut circuler sans support écrit et même sans connaissances musicales lorsqu'elle est reprise dans la rue accompagnée par des orgues portatives.

Au-delà de ces constantes, ses autres traits thématiques, structurels ou esthétiques (l'amour, la tristesse, les couplets, les petits vers, la simplicité naïve) sont loin de se trouver tous toujours réunis, et la grande diversité de formes du genre fait aux emplois seconds, burlesques, ironiques, citationnels (ou pseudo-citationnels) une place non négligeable. Son instabilité, qui laisse un peu l'impression que sous le nom de romance on peut rencontrer tout et n'importe quoi, entraîne un effort définitionnel insistant se déployant entre recherche de pureté et ironie assumée. Sur un tel horizon, la singularité de Rousseau³⁹ paraît évidente, mais complique encore l'idée qu'on peut se faire du genre.

ÉMU SANS SAVOIR POURQUOI : LA ROMANCE SELON ROUSSEAU

Sa singularité tient à l'importance des questions qu'engage pour lui cet objet apparemment mineur, renvoyant à toute son esthétique musicale⁴⁰ et, au-delà, à la cohérence de l'œuvre dans son ensemble. Certes, comme l'ont déjà fait observer plusieurs critiques, sa position ne va pas sans contradictions, en particulier entre la définition de la romance dans le *Dictionnaire* et l'écriture du *Devin du village* comme des pièces publiées dans les *Consolations des misères de ma vie*, où Rousseau n'opte pas pour la voix seule sans accompagnement, ni pour une stricte monophonie. Mais en dépit de ces contradictions, une forte unité de vision s'impose, contrastant avec les usages contemporains qu'on vient d'évoquer. Pour le dire simplement, Rousseau prend la romance au sérieux, et en donnant un véritable statut anthropologique à cette forme insaisissable, il permet de comprendre les raisons profondes de l'engouement dont elle est l'objet.

³⁹ Pour situer chronologiquement son apport, rappelons que *Le Devin du village* est créé en 1752, un peu avant la publication du conte de Crébillon qu'on vient d'évoquer (1754) et celle des romances de Moncrif en recueil (1755), et que le *Dictionnaire de musique* paraît en 1768, peu après le tome XIV de l'*Encyclopédie* (1765) et en même temps que le premier recueil exclusivement et explicitement consacré à la romance (du moins d'après le titre) de De Lusse.

⁴⁰ Pour son exposé, voir la présentation du *Dictionnaire de musique* par Claude Dauphin, éd. citée, et Vincent Vivès, *Vox humana*, op. cit.



Les Consolations des misères de ma vie, ou Recueil d'airs, romances et duos par J.-J. Rousseau, Paris, De Roullède de la Chevardiére et Esprit, 1781, frontispice. Bibliothèque de Genève, Centre d'icongraphie genevoise.

La Nouvelle Héloïse

Entre le *Devin* et le *Dictionnaire*, *La Nouvelle Héloïse* (1861) constitue une étape importante. On sait que Rousseau y instruit sous la plume de Saint-Preux le procès de la musique française et développe l'éloge ému du chant italien (I^{re} partie, lettre XLVIII de Saint-Preux à Julie). On se rappelle peut-être moins que dans la seconde préface en forme d'entretien sur les romans, il définit le sien comme « une longue romance dont les couplets pris à part n'ont rien qui touche, mais dont la suite produit à la fin son effet »⁴¹. La romance, beaucoup plus qu'un divertissement, y est explicitement revendiquée comme un modèle poétique, et certaines formules employées pour caractériser le style de ce roman épistolaire seront reprises presque littéralement dans l'entrée « Romance » du *Dictionnaire*. Les lettres des deux amants, dit Rousseau, n'attirent l'attention ni par leur brio ni par leur beauté, mais elles agissent à la longue, par l'émotion et sur l'émotion :

Lisez une lettre d'amour faite par un auteur dans son cabinet, par un bel esprit qui veut briller. [...] Vous serez enchanté, même agité peut-être; mais d'une agitation passagère et sèche, qui ne vous laissera que des mots pour tout souvenir. Au contraire, une lettre que l'amour a réellement dictée; une lettre d'un amant vraiment passionné, sera lâche, diffuse, tout en longueurs, en désordre, en répétitions. Son cœur, plein d'un sentiment qui déborde, redit toujours la même chose, et n'a jamais achevé de le dire; comme une source vive qui coule sans cesse et ne s'épuise jamais. *Rien de saillant*, rien de remarquable; on ne retient ni mots, ni tours, ni phrases; on n'admire rien, l'on n'est frappé de rien. Cependant on se sent l'âme attendrie; *on se sent ému sans savoir pourquoi*. [...]

Mes jeunes gens sont aimables; mais pour les aimer à trente ans, il faut les avoir connus à vingt. [...] Leurs lettres *n'intéressent pas tout d'un coup; mais peu à peu elles attachent: on ne peut ni les prendre ni les quitter*. La grâce et la facilité n'y sont pas, ni la raison, ni l'esprit, ni l'éloquence; le *sentiment* y est, il se communique au cœur par degrés, et lui seul à la fin supplée à tout.

Roman (selon Rousseau) et romance ont en commun d'exercer un *effet* de façon insensible, communiquant une émotion qui passe d'un sujet (l'épistolier, le chanteur) à un autre (le lecteur, l'auditeur), par un moyen (la voix) qui n'étant pas celui des (seuls) mots, exige du temps et implique un

⁴¹ Jean-Jacques Rousseau, « Préface de Julie ou Entretien sur les romans », *Julie ou La Nouvelle Héloïse, Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes* recueillies et publiées par J.-J. Rousseau, éd. Jean-Marie Goulemot, Paris, Le Livre de poche « classique », 2002, pp. 58-59 et pp. 61-62. Je souligne les formules qu'on retrouve, identiques ou modifiées, dans l'entrée « Romance »

rapport au temps. Cette action est possible en raison du caractère naturel, donc virtuellement universel, du sentiment qui la dicte et du langage qui exprime ce sentiment.

Un élément cependant les oppose : d'une vraie lettre, le lecteur ne retient rien, « ni mots, ni tours, ni phrases », tandis que l'action insensible de la romance passe non seulement par la durée, mais par des traits qui font appel à la mémoire. L'analyse de sa poétique propre doit donc être complétée par la lecture de la lettre « des vendanges », à la fin de laquelle Saint-Preux évoque les chansons à la veillée :

Quelquefois les vendangeuses chantent en chœur toutes ensemble, ou bien alternativement à voix seule et en refrain. La plupart de ces chansons sont de vieilles romances dont *les airs ne sont pas piquants*; mais ils ont je ne sais quoi d'*antique* et doux qui touche à *la longue*. Les paroles sont *simples, naïves, souvent tristes*; elles plaisent pourtant. Nous ne pouvons nous empêcher, Claire de sourire, Julie de rougir, moi de soupirer, quand nous retrouvons dans ces chansons des tours et des expressions dont nous nous sommes servis autrefois. Alors en jetant les yeux sur elles et me rappelant les temps éloignés, un tressaillement me prend, un poids insupportable me tombe tout à coup sur le cœur, et me laisse une impression funeste qui ne s'efface qu'avec peine. Cependant je trouve à ces veillées une sorte de charme que je ne puis vous expliquer, et qui m'est pourtant fort sensible⁴².

Après leur description où l'on retrouve des éléments thématiques et stylistiques attendus, l'épistolier rapporte surtout leur effet sur les auditeurs. Claire sourit, Julie rougit, Saint-Preux soupire (révélant ainsi au destinataire et aux lecteurs que l'amour et le désir ne sont pas éteints), car ils reconnaissent, ils *retrouvent* des expressions qui furent les leurs dans le passé – qui est aussi le passé textuel des premières parties pour les lecteurs du roman. Bien qu'ils ne soient pas brillants, certains tours sont donc ici saillants, sollicitant le souvenir et sans doute s'inscrivant dans la mémoire. Cette forme d'action de la romance – elle touche parce qu'elle rappelle, et ressuscite le passé – se dissocie difficilement d'une mémoire proprement musicale et du souvenir de *chansons* passées, déjà entendues jadis, dont son audition fait renaître les circonstances.

⁴² Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, Cinquième partie, lettre VII de Saint-Preux à Milord Edouard, éd. citée, p. 672.

Remémoration intime et sentiment d'appartenance

Un tel pouvoir de remémoration n'est certes pas propre à la romance. Il peut être porté par toute expérience sensible, et particulièrement par toute expérience auditive. Mais il paraît chez Rousseau particulièrement attaché à la chanson, comme le montre d'évocation du *Ranz des vaches* dans le *Dictionnaire de musique* et de la chanson de tante Suzon au livre I des *Confessions*, dans deux passages célèbres qui tous deux poussent à s'interroger sur la nature exacte de l'émotion, et sur la relation entre individu et communauté. L'important article consacré à la *Musique* analyse avec précision les effets du *Ranz-des-Vaches* (qui fait aussi l'objet d'une entrée distincte) :

cet air si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs troupes, parce qu'il faisait fondre en larmes, désertier ou mourir ceux qui l'entendaient, tant il excitait en eux l'ardent désir de revoir leur pays. On chercherait en vain dans cet air les accents énergiques capables de produire de si étonnants effets. Ces effets, qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet air à ceux qui l'entendent, et leur rappelant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, et toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La *Musique* alors n'agit point précisément comme *Musique*, mais comme signe mémoratif. Cet air, quoique toujours le même, ne produit plus aujourd'hui les mêmes effets qu'il produisait ci-devant sur les Suisses; parce qu'ayant perdu le goût de leur première simplicité, ils ne la regrettent plus quand on la leur rappelle. Tant il est vrai que ce n'est pas dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des sons sur le cœur humain⁴³.

Contre toute tentative d'explication matérialiste ou sensualiste de l'action musicale, Rousseau insiste sur le rôle de la mémoire dans l'émotion, mais d'une mémoire à la fois particulière et commune (ici, aux natifs de la Suisse) qui n'est donc pas universelle, cela rendant l'effet de la musique incompréhensible à d'autres auditeurs. C'est que, Rousseau l'indique bien, ce n'est plus alors dans cette émotion de musique qu'il s'agit, même si c'est bien la musique qui la déclenche.

Cette analyse doit être rapprochée du passage où, au début des *Confessions*, Rousseau déclare devoir à sa tante Suzon « le goût ou plutôt la passion pour la musique » :

Elle savait une quantité prodigieuse d'airs et de chansons qu'elle chantait avec un filet de voix fort douce. La sérénité d'âme de cette excellente fille éloignait

⁴³ Rousseau, *Dictionnaire de musique*, éd. citée, pp. 314-315.

d'elle et de tout ce qui l'entourait la rêverie et la tristesse. L'attrait que son chant avait pour moi fut tel, que non seulement plusieurs de ses chansons me sont toujours restées dans la mémoire, mais qu'il m'en revient même, aujourd'hui que je l'ai perdue, qui, totalement oubliées depuis mon enfance, se retracent à mesure que je vieillis, avec un charme que je ne puis exprimer. Dirait-on que moi, vieux radoteur, rongé de soucis et de peines, je me surprends quelquefois à pleurer comme un enfant, en marmottant ces petits airs d'une voix déjà cassée et tremblante? Il y en a un surtout qui m'est bien revenu tout entier quant à l'air; mais la seconde moitié des paroles s'est constamment refusée à tous mes efforts pour me la rappeler, quoiqu'il m'en revienne confusément les rimes. [...]

Je cherche où est le charme attendrissant que mon cœur trouve à cette chanson: c'est un caprice auquel je ne comprends rien; mais il m'est de toute impossibilité de la chanter jusqu'à la fin sans être arrêté par mes larmes. J'ai cent fois projeté d'écrire à Paris pour faire chercher le reste des paroles, si tant est que quelqu'un les connaisse encore. Mais je suis presque sûr que le plaisir que je prends à me rappeler cet air s'évanouirait en partie, si j'avais la preuve que d'autres que ma pauvre tante Suzon l'ont chanté⁴⁴.

Sans commenter en détail cette page qui a déjà fait l'objet de multiples et admirables analyses, je n'en retiendrai ici que deux aspects liés, l'inexplicable et l'impartageable. Interrogeant les mécanismes de la mémoire et de l'oubli, Rousseau s'y confronte à l'inexplicable – de l'émotion, du souvenir. On ne peut pas dire d'où vient le *charme* qui attendrit jusqu'aux larmes devant la chanson de tante Suzon, non plus qu'à l'écoute d'une romance bien faite, des chansons des vendangeuses ou d'un ranz-des-vaches. On ne peut pas dire non plus pourquoi on s'en souvient – partiellement. Rousseau en reste ici à l'inexplicable: « c'est un caprice auquel [il] ne compren[d] rien ». Le sujet s'admet incohérent et vulnérable, dans une défaite de la raison, ou plutôt dans une reconnaissance de ses limites, pour se définir comme être de sentiment et d'émotion.

Cette émotion jusqu'aux larmes peut-elle, et doit-elle être partagée? Dans le cas de la chanson de tante Suzon, la réponse est négative, non que l'émotion qu'elle suscite soit incompréhensible (comme l'est l'effet du ranz-des-vaches pour des non suisses), mais parce qu'elle participe d'une intimité fondatrice du sujet. Admettre son partage reviendrait à la priver d'une partie de sa puissance et de son charme, et Rousseau ne veut pas envoyer à Paris chercher son texte complet. Il cherche à préserver à la fois une pri-

⁴⁴ Rousseau, *Les Confessions. Livres I à VI*, éd. Alain Grosrichard, Paris, GF-Flammarion, 2002, pp. 35-36.

mauté intacte de l'émotion première (que risquerait d'effacer en s'y substituant une nouvelle version de la chanson) et une différence là où Saint-Preux reconnaît le bonheur d'un sentiment d'appartenance à une communauté. Pour rendre compte de cet écart, il faut tenir compte des dates d'écriture et des contextes d'énonciation (la fiction, l'autobiographie), mais on soulignera aussi que la chanson de tante Suzon, droit venue de *l'Astrée*, n'est pas à proprement parler une romance, ne serait-ce qu'en raison de sa date. Remontant aux premières années de Rousseau, elle est antérieure à la naissance du genre, même si, évoquant des amours de bergers portées par une voix féminine, elle y ressemble beaucoup à nos yeux. Par contraste, apparaît la force singulière des romances des vendangeuses, dont on peut se demander si elles ne constituent pas pour Rousseau l'horizon idéal de toute romance, au point que dans leur écoute peuvent se rejoindre trouble intime et réunion de la communauté.



« Une matinée aux Charmettes », illustration pour *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, par Bourdes, lithographie de Delaunois, Paris, chez Aubert, s.d. Bibliothèque de Genève, Centre d'iconographie genevoise.

Se heurtant aussi à l'inexplicable de l'émotion, Saint-Preux en effet trouve, lui, à formuler des éléments de réponse :

Cette réunion des différents états, la simplicité de cette occupation, l'idée de délasserement, d'accord, de tranquillité, le sentiment de paix qu'elle porte à l'âme, a quelque chose d'attendrissant qui dispose à trouver ces chansons plus intéressantes. Ce concert des voix de femmes n'est pas non plus sans douceur. Pour moi, je suis convaincu que de toutes les harmonies il n'y en a point d'aussi agréable que le chant à l'unisson, et que, s'il nous faut des accords, c'est parce que nous avons le goût dépravé. En effet, toute l'harmonie ne se trouve-t-elle pas dans un son quelconque? Et qu'y pouvons-nous ajouter, sans altérer les proportions que la nature a établies dans la force relative des sons harmonieux?

L'expérience de cette veillée permet la coïncidence exceptionnelle de deux émotions, celle de la remémoration singulière et secrète (d'ailleurs non dépourvue d'angoisse pour Saint-Preux) et celle d'une harmonie par-delà les différences d'état, portée et traduite par les chants à l'unisson dont Saint-Preux fait un éloge très précis. Loin des romances chantées à l'époque sur la scène ou dans les salons, celles des vengeuses présentent des traits de chansons populaires. Mais si des observations de médecins (Hofer, à la fin du XVII^e siècle) ou de voyageurs ont pu décrire l'audition de ranz-des-vaches, dont la riche postérité littéraire et musicale s'enracine dans l'observation, on doute qu'aient pu être décrites semblables *romances* chantées par des paysannes. La scène de veillée fait exister par la fiction un modèle idéal et utopique de la romance comme un horizon vers lequel pourraient tendre les pratiques contemporaines.

L'entrée « Romance » du Dictionnaire de musique

Il faut garder ce modèle idéal en mémoire pour saisir l'originalité et les enjeux de la définition proposée dans le *Dictionnaire* :

Air sur lequel on chante un petit Poème du même nom, divisé par 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 mélodie douce, naturelle, champêtre, et qui produise un effet par elle-même, indépendamment de la manière de la chanter. Il n'est pas nécessaire que le Chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, et qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. 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 effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'instrument affaiblit cette impression. Il ne faut, pour le chant de la romance, qu'une voix juste, nette, qui prononce bien, et qui chante simplement⁴⁵.

À première vue, peu de nouveautés. On y retrouve en particulier le trait structurel du couplet, la composition strophique entraînant un effet de répétition d'autant plus perceptible qu'il a lieu à l'identique, l'air étant simple et peu orné. Par la suite cependant, un débat récurrent portera sur la nécessité de varier ou non la musique des différents couplets pour l'adapter au texte. Marmontel penche pour la variation :

La même chanson est le plus souvent composée de plusieurs couplets que l'on chante sur un seul air ; et comme il est très difficile de donner exactement le même rythme à tous les couplets, on est contraint, pour les chanter, d'en altérer la prosodie. Les Italiens, dont l'oreille est plus délicate et plus sensible que la nôtre à la précision des mouvements, ont pris le parti de varier les airs de leurs chansons, et de donner à chacun des couplets une modulation qui lui est analogue. Je ne propose pas de suivre leur exemple à l'égard du Vaudeville [...]. Mais celles de nos chansons qui, moins négligées, ont plus de grâce et d'élégance, mériteraient qu'on se donnât le soin d'en varier le chant, soit pour y observer la prosodie, soit pour y ajouter un agrément de plus⁴⁶.

Au contraire, sous l'Empire, le baron Thiébault dans son ouvrage sur la romance, n'admet tout au plus que l'alternance des modes majeur et mineur :

Il y a des musiciens qui ont voulu [...] varier les chants à chaque couplet, et les lier par des ritournelles plus ou moins riches et plus ou moins compliquées. Mais il n'y a que les étrangers qui aient pu songer à dénaturer ainsi la romance, et à transformer en un morceau d'étude et de difficulté ou de longue attention, ce qui n'est destiné qu'à charmer un instant⁴⁷.

Cette répétition, dont la fréquente introduction par la suite d'un refrain va renforcer la perception, permet à la romance à la fois d'être facilement mémorisée et de conjurer ou de suspendre le sentiment d'un écoulement linéaire. Fondée structurellement sur le retour, la romance constitue en elle-

⁴⁵ Rousseau, *Dictionnaire de musique*, éd. citée, p. 420.

⁴⁶ *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné...*, Nouvelle édition, tome septième, à Genève, chez Pellet, 1778, p. 242.

⁴⁷ Pierre Thiébault, *Du chant et particulièrement de la romance* par le Général Thiébault, baron de l'Empire, Paris, Librairie Arthus-Bertrand, 1813, cité par H. Gougelot, *op. cit.*

même une modalité du retour, retour d'un passé dont elle nie momentanément la perte.

Mais pour que cette répétition agisse pleinement, une certaine durée semble nécessaire. Selon les époques et les sous-genres, la romance oscille entre d'interminables plaintes et des formes brèves, – celles-ci devant sans doute beaucoup à la pratique sociale de pièces réellement chantées dans les salons, où les auditeurs auraient difficilement enduré trente ou quarante couplets. Pour Thiébaud, « ses proportions sont déterminées » : « L'air d'une romance ne peut embrasser plus d'un couplet, à moins qu'en employant successivement les modes mineur et majeur, on n'étende sa composition jusqu'à deux. »⁴⁸ La définition du *Dictionnaire de musique* laisse sur ce point hésitant. Rousseau y suggère en effet une certaine longueur (chaque couplet *ajoute* quelque chose, l'intérêt *augmente* insensiblement), mais après avoir parlé de « petit poème ». Cependant l'adjectif *petit* peut indiquer moins une brièveté (les *Consolations* contiennent des pièces longues, dont la romance de Moncrif) qu'une humilité, et rappeler les « petits vers » que mentionnait le *Dictionnaire de l'Académie*, sans doute par référence aux petits vers de société, opposés aux grands vers utilisés pour des genres plus nobles.

L'analyse métrique des textes de romance, qui reste largement à mener, montre un emploi majoritaire de vers simples, inférieurs à 9 syllabes, dont la longueur n'impose donc pas une césure. Si le poème de Bertaut cité dans l'*Histoire Catalane* de Camus était en alexandrins, la romance d'*Alix et Alexis* chez Moncrif fait alterner octosyllabe et tétrasyllabe. Dans *Le Devin du village*, l'Air de Colette est sur des heptasyllabes (« J'ai perdu tout mon bonheur,/J'ai perdu mon serviteur »), et la romance de Colin *Dans ma cabane obscure* sur des hexasyllabes (« Toujours soucis nouveaux;/ Vent, soleil ou froidure,/Toujours peine et travaux./Colette, ma bergère... »). La romance de Crébillon, pot-pourri nourri de diverses sources dont le vaudeville, multiplie les schémas strophiques, en recourant à des vers très courts et des vers impairs. Elle pratique l'hétérométrie, faible ou contrastée, des coupes aussi réjouissantes qu'irrecevables pour les poétiques classiques (« Écoutez l'histoire d'un/Événement peu commun,/ Et d'un prince magnanime;/ Longtemps farouche, mais del/Qui nous vous allons en rime/Conter le surprenant feu. »⁴⁹) et – faute impardonnable – des suites de rimes toutes masculines (« Dieu généreux!/Destin, qui veux/Comblent mes vœux/Voluptueux:/ Que

⁴⁸ *Id.*, p. 41.

⁴⁹ Crébillon, *op. cit.*, 1^{er} Air, *En passant sur le Pont-Neuf*, p. 617.

je suis heureux!/ Que faire de mieux/Pour rendre envieux/Les Dieux/Aux cieux/Beaux yeux/Joyeux »⁵⁰). Une telle liberté nourrit sans doute la pratique poétique de Marceline Desbordes-Valmore, qui doit sa formation à sa première carrière d'actrice et de chanteuse, et éclaire sa singularité dans le moment romantique. Verlaine et Rimbaud y trouveront plus tard une source de renouvellement iconoclaste du vers français.

De façon très frappante Rousseau, quoique lui-même musicien et compositeur de romances, s'attarde peu sur les détails de la forme musicale ou versifiée, alors que des auteurs de toutes sortes vont s'acharner à la codifier, témoignant d'un engouement pour le genre qui tient du phénomène de société. Rousseau s'intéresse surtout à la relation entre musique et poésie qui porte pour lui tout l'effet de la romance, et à la qualité de la voix : juste, naturelle, sans brio ni étendue, sans accompagnement instrumental ou avec un accompagnement simple et réduit. Toutes qualités propices à une large diffusion de la romance, fondant, aux yeux de ses détracteurs, la facilité et la monotonie du genre. Parmi les traits thématiques qu'il retient (une histoire amoureuse le plus souvent tragique), est maintenu son caractère narratif qui contribue à inscrire la romance dans une temporalité, et à sa mémorabilité. L'envisageant comme une entité autonome, Rousseau ne mentionne pas les cas où elle provient d'un récit ou d'un opéra et une telle autonomie – contraire à de nombreuses pratiques contemporaines, y compris la sienne – atténue la pertinence de ce qui a été dit précédemment sur le sentiment d'incomplétude, d'ouverture, d'éventuelle duplicité résultant d'une extraction affichée de la romance qui ferait signe vers un ailleurs. Elle gomme aussi des traits de contemporanéité au profit d'un caractère antique ou plutôt atemporel.

La définition du *Dictionnaire* apparaît donc remarquable par ce qui ne s'y trouve pas. L'absence de précisions techniques et génériques permet d'y mettre l'accent sur l'*effet*, qui apparente la romance à une sorte de sublime modeste. Cet effet, jusqu'à un certain point rebelle à l'analyse, atteint un sujet ému sans savoir pourquoi, mais qui éprouve du plaisir à être troublé et se définit sensible et vulnérable. Cette expérience le constitue dans sa singularité la plus intime et peut contribuer à fonder le sentiment d'une communauté, puisque la romance simple et naturelle constitue un mode d'expression possiblement universel. De façon surprenante au regard des efforts contemporains et ultérieurs de définition comme de son propre système, la vision

⁵⁰ *Id.*, 8^e Air, *Forlane de l'Europe galante*, p. 619.

proposée n'implique pas de spéculations sur son origine, ni ne rapporte de fable ou d'anecdote fondatrice. C'est le *goût* dans lequel est écrit le poème qui est dit « un peu antique », non le poème ou l'air lui-même. Rousseau se garde de toute attestation d'ancienneté, la romance apparaissant plutôt comme un déjà-là, un bien commun à tous et à chacun. Si elle relève d'une esthétique dominée par l'amour de la musique italienne, sa dimension nationale est peu spécifiée, non plus que sa dimension populaire – du moins dans le sens sociologique du mot. Elle ne présente pas non plus explicitement le caractère féminin qu'on lui attribuera souvent ensuite – bien que la féminité soit associée par Rousseau au motif amoureux. À l'entrée CHANSON, après une énumération qui se termine par la chanson « des femmes, appelée Calyce; Harpalice, celle des filles », il ajoute en effet : « Ces deux dernières, attendu le sexe, étaient aussi des Chansons d'amour »⁵¹. La lettre de Saint-Preux à Julie sur la musique, le concert des vendangeuses, la chanson de tante Suzon suggèrent certes une émotion particulière suscitée par la voix féminine, mais rien n'autorise à faire de la romance un genre féminin.

Rousseau n'ajoute donc rien aux formes et aux définitions diverses disponibles de son temps, mais parmi elles il choisit résolument – la romance tendre, produit et source d'un débordement émotionnel – en ignorant les formes historiques et surtout burlesques. Il épure, stylise, élabore un modèle idéal qu'on ne devrait prendre ni pour une définition générique, ni pour une méthode musicale ou poétique, et qu'il n'applique pas littéralement lui-même, ne le réalisant que dans et par la fiction. Cherchant à se situer à l'écart de son temps et contre lui, il n'en est pas pour autant dépris, il en connaît, jusqu'à un certain point partage, voire infléchit les modes. Rappelons que le sultan de Crébillon aimait aussi à pleurer de façon inexplicable, et que les *Consolations* reprendront des pièces de Moncrif et de Bertaut. Une des forces du modèle défini par Rousseau et la puissance de la séduction qu'il va exercer tiennent sans doute à cette idéalité même, en fort écho avec des préoccupations du temps. Sa vision de la romance en présentant plus de sens et de cohérence que tout ce que les contemporains en ont fait, leur révèle sans doute pour partie, dans des formulations simples et frappantes, ce qui s'éprouve et se dit confusément dans leur besoin de romances – désir de retour, goût des larmes, reconnaissance d'une expérience sensible.

⁵¹ Rousseau, *Dictionnaire de musique*, éd. citée, p. 81.

ÉVOLUTIONS APRÈS ROUSSEAU

Il resterait à confronter cette hypothèse à l'abondante et multiple production de plus d'un siècle. Une telle étude excédant les limites d'un article, je ne ferai qu'indiquer ici quelques directions. Dans les deux décennies qui précèdent la Révolution, des romances bientôt et durablement connues de tous circulent en tous lieux, à la fois avatars d'un art de Cour ou de Salon pour certains, et préfiguration d'un art de masse – ce qui n'est pas dire art populaire ou démocratique. On peut voir un signe paradoxal de ce succès dans le fait que leurs auteurs seront plus ou moins vite oubliés. *Il pleut, Bergère* (texte de Fabre d'Églantine, musique de Louis-Victor Simon, 1780), ou *Plaisir d'amour* passent pour des chansons populaires, ou aussi anciennes que celle du *Roi Renaud*. Cette circulation sociale s'amplifiera après la Révolution, frappant les commentateurs. Le *Journal de l'Empire*, commentant le développement de la mode troubadour, note le 3 juin 1813 que

la douce voix de nos belles, que soutiennent les brillants accords de la harpe ou du piano, et la voix enrhumée du chansonnier, qu'accompagnent les sons discordants de l'orgue portative, célèbrent à la fois, dans les salons et dans les carrefours, la gloire de ces anciens Bardes de la Provence et de l'Occitanie⁵².

La romance passe d'une classe à une autre, d'un pays à un autre, d'une époque à l'autre, trop chargée d'affects et d'idéologie pour qu'on ne lui cherche pas obstinément une origine, trop chargée de mémoire pour qu'on puisse lui assigner une origine. Si on admet que la Révolution porte un coup d'arrêt à cette mode – vision discutable, ne serait-ce que parce que surgissent alors des romances patriotiques⁵³ –, force est de constater que celle-ci renaît ensuite rapidement de plus belle. Mais l'expérience collective traumatique de la coupure révolutionnaire la charge désormais d'un sens nouveau. Nostalgique d'un passé perdu *et* réparation des souffrances de l'histoire, de la conscience d'une chute dans l'historicité, la romance renoue avec la fonction de consolation que lui assignait Rousseau. On peut voir

⁵² Cité par H. Gougelot, *op. cit.*, p. 25.

⁵³ Les *Annales patriotiques* (3 mai 1792), recommandent ainsi une « romance patriotique à tous les soldats français, volontaires nationaux et gardes nationales de l'Empire ; que les chants de liberté retentissent de toutes parts et inspirent une terreur profonde aux tyrans de la terre ». Cité par H. Gougelot, *op. cit.*, p. 35. La romance n'en est pas moins enrôlée dans tous les camps, propice par sa couleur nostalgique à servir la cause des Émigrés et celle des abolitionnistes.

cette fonction emblématiquement résumée dans la correction apportée au *Siècle pastoral*, idylle de Gresset mise en musique dans les *Consolations des misères de ma vie*. Après s'être demandé pourquoi la jeunesse heureuse de l'univers, où « la bergère heureuse et fidèle/Ne se piquait point de savoir » n'est plus « que dans nos vers », Gresset concluait à l'inexistence d'un âge d'or⁵⁴. Rousseau substitue aux deux dernières strophes cette leçon :

Mais dans ces sources mensongères
 Ne cherchons point la vérité.
 Cherchons-la dans les cœurs des hommes,
 Dans ces regrets trop superflus
 Qui disent dans ce que nous sommes
 Tout ce que nous ne sommes plus.
 [...]
 Ah ! qu'avec moi le Ciel rassemble,
 Apaisant enfin son courroux,
 Un autre cœur qui me ressemble ;
 L'âge d'or renaîtra pour nous⁵⁵.

La romance post-révolutionnaire se voit aussi chargée d'incarner l'identité nationale :

Longtemps le vaudeville fut le chant des Français parce que leur caractère était la gaîté ; aujourd'hui et plus longtemps encore ce sera la romance ; nos cœurs meurtris ont besoin de soulagement avant de se remonter à la gaîté ; nous ne pouvons encore trouver du bien qu'à pleurer⁵⁶.

Sa « résurrection⁵⁷ » répond au besoin de renouer avec un passé et une identité perdus et donne à (fictivement ?) *retrouver*, à éprouver un sentiment d'appartenance.

Se trouvent aussi relancées les entreprises de définition, qui continuent à reprendre le plus souvent les termes de Rousseau. Le genre n'en conserve

⁵⁴ Jean-Baptiste-Louis Gresset, *Œuvres*, Notice par Charles Nodier, Paris, Victor Lecou, 1852, pp. 348-353 : « Ne peins-je point une chimère ?/ Ce charmant siècle a-t-il été ? [...] J'y lis que la terre fut teinte/Du sang de son premier berger ;/ [...] Ce n'est donc qu'une belle fable ;/ N'envions rien à nos aïeux./ En tout temps l'homme fut coupable,/ En tout temps il fut malheureux ».

⁵⁵ *Consolations des misères de ma vie*, Paris, 1781, p. 83 (orthographe modernisée).

⁵⁶ *Journal de Paris*, 1795, p. 613, cité par H. Gougelot, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁷ Rendant compte d'un concert de Mme Georgeon au Lycée de Paris, le *Journal de Paris* note : « J'assistai hier à la résurrection de la Romance antique, plaintive, sentimentale », 28 pluviôse an X (17 février 1802).

(88.)

Romance, Paroles de Moncrif.

Andante

2.

Quand on a commencé la vie
Disant ainsi :
Oui, vous serez toujours ma mie ;
Vous, mon ami :
Quand l'âge augmente encor l'envie
De s'entre-unir ,
Qu'avec un autre on nous marie ;
Vaut mieux mourir .

Jean-Jacques Rousseau, *Romance*, « paroles de Moncrif », « Pourquoi rompre leur mariage », *Recueil des œuvres de musique de Rousseau*, gravé par [Antoine-Jacques] Richomme, s.l.n.d, tome I^{er}, p. 88. Archives de la Société Jean-Jacques Rousseau.

pas moins sa multiplicité antérieure de tons et de visées, dont témoignent aussi bien la romance opératique que les romances de la Reine Hortense. C'est sans doute dans le romantisme que se rencontre l'héritage le plus fidèle à la pensée de Rousseau, en particulier dans certains aspects du renouveau lyrique, et dans l'intérêt d'écrivains et de musiciens pour la chanson populaire, si souvent relevé. Les romantiques cependant, dans leurs usages – variés – de la romance, où mélancolie et ironie ne sont pas forcément incompatibles, sont aussi redevables à d'autres formes et traditions qu'on a évoquées ici. Pour suggérer cette complexité qui paraît décidément partie constitutive du genre, le dernier mot sera laissé à Nerval. Dans ce passage des *Filles du Feu*, on reconnaîtra des questions soulevées au cours de notre exploration, dont celles de l'authenticité, de la mémoire, et du rapport au peuple. La réponse qu'y apporte le narrateur se tient dans un refus d'opposer imagination et mémoire, histoire et sentiment. La scène se passe à Ermenonville, lors d'une visite à la tombe de Rousseau :

On nous laissa seulement parcourir les bords du grand lac, dont la vue, à gauche, est dominée par la tour dite de Gabrielle, reste d'un ancien château. Un paysan qui nous accompagnait nous dit : « Voici la tour où était enfermée la belle Gabrielle... tous les soirs Rousseau venait pincer de la guitare sous sa fenêtre, et le roi, qui était jaloux, le guettait souvent, et a fini par le faire mourir. »

Voilà pourtant comment se forment les légendes. Dans quelques centaines d'années, on croira cela. Henri IV, Gabrielle et Rousseau sont les grands souvenirs du pays. On a confondu déjà, – à deux cents ans d'intervalle, — les deux souvenirs, et Rousseau devient peu à peu le contemporain d'Henri IV. Comme la population l'aime, elle suppose que le roi a été jaloux de lui, et trahi par sa maîtresse, — en faveur de l'homme sympathique aux races souffrantes⁵⁸.

Parce que le peuple aime Rousseau, il a fini par en faire un personnage de romance, et le « sentiment qui a dicté cette pensée est peut-être plus vrai qu'on ne croit », écrit Nerval. Peut-être la perception que nous avons de la romance – et de la romance selon Rousseau – comporte-t-elle définitivement une telle part de légende.

⁵⁸ Gérard de Nerval, *Les Filles du Feu* (« Angélique », lettre onzième), *Œuvres complètes*, éd. sous la dir. de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1993, p. 525.