Que reste-t-il... ?

Quatre figures de la nostalgie chantée

"What Remains" ...?. Four Figures of Singing Nostalgia

Daniel Fabre

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23872>

DOI : 10.4000/lhomme.23872

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 13 novembre 2015

Pagination : 15-46

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Daniel Fabre, « Que reste-t-il... ? », *L'Homme* [En ligne], 215-216 | 2015, mis en ligne le 12 novembre 2017, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23872> ; DOI : 10.4000/lhomme.23872

Que reste-t-il... ?

Quatre figures de la nostalgie chantée

Daniel Fabre

ÉCRITE EN 1942, une chanson de Charles Trenet nous ouvre la voie vers une source prolifique du répertoire enregistré moderne. Le premier couplet et le long refrain proposent l'introduction la plus complète à notre propos :

*Ce soir le vent qui frappe à ma porte
Me parle des amours mortes
Devant le feu qui s'éteint
Ce soir c'est une chanson d'automne
Dans la maison qui frissonne
Et je pense aux jours lointains.*

*Que reste-t-il de nos amours
Que reste-t-il de ces beaux jours
Une photo, vieille photo
De ma jeunesse
Que reste-t-il des billets doux
Des mois d'avril, des rendez-vous*

*Un souvenir qui me poursuit
Sans cesse
Bonheur fané, cheveux au vent
Baisers volés, rêves mouvants
Que reste-t-il de tout cela
Dites-le moi
Un petit village
Un vieux clocher
Un paysage
Si bien caché
Et dans un nuage
Le cher visage
De mon passé¹.*

Ainsi sont articulés, sur un rythme de valse lente, une impression sonore et un sentiment retrouvé : ces amours, dont il ne reste qu'une énumération d'objets, de moments et d'images fanées, sont magnifiées par la mémoire

1. *Que reste-t-il de nos amours ?*, chanson composée par Léo Chauliac et Charles Trenet, en 1942. La transcription de l'enregistrement, chez Columbia, a été confirmée et corrigée par l'édition intégrale (Trenet 1993 : 431).

au point de faire surgir dans un nimbe d'ex-voto « le cher visage [du] passé ». On attendrait ici une silhouette d'amoureuse d'antan mais – ô surprise ! – c'est un paysage villageois élémentaire qui apparaît, « si bien caché » et soudain révélé dans sa netteté. Le passé serait-il donc un lieu ? Ce jeu d'enchaînements et de métamorphoses – pour lequel le narrateur semble choisir toujours le mot le plus générique, le moins imagé possible et, à la limite, le plus plat – suscite une émotion actuelle qui vaut comme définition de la chanson par ses effets intentionnels : une machine à remonter le temps ou plutôt à déclencher le « souvenir », donné comme la rencontre et la brève coalescence d'un passé parfait et d'un présent trop vide. Présent que la chanson vient hanter et enchanter. Pour le narrateur chanteur, il suffit d'une bourrasque « qui frappe à [la] porte » pour qu'il bascule vers la remémoration douce et mélancolique dans laquelle il entraîne son auditeur appelé comme au secours devant l'évidence que le passé est passé : « Que reste-t-il de tout cela ? Dites-le moi ».

L'évocation, un soir d'automne devant le feu qui s'éteint, d'amours enfuies mais ramenées par bribes légères – billets doux, mois d'avril, rendez-vous, cheveux au vent, baisers volés – d'où émanent le temps et le lieu de la jeunesse, voilà un tenace et envahissant stéréotype, un cliché – « vieille photo » – qui nous semble inusable dans son extrême simplicité. Et là, il est du devoir de l'anthropologue de dresser l'oreille. Au fond, notre discipline, quel que soit son objet affiché, n'est jamais qu'une *Exégèse des lieux communs*, pour reprendre le titre de Léon Bloy, car le lieu commun, naturalisé, est un concentré du monde de relations déjà là que l'on nomme « culture ». Le considérer d'un regard interrogatif le rend d'abord énigmatique et ensuite problématique pour qui veut en rendre raison. Généralement, l'anthropologie s'attache à expliciter les lieux communs des autres, cet article se propose d'explorer un lieu commun qui nous appartient aussi, et peut-être de plus en plus : la relation entre chanson et nostalgie. L'étonnement sera de constater que ce lieu commun résiste en se transformant, qu'il ne nous est pas propre, qu'il existe ailleurs sous des configurations dont la proximité et les différences restent à interroger, et qu'il est en train de devenir un invariant sur lequel se fondent toutes sortes de façons d'être, de pratiques, de consommations et de connaissances contemporaines².

2. Il ne s'agit pas du tout d'examiner ici l'ensemble des relations entre chanson et nostalgie, juste de souligner quelques moments cruciaux librement, mais logiquement, choisis en suivant Rousseau.

Le sujet est vaste et prenant. Pour l'explorer il est un guide exceptionnel, dont les compétences n'ont, à mon sens, pas été complètement sollicitées car on sépare trop commodément ses œuvres critiques et théoriques sur la musique, ses écrits de fiction et son autobiographie. Il s'agit de Jean-Jacques Rousseau qui va, une fois encore, se révéler comme un inspirateur. Suzanne Bernard, le met au monde le 28 juin 1712. Nous sommes à Genève, dans une famille d'artisans horlogers et graveurs. On baptise l'enfant au temple le 4 juillet et sa mère meurt de fièvre puerpérale trois jours plus tard. Jean-Jacques sera donc élevé par la sœur de son père qui, par hasard, porte le même prénom que sa mère : elle est Suzanne Rousseau et pour lui Tante Suzon. Au début du Livre premier des *Confessions*, ouvrage commencé en 1764, alors qu'il a 52 ans, il raconte quelques moments saillants de sa prime enfance. « Élevé négligemment », il se sent cependant « traité en enfant chéri, jamais en enfant gâté ». Sa mère de substitution domine le cercle de ses familiers :

« [...] j'étais toujours avec ma tante, à la voir broder, à l'entendre chanter, assis ou debout à côté d'elle, et j'étais content. Son engouement, sa douceur, sa figure agréable, m'ont laissé de si fortes impressions que je vois encore son air, son regard, son attitude ; je me souviens de ses petits propos caressants, je dirais comment elle était vêtue et coiffée, sans oublier les deux crochets que ses cheveux noirs faisaient sur ses tempes selon la mode de ce temps-là » (in Rousseau 1959 : 11)³.

Rousseau insiste : il revoit parfaitement sa tante-mère, sa mémoire visuelle semble avoir fixé le moindre trait de celle dont il avouera dans sa correspondance qu'elle fut sans doute l'objet de ses premiers émois amoureux. Pourtant, dans le souvenir si vif, si présent de Suzon, quelque chose obstinément lui échappe. Ce « quelque chose », presque rien en apparence, fait l'objet d'une page dans laquelle Rousseau raconte et médite la toute première expérience psychologique qu'il ait retenue dans ses *Confessions* qui en comportent tant d'autres, et très fameuses :

« 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 d'elle et de tout ce qui l'environnait 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 de moi, vieux radoteur, rongé de soucis et de peines, que je me surprends quelquefois à pleurer comme un enfant en marmotant ces petits airs

3. Je me réfère à l'édition de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond en modernisant l'orthographe, principe suivi pour tous les textes anciens cités *infra*.

d'une voix déjà cassée et tremblante ? Il y en a surtout un 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. Voici le commencement, et ce que j'ai pu me rappeler du reste :

Tircis je n'ose écouter ton chalumeau

Sous l'ormeau

Car on en cause

Déjà dans notre hameau

.....

..... *un berger*

..... *s'engager*

..... *sans danger*

Et toujours l'épine est sous la rose

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 rappeler cet air s'évanouirait en partie, si j'avais la preuve que d'autres que ma pauvre tante Suzon l'ont chanté » (*Ibid.* : 11-12).

Le texte est limpide et ne laisse dans l'ombre rien de cette expérience troublante. De façon générale, l'émotion que Rousseau éprouve à rechanter intérieurement les petites chansons de sa tante mêle la douceur et la douleur. La chanson qui lui plaît tant est bien là, tout entière par sa musique, mais il éprouve une vive insatisfaction, un sentiment de manque, d'incomplétude à son rappel car le trou de mémoire a englouti une partie des paroles – ce qui suggère au moins une définition formelle de la chanson comme association insécable d'une mélodie et d'un texte mesuré et rimé. Il est tout autant troublé par sa propre réaction devant ce phénomène : « Je cherche où est le charme », « C'est un caprice auquel je ne comprends rien ». Il admet surtout, paradoxalement, que s'il retrouvait les paroles perdues de cette chanson, son plaisir s'évanouirait de savoir que d'autres que sa tante Suzon, à présent disparue, la savaient et la chantaient.

En fait, les premiers éditeurs des *Confessions* n'ont pas eu trop de mal à reconstituer la fameuse chanson, air et paroles :

Tircis je n'ose

Écouter ton chalumeau

Sous l'ormeau

Car on en cause

Déjà dans notre hameau

Un cœur s'expose

À trop s'engager

Avec un berger

Et toujours l'épine est sous la rose.

Il s'agit d'une pastorale d'écriture relativement savante (Tircis est le nom d'un berger des *Bucoliques* de Virgile) mais largement popularisée, comme les chansons de nos compositeurs et interprètes contemporains. Elle entre dans la catégorie générale des *brunettes*, à la mode au début du XVIII^e siècle. Le genre s'en définit en quelques mots : un peu à l'écart du village, sous la feuillée, un berger dialogue, toujours décemment, avec sa belle des intermittences de leurs amours et des menaces extérieures, sociales, qui les contrarient (Masson 1910-1911). Un des premiers biographes de Rousseau retrouva la chanson de Tircis à la fin des années 1780 et un de ses éditeurs l'entendit en 1833, car « Elle est très connue à Paris, et se chante encore dans la classe ouvrière »⁴. Avec elle s'amorce un des fils rouges de l'autobiographie, incomplètement explicité et d'autant plus présent. Rousseau nous dit que sa tante chanteuse lui a « transmis la passion de la musique » et il est vrai que les *Confessions* sont pour une part une chronique de la conquête de cet art. Nous y apprenons qu'il maîtrise, ce que confirme *La Nouvelle Héloïse* (Tiersot 1912), un beau répertoire de chants genevois et savoyards entendus dans les rues et les ateliers du quartier Saint-Gervais, à Genève, qu'en 1728, à seize ans, il apprend à lire les notes et à chanter en duo avec Madame de Warens, son initiatrice, qu'en 1742, il invente un nouveau procédé d'écriture musicale qu'il va présenter à l'Académie des Sciences, à Paris, qu'il est pour toujours converti aux voix italiennes au cours d'un séjour enchanteur d'une année à Venise (1743-1744), que Diderot lui commande, en 1749, pour l'*Encyclopédie*, une série d'articles sur la musique et qu'il vivra à divers moments de sa vie de ses talents de copiste de partitions musicales. De toute façon, jusqu'à l'âge de quarante ans, Rousseau ne se voyait pas du tout en homme de lettres, et moins encore en philosophe, mais toujours en musicien (Tiersot 1920 ; Simon 2013).

De cette activité débordante surnage une œuvre à succès : *Le Devin de village*, un petit opéra joué devant le roi en octobre 1752. Il met en scène, très simplement, une crise amoureuse dans le monde des bergers. Colette

4. Retrouver la chanson de Suzanne Rousseau a fait l'objet d'une véritable enquête policière conduite d'abord par Julien Tiersot, musicologue et folkloriste – il la découvre dans un manuscrit du XVIII^e siècle à la bibliothèque du Conservatoire de Paris (1931 : 344) –, puis poursuivie magistralement par Philip Robinson (1978). L'édition de référence des *Confessions* (Rousseau 1959 : 1240) renvoie à la publication des paroles par Petipain, éditeur des *Œuvres complètes* en 1839. Or, il existe une édition anonyme de 1833 qui proposait en outre la transcription musicale. Enfin, ultime trouvaille, un amateur peu connu, Antoine-Joseph de Barruel-Beauvert, capitaine de dragons, a publié à Londres, en 1789, une *Vie de J. J. Rousseau* qui contient déjà la chanson de Tircis, paroles et musique, laquelle présente, par rapport à la version postérieure, quelques variantes légères (Robinson 1979), ce qui confirme que la chanson avait son timbre propre. Ces données, intéressantes, ne sont, généralement, pas prises en compte par les commentateurs modernes de l'épisode.

et Colin s'aiment, mais le garçon a été séduit par la dame du lieu. Colette désespérée consulte le Devin qui va ramener Colin auprès de sa belle. Nous apprenons à la fin que le Devin est avant tout un faiseur de chansons et la pièce s'achève sur le chœur des bergers qui, dans une suite de chants, célèbrent l'amour revenu. Par ailleurs, nous savons que Rousseau est lui-même auteur de treize chansons retrouvées, paroles et musiques, dont plusieurs brodent sur des amours pastorales. On a dit, bien sûr, que Rousseau chansonnier n'avait rien d'original, qu'il reprenait les thèmes éculés de l'immense production pastorale des XVII^e et XVIII^e siècles. Or, le passage des *Confessions* sur sa tante Suzon place cette relation à la chanson sous les arcanes majeurs de la mémoire et de l'oubli, du plaisir et des larmes, de la joie et du regret qui sont pour lui les expériences formatrices de son moi singulier. Ce n'est donc plus une affaire de clichés. Rousseau incarne, pourrait-on dire, dans sa propre vie le lieu commun. Il se présente lui-même comme ce lieu commun.

Mais il y a plus. Vers 1760, alors que mûrit l'idée des *Confessions*, il entreprend de rédiger un *Dictionnaire de musique* qui recueille les mots du lexique français et italien. Pour cela, il refond, complète et prolonge les articles qu'il a donnés à l'*Encyclopédie*. En parcourant ce dictionnaire, nombre de définitions nous arrêtent car elles font évidemment écho aux expériences, aux situations à peine évoquées. Ainsi d'une importante entrée consacrée à la chanson, sur laquelle je reviendrai, et d'autres sur la pastorale (française) et la *pastorella* (italienne) comme genres musicaux. Et puis voici, seul à part, un bref article, ajouté à ceux de l'*Encyclopédie*,

"Air suisse appelé le ranz des vaches", extrait du *Dictionnaire de musique* de Jean-Jacques Rousseau (1768)

sur un chant pastoral particulier, transmis oralement en Suisse, le *Ranz des vaches*⁵ : « Air célèbre parmi les Suisses, et que leurs jeunes bouviers jouent sur la cornemuse en gardant le bétail dans les montagnes ». En annexe, Rousseau note un air qu'il commente ainsi dans l'article « Musique » :

« J'ai ajouté dans la même planche [à côté d'airs chinois, persan et des "sauvages de l'Amérique"] le célèbre *Ranz des vaches*, 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, désert-ter ou mourir ceux qui l'entendaient, tant il excitait en eux l'ardent désir de revoir le 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 » (in Rousseau 1995 : 924).

Or, ce n'est pas la première fois que l'on note un air ainsi intitulé et nous lisons une histoire de ce chant dans ce que l'on peut considérer, peut-être, comme le premier ouvrage ethnomusicologique jamais publié. Il s'intitule *Recherches sur le Ranz des vaches ou les chansons pastorales des bergers de la Suisse* et il est signé George [sic] Tarenne (1810). L'auteur, curieux médecin des Lumières et théologien de l'Être suprême, en excursion dans le Fribourgeois – où il va pendant huit jours partager et décrire la vie des trappistes du couvent de la Val Sainte⁶ –, rencontre au petit matin « une jeune bergère qui conduisait au pâturage un troupeau nombreux », elle chante le *Ranz des vaches* et son interprétation le saisit. Sa décision d'en savoir plus est immédiate ; l'enquête commence qui aboutit à un recueil de quatre-vingts pages, tout attaché à détailler sur pièces les variations dans le temps et l'espace de ce « chant original et barbare ». Au passage il reprend et développe excellemment Rousseau :

« On assure qu'autrefois, lorsque les Suisses entendaient chanter, jouer, même siffler un *Ranz des vaches* dans les troupes étrangères où ils servaient peu d'entre eux pouvaient retenir leurs larmes, beaucoup désertaient, et quelques-uns mouraient de la nostalgie, c'est-à-dire de la maladie du pays. Les colonels des régiments suisses pour arrêter l'action mélancolique de cet air sur les soldats dont ils devaient répondre, ou qui étaient à leur solde, furent obligés de la défendre sous des peines très graves et même,

5. L'étymologie du terme « ranz » a été discutée. En fait le mot est de la famille de « rang », « ranger », il désigne l'appel pour le rassemblement du troupeau au moment de le conduire ou le ramener de l'alpage et de traire les vaches (Métraux 1984 : 15).

6. Il en tirera un remarquable journal où il retrace minutieusement, heure par heure, une semaine de la vie de ces moines qui vont être expulsés par décret impérial : *Voyage à la Val Sainte de Notre-Dame de la Trappe*, Paris, Dentu, 1812.

dit-on, sous peine de mort. [...] [C]e chant rappelait aux Suisses les jeux de leur enfance, les douces affections du premier âge, leurs anciennes habitudes, leur genre de vie agreste, les attraits de leurs montagnes, de leurs vallées, de leurs cataractes, de leurs glaciers et plus particulièrement enfin l'esprit de liberté, ou d'indépendance qui régnait dans leurs familles et qui faisait toute leur félicité, toute leur gloire » (Tarenne 1810 : 10-11).

Le musicien nous apprend aussi autre chose que Rousseau avait tu :

« L'air du *Ranz des vaches* imprimé pour la première fois se trouve dans une *Dissertation sur la nostalgie* qui porte le nom d'Hofer mais qui est de Théodore Zwinger, auteur du *Fasciculum dissertationum medicarum selectiorum*, Basileae, 1710, dans lequel cette dissertation est insérée » (*Ibid.* : 13).

Il existerait donc une vénérable thèse de médecine sur le mal du pays, mais la note de Tarenne témoigne d'un brouillage des pistes. Hofer, natif de Mulhouse, est bel et bien l'auteur d'une thèse soutenue pour le doctorat en médecine, en 1688, alors qu'il n'a que dix-neuf ans, devant l'université de Bâle. Zwinger la réédite en 1710 avec quelques importants ajouts. À Hofer nous devons l'invention du mot savant qu'il préfère au français « Maladie du pays » et à l'alémanique « Heimweh » pour décrire la prostration des mercenaires :

« Après un examen attentif je ne trouvai rien de plus convenant et de plus adéquat à l'objet que le mot *Nostalgia*, de racine grecque, composé de deux autres vocables : *Nostos*, retour au pays, et *Algos*, douleur ou tristesse » (in Prete 2004 : 71).

Zwinger, à qui ce néologisme ne plaisait pas⁷, établit pour sa part le lien entre maladie et musique :

« Les officiers suisses ont interdit de faire entendre dans les camps un certain air des alpages qui rendait les soldats mélancoliques. Cette mélodie appelée *Kühe-Reyen* (*Ranz des vaches*) excitait leur impatience à retrouver les montagnes, une impatience si brûlante qu'elle les poussait à désertir, ou à se laisser mourir. Jouer cet air à la flûte ou même le siffler fut considéré comme un délit » (in Bolzinger 2006 : 39).

Qu'un air puisse provoquer un mal intrigue à ce point le savant médecin qu'il en donne pour la première fois la musique, mais sans les paroles ; un siècle après, Tarenne la rééditera en tête de son recueil (1810 : 29)⁸.

7. Du coup, il en propose un autre inutilisable : *pothopatridalgia*, lui aussi composé des mots grecs : *pothos*, « désir passionné », *patridos*, « relatif aux ancêtres », *algos*, « douleur » (cf. Bolzinger 2006 : 39).

8. En fait, le *Kühe-Reyen* (*Ranz des vaches*) de l'Appenzell avait été déjà publié, harmonisé pour deux voix et sans autre commentaire, en 1545, par Georg Rhaw (ou Rhau), un des compagnons de Luther (cf. Rhaw 1545 : II, n°84) ; Baumann (1976 : 127-146) a découvert cinq autres versions du XVIII^e siècle ; Métraux (1984 : 18-19) reproduit la partition de Rhaw. Par ailleurs,.../...

On doit à Rousseau et à son *Dictionnaire de musique* (1768), la renommée du *Ranz des vaches* comme chant du « regret » et de l'« hemvé », puisque le mot « nostalgie » n'apparaît jamais, à ma connaissance, sous la plume de l'écrivain, qui utilise donc une forme francisée du terme vernaculaire⁹. Jean Starobinski a souligné pourtant à quel point la description de Rousseau est empreinte de nuances qui la singularisent¹⁰. Dans le débat, né au début du XVIII^e siècle, à propos des causes de la nostalgie, Rousseau refuse l'étiologie mécanique que Hofer avait évoquée en passant, mais qui était devenue dogme dans les années suivantes : habitués à l'air léger de leurs montagnes les Suisses émigrés seraient abattus dès qu'ils se retrouvent au niveau de la mer... Il s'en tient à l'idée d'une maladie morale dont la cause est elle-même morale, ce qui le rapproche de beaucoup de médecins de son temps et aussi de l'aliénisme naissant.

De façon plus originale, il rejette également l'idée de situer *dans la musique* la source directe du mal du pays : « ce n'est pas dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des sons sur le cœur humain » (in Rousseau 1995 : 924). Certes, la plupart des médecins esquivent le problème, citent le cas des soldats suisses à titre d'anecdote mais ne se lancent pas dans l'analyse des relations causales entre musique et maladie. Cependant, depuis la publication par Zwinger de la première notation de l'air, certains suggèrent qu'il doit y avoir un rapport, à élucider, entre celui-ci et le surgissement de la crise nostalgique. Or, ce rapport ne peut passer que par la puissance suggestive du *Ranz des vaches* qui mettrait les montagnards suisses exilés en présence du monde naturel et social dont ils sont privés et qu'ils veulent à toute force rejoindre. Pour Rousseau, rien de tout cela. Le chant soudain entendu ne *contient*

[Suite de la note 8] des recherches récentes montrent que la mélancolie des Suisses a été citée avant Hofer : Christian Schmid-Cadalbert (1993 : 72-73) dresse une liste des attestations historiques du trouble au XVIII^e siècle ; Patrick Dandrey (2014 : 4 et note 3) la complète d'une citation remarquable du penseur libertin François de La Motte Le Vayer (1647).

9. « Hemvé » apparaît pour la première fois sous la plume de l'abbé Jean-Baptiste Du Bos (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, 1719), définition citée par Dandrey (2014 : 8, note 11).

10. L'essai de Jean Starobinski (1966 ; 2012) renouvelle l'approche historique de la nostalgie. Deux autres essais importants le prolongent et le complètent : celui d'Antonio Prete (2004), historien de la littérature, qui présente une anthologie comportant, entre autres, la seule traduction complète et exacte de la thèse inaugurale de Hofer, et celui du psychanalyste André Bolzinger (2006) qui se réfère aux dizaines de thèses de médecine soutenues en France sur la nostalgie, depuis le XVIII^e siècle. Les travaux de l'historien de la médecine Patrick Dandrey (2007, 2014) sur la mélancolie incluent des vues très érudites et très sûres à propos de la nostalgie. On notera que la réflexion sur la relation entre nostalgie et musique s'écarte vite du savoir médical pour suivre une voie autonome. Voir, par exemple, les *topoi* (dont celui de la nostalgie suisse) présents dans la conversation, tenue à Postdam en 1772, sur les effets physiques de la musique et rapportée dans le récit de voyage du musicologue, avant la lettre, Charles Burney (1992 [1771-1773] : 408-411).

pas dans sa matérialité sonore le monde perdu, il en rappelle par *association* le souvenir c'est-à-dire le milieu et les circonstances dans lesquels il a été appris. Le refus d'accorder le plus petit pouvoir évocateur et la moindre harmonie imitative à cette musique-là est d'ailleurs perceptible dans la transcription qu'en donne Rousseau. Tarenne, en connaisseur, la commente ainsi : c'est « un air retouché et perfectionné par cet auteur ; il ne ressemble à aucun Ranz des Alpes de l'intérieur de la Suisse, quoiqu'on y reconnaisse de petites analogies avec quelques-uns d'entre eux » (1810 : 13). Air indifférent, détaché de racines autochtones, séparé de ses paroles, montage de mélodies avec accompagnement de cornemuse, mis en mesure savante, le *Ranz des vaches* que publie Rousseau semble fait pour gommer le pittoresque trop localisé qui pourrait laisser croire qu'il porte en lui tout le décor alpestre de son origine¹¹.

Cette position laisse pourtant subsister une difficulté : comment se fait-il que les mercenaires suisses, ou en tout cas beaucoup d'entre eux, fussent aussi sensibles à cet air qui, selon les médecins, provoquait chez eux des symptômes identiques ? Cela n'implique-t-il pas un lien *de nature* entre complexion, musique et milieu ? Rousseau s'est opposé à lui-même cet argument et il y répond dans une lettre adressée au Maréchal-Duc de Luxembourg en janvier 1763¹². Son texte corrige certaines approximations du *Dictionnaire de musique* – les insolites cornemuses sont heureusement remplacées par des « cornets », nom usité du long cor des Alpes –, réaffirme sa conviction première – « Cet air, qui est peu de chose en lui-même, mais qui rappelle aux Suisses mille idées relatives au pays natal leur fait verser des torrents de larmes quand ils l'entendent en terre étrangère » (in Rousseau 1977 : 8) – et ajoute une esquisse de sociologie comparée :

« [...] il n'y a jamais eu, que je sache, de Hemvé ni de *Ranz des vaches* qui fit pleurer et mourir de regret un Français en pays étranger, et cette maladie diminue beaucoup chez les Suisses depuis qu'on vit plus agréablement dans leur pays » (*Ibid.* : 9).

11. Tarenne exagère quelque peu l'inauthenticité du *Ranz* de Rousseau dont le musicologue Emmanuel Reibel donne la description suivante : « Il s'agit d'une mélodie assez simple de cinquante mesures à 3/8, réparties en trois sections, caractérisée par une série d'appels brodés, dans une alternance de mouvements *adagio* et *allegro* ; sa retranscription en *ré*, mais avec trois dièses à la clé, avec un quatrième degré rehaussé, l'apparente graphiquement à une échelle de *fa* ; en réalité, cette "altération" du quatrième degré viendrait plutôt des instruments non strictement tempérés employés dans les Alpes suisses » (2013 : 81). Il y a donc, chez Rousseau, un effort pour évoquer les sonorités autochtones et, peut-être, le fameux *fa* du cor des Alpes, entre *fa* naturel et *fa* dièse, que les auditeurs lettrés du début du XIX^e siècle – Mme de Staël, Fenimore Cooper – percevaient comme une insupportable « fausse note » (cf. Métraux 1984 : 29-30 ; Vignau 2013).

12. C'est Antonio Prete (2004) qui, après que Guy Métraux (1984) l'a déniché, a souligné ce texte négligé dont il existe une belle édition en fac-similé de l'autographe (in Rousseau 1977).

L'uniformité de la réaction émotive puis pathologique ne traduit donc pas un automatisme physiologique, elle renvoie à la condition sociale des montagnards dont le milieu homogène, soumis aux coutumes locales, ne produit pas d'individualités. De meilleures conditions de vie, semblables à celles de la France que Rousseau célèbre dans la même lettre, suffisent à défaire ce complexe et à libérer de ce conditionnement. De façon indépendante Kant formule plus nettement encore la même opposition trente ans plus tard dans son *Anthropologie* :

« [...] ce mal du pays s'empare davantage des campagnards d'une province pauvre, mais unie par des liens de fraternité et de cousinage que de ceux dont la préoccupation est le commerce et qui adoptent pour devise *patria ubi bene* » (1993 [1798] : 120).

Donc « la musique n'agit point précisément comme musique mais comme signe mémoratif », tel est le principe auquel Rousseau se tient. Il vaut aussi bien pour les bergers exilés suisses que pour lui-même quand il pleure en retrouvant, toujours incomplète, une chanson de Tante Suzon. Dans le premier cas, celui du *Ranz des vaches*, les contenus de la mémoire semblent fixés par une coutume forcément collective. Elle les rapporte à une mélodie locale traditionnelle qui, hors de son intention propre (appeler les animaux), en vient à représenter aux exilés le cadre écologique et social de la communauté et du pays perdus. Dans le second, ce sont les expériences formatrices, celles qui constituent la *Bildung* – la vie se construisant – et élaborent la singularité de l'individu qu'évoque la chanson de Tircis que le hasard leur a attachée. Sans jamais articuler la comparaison, Rousseau la suggère et l'appelle, car ses trois textes sur la chanson et le « regret » ont été pensés et rédigés en parallèle, dans un laps de temps très court : le *Dictionnaire de musique* à partir de 1760, la lettre au Maréchal de Luxembourg en 1763, le début des *Confessions* en 1764 après la condamnation de plusieurs de ses œuvres et une cascade d'exils – entre juin 1762 et octobre 1765, Rousseau, chassé de Genève, puis de Môtiers et de l'île Saint-Pierre, devint un philosophe errant, un banni nostalgique. Le *Ranz des vaches* est donc lié pour les montagnards à leur pays d'origine par une mémoire sociale stabilisée et inculquée, alors que *Tircis* offre à Rousseau une voie toute personnelle vers un passé à retrouver. Mais cette opposition, qui fait entrer en scène les deux premières figures de la nostalgie, est-elle aussi radicale ? N'y a-t-il pas tout de même quelques constances et récurrences dans ces expériences distinctes ? Le récit de Rousseau, comparé aux cas d'effondrement nostalgique que décrivent les médecins, nous conduit, me semble-t-il, sur cette piste. Explorons-la un instant.

Digression : la mémoire, les sons et les mots

26

Considérons d'abord certains symptômes décrits par Johannes Hofer, l'« inventeur », dans sa *Dissertatio medica* de 1688. Les malades ne s'alimentent plus et demeurent prostrés et silencieux. Une jeune paysanne émigrée à Bâle répète en un cri obstiné le leitmotiv de la maladie du pays : « Ich wil heim, Ich wil heim (= *je veux rentrer chez moi*) » (in Prete 2004 : 50). D'autres, remarque Hofer, sont « irrités par les discours prononcés en langue étrangère » (*Ibid.* : 55). À cela, Zwingler et Rousseau ajouteront les larmes et la tristesse irrémédiable provoquées par l'audition du chant ou de l'air pastoraux. Albrecht von Haller, auteur de l'article « Nostalgie » dans le *Supplément à l'Encyclopédie* (1779), note : « Un des premiers symptômes consiste à retrouver la voix des êtres chers dans les voix de ceux avec qui l'on converse et, de plus, à revoir en rêve les gens de sa propre famille » (*Ibid.* : 64). Les cliniciens du XIX^e siècle vont confirmer et compléter ce tableau en insistant de même sur la place du langage, des langues, de l'accent, du chant et de la voix dans le déclenchement de la crise et dans son expression. La nostalgie est un mal qui passe par l'oreille (Bolzinger 2006 : 197). Cette évidence a suggéré à Jean Starobinski de faire d'Ovide, exilé en l'an 8 par l'empereur Auguste aux limites orientales de l'Empire, l'un des plus complets descripteurs de cette souffrance bien avant qu'elle ne soit nommée. Certaines pièces des *Tristes*, déjà repérées par quelques médecins lettrés, offrent un tableau clinique amplifié par l'attention du poète à toutes les impressions vocales. La racine du sentiment d'exil ovidien est la détresse linguistique. Les Scythes du Pont-Euxin (la mer Noire) sont des barbares, au sens grec du terme, qui ignorent la langue de Rome. Ils parlent gète et sarmate. Même la forte colonie hellène résidente s'exprime dans un sabir étranger. Le poète en souffre d'autant plus qu'il éprouve le besoin d'un auditoire pour porter sa création :

« [...] je suis en exil et mon génie aussi
mon corps pourrit sur pied à rester dans ce trou
l'eau qui ne coule pas croupit dans les marais
faute d'être exercée la poésie me quitte
ces lignes mêmes que tu lis
quelle douleur pour me les arracher
je n'ai plus de plaisir
il faut tant d'énergie en plein pays barbare » (in Ovide 2008 : 256)¹³.

13. Je choisis la traduction de Marie Darrieussecq, très inspirée du tempo et de la phraséologie du blues ; voir aussi, plus classique et littérale, celle d'Émile Ripert (in Ovide 1956). Il s'agit ici du poème V du Livre I des *Pontiques*, « À Maxime ».

Un grand poème des *Tristes* (Livre III, élégie XIV) culmine sur l'angoisse de cette perte, qui résume et concentre le tout de la condition nostalgique d'Ovide :

« [...] souvent je cherche un mot
je veux me souvenir d'un nom ou d'un passage
je l'ai sur le bout de la langue
quelle honte, quel aveu
j'ai oublié ma langue
et je ne peux demander à personne » (*Ibid.* : 134).

On ne peut douter que Rousseau fût sensible à ces souffrances ressassées qui conduiront, au bout de neuf années, Ovide jusqu'à la mort. Il n'a certes pas reçu d'éducation classique et ne cite guère le poète érotique et mythologique que Montesquieu et Voltaire connaissaient par cœur. Il s'en tient à l'Ovide exilé sur la mer Noire, dont il fait un personnage de son ballet *Les Muses galantes* (1743). Il choisira plus tard dans les *Tristes* l'épigraphe de son *Discours sur les sciences et les arts* (1751), qui marque son entrée en philosophie – « *Barbaro hic ego sum, quia non intellegor illis* » (= Le barbare ici c'est moi, personne ne me comprend)¹⁴ –, et qu'il reprend tel quel, à la fin de sa vie, pour ouvrir *Rousseau juge de Jean-Jacques* (1772-1775). Ovide concilie, en effet, les deux figures de la nostalgie que Rousseau nous a invité à distinguer : il porte en lui, comme tout exilé, le regret du pays perdu mais celui-ci s'éloigne jusqu'à devenir un passé rongé d'oubli. Il souffre d'être seul Romain au milieu des Barbares, puis de devenir comme étranger à soi, barbare à lui-même. Deux épreuves qui l'atteignent à travers le lien consubstantiel du langage à la mémoire : celui-ci, d'une part, présentifie le monde absent et en attise le manque, de l'autre il assoit la conscience de sa propre dissolution, quand les mots commencent à manquer pour manifester les lieux et temps de l'origine¹⁵.

Sous la plume de Rousseau, du *Ranz des vaches* à *Tircis*, deux expériences, symétriques et inverses, du chant incarnent ces douleurs morales de la nostalgie, oscillant entre le surcroît brutal de présence et l'évidence horrifiée de l'oubli. Elles nous orientent vers une définition de la chanson dans son rapport à la mémoire. La réflexion de Michel Leiris – écrivain chez qui l'on se doit de reconnaître la poursuite de l'auteur des *Confessions* et des *Rêveries* – va nous aider à l'explicitier. Tout comme Rousseau, Leiris n'ouvre-t-il pas sa *Règle du jeu* par une longue et sinueuse méditation sur les souvenirs de chansons ? Il constate que son attachement à celles

14. *Tristes*, Livre V, élégie X, vers 37 (in Ovide 2008 : 134).

15. Barbara Cassin (2013) a récemment développé ces thèmes en s'appuyant sur les figures mythiques d'Ulysse et d'Énée et sur celle, historique et philosophique, d'Hannah Arendt.

« remontées du fond des âges » ou tout récemment entendues tient sans doute au brouillage que les accords et désaccords entre musique et paroles introduisent, jusqu'au point de créer des êtres verbaux insolites et inexplicables que la mémoire préserve car « les phrases imbibées de musique acquièrent un lustre tout spécial, qui les sépare du langage commun, les nimbe d'un prestigieux isolement » (Leiris 1948 : 18). Celles qu'il capture dans les zones les plus reculées de son enfance recèlent toutes des lapsus créateurs, des paronymies qui dotent, par exemple, certains mots communs de la qualité d'appellatifs (ainsi en est-il d'un perroquet que la chanson à boire de tante Adèle semble baptiser *Clairret*), ou bien attribuent à un prénom une activité étrange qui paraît en déployer les résonances (« Blaise qui partait / en berçant sa laisse » est sa version personnelle d'une chanson de son frère), ou encore repèrent dans la phrase chantée des objets uniques (« Adieu notre petite table », dans le duo de *Manon* que chante sa sœur, donne naissance à un « tetitable » [ou « totitable »] masculin qui désigne un instrument indéterminé et à jamais bizarre). Il repère dans ce « caractère privilégié attribué à certaines paroles » déformées un mécanisme plus général qui concerne « tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, se trouve qualifié par une appellation particulière dans laquelle il figure un nom propre, qui devient effectivement son *nom* et en fait une sorte de personne, un être doué de sa vie propre, pourvu de sa propre figure » (*Ibid.* : 19). N'est-ce pas ainsi qu'opèrent dans la mémoire les chansons si l'on admet qu'au sein des êtres de langage le nom propre possède une spécificité logique – il est, à la limite, le seul dans son espèce – et une propriété sémantique – il procède comme un champ magnétique capable d'agglutiner l'ensemble ouvert des attributs de la personne qu'il désigne¹⁶? Leiris suggère que *toute chanson devient nom propre* pour qui l'inscrit dans sa mémoire. N'est-elle pas déjà, formellement, association d'une mélodie et de paroles qui appellent leur interprète, *par son nom*, et avec lui les occasions, les ambiances et les circonstances dans lesquelles elle fut jadis chantée et entendue? Ainsi, les chansons de Tante Suzon composent-elles un portrait complet de cette femme adorée à qui Rousseau doit le langage et les chansons « qui sembl[ent] être la suite naturelle de la parole »¹⁷. Indéfiniment endetté à son égard, il est convaincu que la perte

16. Le débat linguistique et philosophique sur le nom propre est resté ouvert. On peut en prendre la mesure dans les conférences très enlevées de Saul Kripke (1982). La définition de la chanson comme nom propre, que me souffle Leiris, me semble proche des conceptions descriptivistes de Frege ou de Russell que Kripke expose et discute (voir, en particulier, la première conférence : *Ibid.* : 11-57).

17. *Dictionnaire de musique*, article « Chanson » (in Rousseau 1995 : 690), proposition centrale dans la théorie du langage chez Rousseau.

du moindre fragment défigure celle qui l'a initié à la vie. Car, selon un processus qui intéresse tout autant psychanalystes et neurologues, les noms propres sont les plus menacés par l'amnésie¹⁸. On sait bien qu'ils déclenchent souvent la très déroutante expérience du « nom sur le bout de la langue », dans laquelle, écrit justement Pascal Quignard, « J'ai la mémoire de ce dont je ne me souviens pas » (1993 : 61). Il faut donc s'attendre à ce que le rêve comme scène où se projettent, entre autres, les failles de notre réalité psychique, revienne sur ce trouble incoercible. Dans ces fragments, Quignard fait apparaître ce point tandis que Leiris conclut par un rêve à répétition son chapitre sur les chansons – désirées, frêles et fuyantes comme sont les souvenirs infimes qu'il a choisi de traquer car il y « trouve l'expression la plus pure » de lui-même :

« [...] c'est toujours un même gibier que je poursuis : cette chose précieuse et seule réelle qui apparaît fréquemment dans mes rêves sous la forme d'un disque merveilleux de musique nègre américaine que je me rappelle avoir entendu mais que je ne puis me remémorer que très confusément, dont je sais pourtant qu'il est en ma possession mais que je ne parviens pas à retrouver malgré les essais que je fais d'un monceau d'autres disques » (Leiris 1948 : 24).

À cet égard, l'ancienne nostalgie des Suisses, née de l'audition fortuite du *Ranz des vaches* – je dis « ancienne » car presque tous les savants des Lumières en écrivent au passé, comme s'il s'agissait d'un mal révolu –, et la nostalgie moderne, qui pousse Rousseau à chercher la singularité d'un être et d'un moment inaugural de sa vie dans les paroles perdues de *Tircis*, par lesquelles l'érosion inéluctable du temps devient douloureusement sensible et où il redoute aussi de se découvrir lui-même¹⁹, possèdent au moins ce trait commun : elles traitent les chansons comme des personnes car elles y reconnaissent le principe de cristallisation et la puissance d'évocation prodigieuse des noms propres les plus chers, sans trêve assiégés par l'oubli. Orientés sur ce point de repère, nous pouvons poursuivre l'exploration des figures historiques de la nostalgie qui, dans la lignée de Rousseau, vont connaître, en Occident, un renouvellement capital.

18. Dans la *Psychopathologie de la vie quotidienne* (1971 [1898] : chap. I), Freud explore avec brio une perte personnelle de mémoire du nom ; les neurologues se sont aussi penchés sur cette défaillance particulière (cf. un bilan provisoire dans Wixted 2004).

19. Alain Grosrichard (1982) a montré de façon brillante et convaincante, au regard de divers moments érotiques et musicaux de Rousseau (transporté par la voix chantée de jeunes femmes), qu'en oubliant le début de deux vers et en en inventant un troisième, Rousseau transforme la chanson en un sens positif (« Un berger/s'engager/sans danger »), tandis que le dernier vers qu'il a parfaitement retenu (« Mais toujours l'épine est sous la rose ») le ramène à la certitude, pour lui fatale, de l'échec amoureux.

Pour les premiers médecins de la nostalgie – et durant tout le cours historique de cette « maladie », entre 1688 et 1850 –, le seul remède consiste à renvoyer dans ses foyers le patient, il s’y régénère aussitôt. Pourtant, dès le début du XIX^e siècle, un grand clinicien, Percy, note cette observation parue dans le *Journal de Médecine* : un jeune garçon tombé en crise pour avoir fortuitement entendu l’accent de son pays est guéri par des entretiens avec un compatriote que le médecin a fait appeler. La thèse de Pierre Moreaud, *Considérations sur la nostalgie*, soutenue à Paris en 1829, présente un cas rapporté par un ancien colonel des Gardes suisses : deux jeunes soldats frappés de nostalgie sont renvoyés chez eux par leur supérieur ; non loin de Paris, ils rencontrent un troupeau paissant dont les bêtes portent des sonnailles ; cet orchestre champêtre les reconforte au point de les faire renoncer à leur départ. Plusieurs médecins témoignent de la pratique des conscrits alsaciens qui semblent prévenir la nostalgie et l’apaiser en chantant en chœur des chants de leur pays dans la cour des casernes. Entre 1824 et 1837, trois thèses rapportent que des médecins faisaient jouer et chanter des airs populaires sous les fenêtres des infirmeries et des hôpitaux militaires, et que les malades s’en trouvaient très soulagés (Bolzinger 2006 : 107-109). Dans de telles pratiques, la causalité qui a fondé l’identification de la maladie est retournée. L’air musical du pays se révèle à la fois poison et potion, il agit comme toxique et comme cure, il possède les vertus contradictoires et complémentaires du *pharmakon* des antiques médecins grecs pour qui le mal contient le remède, et s’en trouve valorisé d’autant dans les milieux qui avaient pendant un long siècle exclusivement dénoncé sa nocivité. En outre, au fil de cette « médecine de terrain », émerge une toute nouvelle géographie de la maladie. Haller, le premier, dans son article du *Supplément de l’Encyclopédie* (1779), cite les Bourguignons déplacés et les Groenlandais qu’on transfère au Danemark. Le traité de médecine militaire de Colombier (1778) énumère « les Périgourdins, les Comtois, les Champenois » (in Dandrey 2014 : 11). Kant ajoute, d’expérience sans doute, les « habitants de la Westphalie et de la Poméranie ». On cite volontiers les marins des grands voyages autour du monde et les esclaves noirs déportés aux Antilles (*Ibid.*). Des provinces – Alsace, Pays basque, Bretagne –, tenues à l’écart par leurs langues, étrangères au français et même au latin, vont rejoindre la liste qui ne cesse de s’amplifier des populations à risque. Et puis, d’un coup, dans un article paru en 1821 mais sans doute écrit bien avant, l’autorité de Philippe Pinel, médecin de l’esprit, arrache la nostalgie à ces milieux trop spécifiques et la généralise à toute l’humanité :

« Il s'agit d'une maladie répandue sur quasiment toute la surface de la terre. Elle surgit indifféremment en toute saison, en tout pays, elle frappe tous les tempéraments et tous les âges. Elle dépend d'un nombre infini de causes comme des pertes graves, des projets brisés, des ambitions frustrées, des angoisses causées par la jalousie, des amours malheureuses, la nécessité de devoir s'éloigner de ses propres centres d'intérêt, l'incertitude sur son propre avenir »²⁰.

Trois nouveautés se déduisent donc, entre XVIII^e et XIX^e siècles, de l'évolution du discours médical. D'abord s'impose le passage d'une conception physiologique à une conception toute morale de la maladie qui réintègre le giron de la mélancolie dont Hofer, à la fin du XVII^e siècle, l'avait détachée. Ensuite sont identifiées des niches sociales et écologiques où ce mal collectif rencontre des conditions favorables : le déplacement des conscrits, des domestiques, des marins et des esclaves africains, tous arrachés à leurs relations originaires, sont les situations typiques invoquées. Mais ces particularismes se dessinent, et c'est la nouveauté radicale, sur le fonds commun d'un sentiment spécifique car paradoxal. Hofer en avait subtilement identifié les deux composantes quand il définissait la nostalgie comme « *dolor amissæ dulcedinis Patriæ* (= une douleur due à la douceur de [se remémorer] la patrie perdue)²¹ » mais il en était resté à l'effet morbide. On admet désormais que la relation est réversible et que la douceur du souvenir peut atténuer ou guérir la douleur de l'éloignement et de la perte.

Qu'en est-il du côté des amateurs de musique qui se sont tellement intéressés, Rousseau oblige, à la mélodie pastorale ? Sur ce front se produit un bouleversement autonome et convergent. Nous le percevons à la lecture des « notes de terrain » que rédigent les nouveaux amateurs du *Ranz des vaches* qui l'ont tous entendu *in situ*, dans les Alpes suisses. Ainsi George Tarenne rapportant sa première audition :

Dans un voyage que j'ai fait en Suisse, l'an 1810, me promenant, un jour, au lever de l'aurore, sur des montagnes incultes et désertes du canton de Vaud, j'eus le plaisir d'entendre chanter un *Ranz des vaches*, par une jeune bergère qui conduisait au pâturage un troupeau nombreux. Ses accents affectèrent mon esprit d'une manière si agréable, qu'il me serait impossible d'exprimer le ravissement ni la situation extatique dans lesquels je me trouvais en écoutant cette fille, et où je restai longtemps encore après qu'elle eut disparu. De retour chez moi, je m'empressai de parler à mes hôtes de la rencontre que j'avais faite dans ma promenade du matin ; et je les priai de mettre tout en usage pour me procurer une bonne copie du *Ranz des vaches* que je venais d'entendre (1810 : 11-12).

20. Cf. l'entrée « Nostalgie » dans *Encyclopédie méthodique. Médecine*, 1821, tome X (in Prete 2004 : 71).

21. J'adopte l'excellente traduction de Patrick Dandrey (2014 : 5).

Afin sans doute de conforter son propre récit, Tarenne en reproduit dans une note un second, dû au grand violoniste Giovanni Battista Viotti. Il avait été publié en l'an VI dans *La Décade philosophique*, la revue des Idéologues, il est daté du 26 juin 1792 :

« J'allais, je venais, je montais, je descendais sur ces rochers imposants ; le hasard me conduisit dans un vallon auquel je ne fis aucune attention d'abord. Ce ne fut que quelque temps après que je m'aperçus qu'il était délicieux [...]. Là, je m'assis machinalement sur une pierre sans être fatigué, et je me livrais à une rêverie profonde que j'ai éprouvée fréquemment dans ma vie ; cette rêverie où mes idées divaguent, se mêlent et se confondent tellement entre elles que j'oublie que je suis sur la terre [...]. J'étais donc là sur cette pierre, lorsque tout à coup mon oreille, ou plutôt toute mon existence, fut frappée par des sons, tantôt précipités, tantôt prolongés et soutenus, qui portaient d'une montagne et s'enfuyaient à l'autre, sans être répétés par les échos. C'était une longue trompe ; une voix de femme se mêlait à ses sons tristes, doux et sensibles, et formait un unisson parfait : frappé comme par enchantement, je me réveille soudain, je sors de ma léthargie, je répands quelques larmes, et j'apprends, ou plutôt je grave dans ma mémoire le *Ranz des vaches* » (Viotti in *Ibid.* : 17-18)²².

De telles réceptions de l'air pastoral énoncent une critique ouverte de Rousseau par ses adulateurs même. En effet, loin d'être musicalement « peu de chose » et de rester confiné dans la mémoire réflexe des jeunes bergers exilés, le *Ranz des vaches*, avec ses « sons tristes, doux et sensibles », émeut ces visiteurs étrangers dans la mesure où il offre une transposition musicale du décor grandiose de sa profération. Senancour le dira au moins à trois reprises mais surtout dans *Oberman* :

« [...] les premiers sons [du *Ranz des vaches*] vous placent dans les hautes vallées, près des rocs nus et d'un gris roussâtre, sous le ciel froid, sous le soleil ardent. On est sur la croupe des sommets arrondis et couverts de pâturages. On se pénètre de la lenteur des choses, et de la grandeur des lieux » (1965 [1804] : 160)²³.

À vrai dire on pourrait soutenir l'idée que ces disciples retournent Rousseau contre lui-même. Celui-ci distinguait en effet deux types de musique : d'une part, celle qui « borne son effet à la sensation et au plaisir physique qui résulte de la mélodie, de l'harmonie et du rythme » – il classe dans cette catégorie les cantiques, les airs à danser et les chansons –, d'autre part, « la scène lyrique » où « la musique devient [...] capable de peindre tous les tableaux, d'exciter tous les sentiments, de lutter avec

22. Emmanuel Reibel (2013 : 87-89) a retrouvé à la Bibliothèque nationale de France, et reproduit en fac-similé, les pages originales de Viotti, trois fois publié en France entre 1798 et 1813, et dont la notation figure déjà, à côté de celle de Rousseau, dans l'ouvrage de William Shield, *An Introduction to Harmony*, London, [s. n.], 1800 (in Métraux 1984 : 157).

23. Les deux autres occurrences de la réflexion de Senancour sont dans son roman de jeunesse *Aldomen* (1795) et dans ses *Rêveries sur la nature primitive de l'homme* (1799).

la poésie, de lui donner une force nouvelle, de l'embellir de nouveaux charmes » (in Rousseau 1995 : 948-949). Au fond, Viotti, Senancour, Tarenne et, avant eux, Ramond de Carbonnières²⁴, attribuent au *Ranz des vaches* la puissance expressive que Rousseau réservait au seul opéra. Mais l'essentiel pour notre propos se situe ailleurs : dans la nouvelle configuration des effets de la musique en relation avec la nostalgie. Je retiendrai ici quatre déplacements – ils concernent l'auditeur, l'écriture, l'instauration culturelle et le temps – qui auront des conséquences décisives et de longue durée puisqu'ils imposent, à mes yeux, la troisième figure de la nostalgie chantée que l'on peut commodément qualifier de « romantique ».

Première évidence : dans les témoignages à peine cités, l'expérience du sujet auditeur devient aussi importante que l'objet sonore révélé – qui va déclencher, chez tous ces voyageurs, le choix d'écrire sur cet épisode, le désir de faire connaître l'effet que cette mélodie a eu sur eux et, pour quelques-uns, une fébrile activité d'enquête. Mais, pour qu'il y ait « ravissement », « enchantement », « extase » et « larmes », il faut bien que le *Ranz des vaches* – air rustique, « air de sauvages », écrit Tarenne – ait ému ces mélomanes très « cultivés » et suscité une expérience biographique décisive, un tournant dans leur propre *Bildung*. Viotti n'écrit-il pas que son « oreille, ou plutôt toute [son] existence, fut frappée par ces sons », qu'il a aussitôt appris la mélodie et « gravé » dans sa mémoire le duo entre le cor des Alpes, le majestueux *alphorn*, et la voix de la bergère ? Senancour le prolonge en généralisant la relation entre musique, émotion et mémoire :

« [...] on admire ce qu'on voit mais on sent ce que l'on entend. La voix d'une femme aimée sera plus belle encore que ses traits ; les sons que rendent des lieux sublimes feront une impression plus profonde et plus durable que leur forme » (1965 [1804] : 160).

Le caractère exalté et inoubliable de cet événement acoustique aboutit à joindre et confondre les deux figures du regret que Rousseau avait, de fait, distinguées : les nouveaux auditeurs connaissent tous le rapport socialisé entre cet air et la nostalgie des indigènes, mais ils sont saisis personnellement par cette musique émise par les gens et les instruments du lieu, et entendue dans son théâtre naturel. Pour eux, définitivement, le *Ranz des vaches* est devenu un *nom propre* qui emporte avec lui tous les caractères de l'extase qu'ils ont éprouvée.

24. Publiant, en 1790, une traduction des *Lettres de William Coxé sur l'état de la Suisse*, voyageur qui répétait littéralement Rousseau, Ramond, lui-même grand marcheur et connaisseur des montagnes, affirme dans les commentaires dont il truffe sa traduction le lien consubstantiel de la « sauvage mélodie » du ranz et du paysage alpestre (in Coxé 1790 : II, 60).

L'expérience se prolonge dans l'écriture de la musique. Celle-ci ne peut plus être la transposition en langage académique conventionnel d'une performance déroutante. Son ambition est d'approcher le caractère unique de cet air. Ramond le premier souligne ce trait :

« [*Le Ranz des vaches*] n'a point de rythme régulier, quoique sa mesure ne change pas ; son mouvement varie à plusieurs reprises, et ne varie point périodiquement : cette bizarrerie le distingue absolument de toutes les mélodies anciennes qui nous soient connues en Allemagne ; sa finale ne répond à aucune des finales usitées dans les différentes époques. Il ne se chante point en chœur, comme tous les airs allemands connus, parce que l'oreille saisit difficilement les notes d'accompagnement » (in Coxe 1790 : II, 58, note 11).

Viotti tire les conséquences de cette « bizarrerie » :

« J'ai cru devoir le noter sans rythme, c'est-à-dire sans mesure. Il est des cas où la mélodie veut être sans gêne pour être elle, elle seule : la moindre mesure dérangerait son effet [...]. Ce *Ranz des vaches* en mesure serait dénaturé : il perdrait de sa simplicité. Ainsi, pour le rendre dans son véritable sens, et tel que je l'ai entendu, il faut que l'imagination vous transporte là où il est né » (1792, in Tarenne 1810 : 18).

Idée que Tarenne développe ainsi :

« Plusieurs de ces airs changent souvent de mesure dans le récitatif ; d'autres ont une mesure uniforme mais avec des mouvements plus ou moins accélérés, ce qui revient à peu près au cas précédent ; il y en a fort peu dont la composition est tout à fait régulière. Il faut savoir, au reste, que, dans tous ces airs, la disposition rythmique est l'ouvrage de l'art : la mélodie pastorale ne connaît pas d'autre mesure que son caprice, son goût, son enthousiasme, et le temps qu'elle veut mettre à jouir de ses propres accents » (1810 : 7).

La marge de liberté de chaque exécutant – l'*arte* au sens italien du terme – a pour corollaire la variation du Ranz à l'intérieur de sociétés montagnardes très compartimentées qui sont autant de niches dont il convient de respecter la singularité : « La musique et les paroles en varient beaucoup, selon les cantons » (*Ibid.*). Il y a bien *un Ranz des vaches*, dont la musicologie moderne a pu restituer le canevas mélodique, mais celui-ci se réalise dans la diversité des interprétations individuelles de « traditions » localisées (Baumann 1976). De plus, le fait que, depuis le XVI^e siècle, l'air ait été noté plusieurs fois sans les paroles, comme le fera encore Rousseau, a donné à penser qu'il existait d'abord pour lui-même, que le texte était facultatif et interchangeable. Il me semble que tout s'oppose à cette idée et d'abord le fait que la première partition connue inclut dans son titre (*Appenzeller Kuhreyen Lobe lobe*) l'appel des animaux qui signe la présence obligée de la voix du berger : « *Lobe ! Lobe !* ». Grande labilité de paroles toujours renouvelée, certes, mais présence continue d'un texte chanté.

Là encore l'écriture, celle de Tarenne au premier chef, va fixer, en notant les parlers romanches de Gruyère et ceux, alémaniques, de l'Appenzell, un texte insolite puisque, au-delà de l'anecdote qui lui sert de cadre, son noyau est une simple liste – où défilent les vaches appelées par leur nom et décrites par leurs qualités – que les chanteurs peuvent prolonger *ad libitum*. Rhétorique et esthétique très étranges, mais en vérité ancrées au plus stable des pratiques pastorales européennes (Fabre 1993).

En matière d'instauration culturelle, nos voyageurs rousseauistes occupent sans y prétendre une position de médiateurs. Leur parcours solitaire des alpages, leur rencontre inattendue du chant, l'extase qui les saisit devant une *œuvre* qu'ils reconnaissent aussitôt comme telle coïncident avec une mise en valeur qui opère déjà sur place, à la même époque, dans les bourgs du Fribourgeois et du Bernois. Au cours de son enquête, Tarenne a été en contact avec le doyen Bridel, érudit remarquable, membre de l'Académie celtique, qui a entrepris de fixer le *Ranz des vaches* comme hymne du lieu au sein d'un mouvement qui engage de plus en plus de bourgeois érudits. En outre, la situation historique de la Confédération helvétique a incité les cantons à organiser, sur le modèle très allégorique des fêtes de la Révolution française, deux grands rassemblements en 1805 et 1808 à Unspunnen, au pied des Alpes bernoises, où le *Ranz des vaches*, extrait de son contexte pratique, noté sur feuilles volantes et distribué à la foule des participants, se trouve élevé au rang d'emblème national. Mme Vigée Lebrun et son amie Mme de Staël assisteront à la seconde de ces manifestations de la liberté suisse et en témoigneront par le pinceau et la plume (Métraux 1984 : 89-95). Par ailleurs, et ce depuis Rousseau, la publication des partitions, qui adaptent et domestiquent la mélodie, répand celle-ci dans les traités et les manuels d'éducation musicale, puis dans les œuvres des plus grands compositeurs – de Beethoven à Berlioz²⁵. En elle se condense une idée romantique de la nature, de la politique – pensons au surgissement du thème de Guillaume Tell, entre Schiller et Rossini – et de la vie des bergers, qui commencent à occuper dans toute l'Europe la place des « primitifs » de l'intérieur, doués de virtuosité poétique et musicale, experts mélancoliques des arts de la mesure (Fabre 1993, 2007). En un mot, le motif pastoral ainsi revigoré se disperse dans l'ensemble du champ des pratiques musicales qui reflète à la fois sa continuité et sa déclinaison sociale. Bien entendu, le foyer de cette extraordinaire ubiquité

25. Guy Métraux (1984 : 155-156) dresse une liste impressionnante des reprises du *Ranz des vaches* – de Grétry à Honegger. Emmanuel Reibel (2013) analyse ses retours et ses métamorphoses à l'intérieur d'un romantisme musical plus strictement défini. Vladimir Jankélévitch (1974 : 375-386) prolonge jusqu'aux modernes – dans la suite de Liszt : Tchaïkovski, Debussy, Fauré – la présence insistante du rapport de la musique et de la nostalgie.

demeure le rapport essentiel entre mélodie et nostalgie, puisque ce sentiment, dont les aliénistes suggèrent la probable universalité ou du moins l'évidente ubiquité, est devenu un trait d'époque, référent d'expériences sentimentales et esthétiques ordinaires et de toutes sortes de productions artistiques, distinctes sans doute mais de même tonalité. Ainsi Guy Métraux (1984 : 26) a-t-il noté que l'exécution du *Ranz des vaches* dans les Alpes suisses, son territoire d'origine, semble avoir pris, dès le début du XIX^e siècle, une majesté lente, une solennité qui l'assimile aux cantiques de l'église et du temple. La nostalgie chantée est en train de devenir un moment liturgique, porteur d'un sentiment métaphysique : une sorte de *gospel* montagnard.

Le rapport au temps qui soutient la nouvelle écoute du chant pastoral – ou plus largement « populaire » – résulte d'une quatrième mutation, décisive dans la conception de la nostalgie. Elle nourrit toutes les expressions personnelles du « regret » chez Rousseau mais il reviendra à Kant de l'explicitier : les malades que l'on renvoie au pays « voient leur attente vivement déçue », car « ils n'ont pu y ramener leur jeunesse » et se retrouvent en quelque façon étrangers chez eux (Kant 1993 [1798] : 120). Autrement dit, la nostalgie n'est pas, ou n'est plus, un sentiment né du déplacement géographique mais de l'irréversibilité du temps²⁶. Kant ajoute, avec son rationalisme imperturbable, que la prise de conscience du fait que tout retour est illusoire guérit les nostalgiques ! Nous savons bien que l'inverse est avéré : l'impossible remontée du temps fait du passé l'objet d'un désir jamais satisfait et de la mémoire la source vive mais précaire de la subjectivité tour à tour comblée et meurtrie. Rousseau a donné de ce retournement un récit tout de contraste, dans la fameuse lettre de Saint-Preux (*Julie ou la Nouvelle Héloïse*, 1761) consacrée aux vendanges et leurs divertissements :

« Après le souper on veille encore une heure ou deux en teillant le chanvre ; chacun dit sa chanson tour à tour. 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 de 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, 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 s'efface avec peine » (in Rousseau 1964 : 609).

26. Tel est le thème central de l'essai de Vladimir Jankélévitch (1974), cité plus haut.

Cette impression douce-amère colore désormais la perception des œuvres qualifiées de « primitives » : elles ont la nuance, le parfum et la tonalité du passé, elles parviennent aux oreilles modernes par la seule voix des *derniers* représentants d'une époque révolue (Fabre 2011). Cette histoire des oubliés et des marges, distincte de la représentation triomphante du progrès, fonde et justifie les programmes de savoir qui, tels ceux de Ramond et de Tarenne, naissent d'un incoercible sentiment d'urgence à l'écoute des voix anciennes. La fable d'Ossian imaginée par James Macpherson dans les années 1760 condense au plus haut degré cette pulsion : il faut, nous disent en substance le poète écossais et ses éditeurs, aller vite recueillir de la bouche des derniers paysans et pêcheurs des Highlands les poèmes d'Ossian, le dernier barde qui chanta, au III^e siècle, les derniers temps des libertés gaéliques dans une langue qui se perd. De même, les bergers des cantons alpestres proclament-ils, en chantant, une indépendance inscrite dans des pactes anciens que la politique impériale menace. Ces regards en arrière ne définissent pas, comme on le dit parfois, une distance idéologique et esthétique à la modernité, tout au contraire, ils sont une composante essentielle de celle-ci, qui fait de la nostalgie – et de la conscience du temps qu'elle suppose – la basse continue du sujet romantisé²⁷.

La notion médicale de nostalgie – mal terrifiant qui pouvait conduire de jeunes hommes à la mort – ne s'est donc pas effacée pour laisser place à un sentiment affadi et banal, comme la plupart des analystes l'affirment. Transformée de l'intérieur, elle a passé le relais à une élaboration qui mobilise et innerve une multiplicité de lieux sociaux et d'expressions culturelles. Et parmi les points de passage, et de cristallisation, entre ancien et nouveau régime de la nostalgie, la musique et la chanson, air et paroles, occupent désormais une place qui va sans trêve étendre son empire. Retenons surtout que les deux versants – coutumier et personnel – qui m'ont permis d'asseoir les deux premières figures sont réunis et dépassés par cette troisième configuration. Elle introduit, en effet, et rassemble en faisceau conscience historique, vouloir politique et programme de savoir. Avec son engagement républicain et sa folle passion du passé, Nerval – éminente pierre de gué entre Rousseau et Leiris – est sans doute celui qui incarna dans sa vie, son écriture et son incessante interrogation de l'objet chanson tout l'efficace rénové de l'écoute moderne. Il faudrait ici reprendre *Sylvie* (1840) et dévider le fil qui relie les voix de femmes : Aurélie, l'actrice parisienne ; Adrienne, la reine de la ronde où l'on entre

27. J'emprunte cet adjectif néologique à Novalis (cf. Fabre 2011 : 58, 233).

en chantant sur la « grande place verte encadrée d'ormes et de tilleuls » ; Sylvie, à son rouet près de la « fenêtre où le pampre s'enlace au rosier, la cage de fauvettes suspendue à gauche » – « J'entends le bruit de ses fuseaux sonores et sa chanson favorite : *La belle était assise / Près du ruisseau coulant* » – ; enfin la vieille tante de celle-ci qui, voyant les jeunes gens revêtus des costumes de sa noce, « sourit à travers ses larmes » et retrouve aussitôt « dans sa mémoire les chants alternés, d'usage alors, qui se répondaient d'un bout à l'autre de la table nuptiale et le naïf épithalame qui accompagnait les mariés rentrant après la danse ». Résurrection où tous les passés se fondent dans une jouvence du temps – « Ô jeunesse, ô vieillesse saintes ! » –, ce récit est inséparable du moment où l'écrivain se décida à collecter, composer et publier, à six reprises entre 1842 et 1852, un recueil méthodique de ces airs « anciens » dont plusieurs lui viennent sans doute des grand-tante et tante du Valois qui l'ont élevé, une fois sa mère disparue²⁸...

Nerval n'a pas choisi par hasard ce bouquet de chansons qu'il finira par joindre en appendice à *Sylvie* comme une clé mémorielle. Il a l'intuition juste que l'élaboration et la transmission orales se sont éteintes en France alors qu'il était enfant, vers 1820. Les spécialistes admettent, avec Patrice Coirault, que le trésor des « vieilles chansons » est en effet à peu près clos à cette date où il devient disponible pour une suite discontinue de *revivals*²⁹. Tout comme Rousseau, mais en pleine conscience, Nerval ne borne pas à ce petit groupe de chants, auxquels la « tradition » s'identifie désormais, son propre répertoire nostalgique. Un chapitre de son dernier récit publié, *Promenades et souvenirs* (1855), raconte un retour à Saint-Germain, où il a un peu vécu dans sa jeunesse. Il y découvre avec joie un monde hétéroclite de chansons actuelles – romances amoureuses mélancoliques et chants politiques « humanitaires » –, entonnées dans une arrière-salle de café par la « société chantante » du lieu, où même les jeunes filles proposent les romances qu'elles ont composées (in Nerval 1993 : 674-681). Il est reçu selon les formes dans ce local « pavoisé de drapeaux et de guirlandes, avec les insignes maçonniques », qui lui évoque *Les Bergers de Syracuse*, jadis rassemblés quai de la Cité, et *Les Joyeux* qu'il visita peut-être vers douze ans à Belleville, avec son père. Dans sa curiosité toujours à l'affût, Nerval fait le pont entre le regret romantique des chansons

28. Cf. Gérard de Nerval (*Sylvie*, in 1993 : 537-579), Paul Bénichou (1970) et Daniel Fabre (1992) pour l'étude de ce moment inaugural de collecte des chants populaires.

29. Cf. Paul Bénichou (1970) qui s'appuie sur Patrice Coirault (1953-1963). Bien entendu, il ne s'agit pas du passage d'un mode oral à un mode écrit de la composition et de la diffusion, puisque les chansons « folkloriques » françaises ont, à l'origine, des auteurs et des milieux de composition et de propagation par l'écriture bien identifiés.

d'autan liées, dans *Sylvie* comme dans *La Nouvelle Héloïse*, aux rites et protocoles des sociétés villageoises, et l'invention contemporaine dont les classes laborieuses et dangereuses des villes – ouvriers et ouvrières, artisans pauvres, émigrés récents, étudiants, prostituées et marginaux – sont le foyer. Or, un peu partout dans le monde moderne, de telles créations chansonnières ont été assez vite reconnues, au cours des deux derniers siècles, par la convergence d'une expression populaire médiatisée, d'une promotion identitaire et parfois nationale, d'un engouement de créateurs pour ce qu'ils louent comme un « art populaire » et d'une érudition d'amateurs et de collectionneurs qui, par passion singulière, escortent l'émergence de « genres » chantés nouveaux. De ce point de vue, la genèse et l'évolution du *fado* à Lisbonne, du *tango* à Buenos Aires, du *flamenco* sévillan, de la *canzone* napolitaine, du *rebetiko* athénien, du *tezeta* d'Addis Abeba, de l'*enka* des mégapoles japonaises, du *blues* des quartiers noirs de la Nouvelle-Orléans..., et de tant d'autres répertoires doux-amers qui naissent, aujourd'hui encore, dans les villes d'Afrique et d'Asie et, sans aucun doute, dans les grands camps de réfugiés, présentent, au-delà de leurs contextes spécifiques, des traits communs saisissants³⁰. La nostalgie est là, universelle : dans la tonalité générale de ce qui est chanté et qui relate la chronique dramatique de vies tourmentées par un mauvais destin (*fatum* = *fado*) dont l'arrachement au lieu natal et la conscience douloureuse de l'irréversibilité du temps font partie ; dans la réception de plus en plus large, qui recrute bien au-delà des rues et des quartiers interlopes des auditeurs attirés par l'expérience émotionnelle d'une « nostalgie par compassion » ; dans l'élaboration parallèle d'un « caractère nostalgique » tour à tour défini comme un tempérament national (la *saudade* portugaise) et une qualité intrinsèque de l'interprétation chantée (le *duende* gitan) ; dans l'institution, au fil de quelques décennies, d'une mémoire écrite et enregistrée qui nourrit le désir lancinant d'un retour aux sources « pures », sorte de nostalgie seconde d'une nostalgie dont on pense que l'expression première était parfaite, « authentique ». C'est à ce point précis que l'alliance de la chanson et du sentiment donne forme à une figure extraordinairement prolifique, la quatrième, dont notre présent est le théâtre et sur laquelle je conclurai.

30. Cf. l'ensemble, inégal mais très riche, rassemblé par Michel Demeuldre (2004) à l'issue d'un colloque de 2001, et le catalogue de l'exposition sur le *fado* (Pais de Brito 1994). Des études importantes sont parues ensuite : de Christine Yano sur l'*enka* japonais (2003), d'Estelle Amy de la Bretèque (2013) sur les paroles mélodisées des Yézidis, le grand livre, enfin traduit, d'Alan Lomax sur le blues (2013 [1993]) et un film de Bernard Lortat-Jacob et Hélène Delaporte (*Chant d'un pays perdu*, Meudon, CNRS Images, 2007) sur les Albanais de la Tchaméria.

Air du temps : la nostalgie partout

40

La Cavalcade des heures, un film de 1943 réalisé par Yvan Noé, met en scène simultanément l'interprétation et l'audition de *Que reste-t-il de nos amours ?*, la chanson qui a introduit ce périple. L'acteur Charles Trenet est en train de s'écouter chantant lui-même en voix off. À l'écran, son image alterne avec celle d'un phonographe, sur lequel tourne un 78 tours, et celle d'une vieille femme qui aura à la fin du couplet un geste consolateur pour le jeune homme qui s'est pris le front entre les mains. Le montage suggère que l'homme Trenet écoute le chanteur et, comme tous les auditeurs, éprouve, silencieux, les émotions que décrit sa chanson. Il y a dans cette mise en abyme une force évocatrice très spécifique en ce qu'elle renvoie au fait que la chanson mélancolique contient souvent la référence à une chanson dont le rappel éveille le passé pour un interlocuteur généralement indéterminé. Ce destinataire est muet, présent ou absent on ne sait. À lui s'adresse la chanson actuelle qui se réfère à celle jadis écoutée et parfois dansée ensemble, signe du passé commun que son rappel suffit à évoquer.

Georgia On My Mind, dont Ray Charles a sublimé l'interprétation au point de se l'approprier en stoppant sa carrière bien lancée de standard, est construite sur ce canevas. Le personnage lance un cri vers Georgia, dont « Just an old sweet song » lui a rappelé qu'ils se sont perdus de vue mais qu'il lui « appartient » toujours. *Georgia* est donc la chanson que le chanteur-narrateur a entendue et aussi celle qu'il interprète et qu'il envoie à l'être qu'il souhaiterait rejoindre. Dans son adaptation d'une chanson de 1930, Ray Charles a éliminé l'introduction, le *verse*, peut-être parce qu'il donnait d'emblée, trop vite donc, la clé de cette représentation de la chanson par elle-même : « Melodies bring memories / and linger my heart / make me think of Georgia / Why did we ever part »³¹. Nous retrouvons la même construction dans une chanson de tonalité pourtant très différente, la plus célèbre de l'après-guerre français, *Les Feuilles mortes* de Prévert et Kosma :

*Oh je voudrais tant que tu te souviennes
Des jours heureux où nous étions amis
En ce temps-là la vie était plus belle
Et le soleil plus brûlant qu'aujourd'hui
Les feuilles mortes se ramassent à la pelle
Tu vois je n'ai pas oublié
Les feuilles mortes se ramassent à la pelle
Les souvenirs et les regrets aussi
Et le vent du nord les emporte
Dans la nuit froide de l'oubli
Tu vois je n'ai pas oublié
La chanson que tu me chanta*

[Refrain]

*C'est une chanson qui nous ressemble
Toi qui m'aimais moi qui t'aimais
Nous étions tous les deux ensemble
Moi qui t'aimais toi qui m'aimais
Mais la vie sépare ceux qui s'aiment
Tout doucement sans faire de bruit
Et la mer efface sur le sable
Les pas des amants désunis.*

La chanson chante une autre chanson. Elle fait entrer en scène un passé qui est un passé commun chanté. Celui-ci se confond ici avec une unique relation réciproque : « Moi qui t'aimais, toi qui m'aimais ». Or, cette mise en abyme récurrente n'est pas seulement celle du souvenir amoureux et heureux – comme dans *La Chansonnette* (1961) que chantait Yves Montand, *La Chanson de Prévert* (1961) et *La Javanaise* (1963) de Serge Gainsbourg, le *Bal chez Temporel* d'André Hardellet, musique de Guy Béart –, elle glisse insensiblement vers celle d'une mémoire de la chanson – dans *La Chance aux chansons* de Trenet (1971), *Ex fan des sixties* (1978) de Gainsbourg et surtout l'emblématique *Rock collection* d'Alain Souchon et Laurent Voulzy (1977). De là elle s'épanche sur la toile pour donner forme aux façons de s'approprier la chanson et de la partager en l'associant à la mise en scène de moments vécus. Par exemple sur YouTube, un site web fondé en février 2005, qui secrète aujourd'hui l'anthologie immense et souvent monotone des façons d'incarner, dans de petites compositions qui tressent chants, photos et films, la relation des chansons et du souvenir dont elles sont devenues le principal langage. Plus généralement encore, une très large part de notre écoute actuelle a lieu sur la scène de la remémoration. La chanson n'y est plus nostalgique par le contenu qu'elle énonce mais par son dispositif d'énonciation. Elle modèle le passé collectif et opère, tels les *Je me souviens* de Georges Perec, en fusionnant les souvenirs de chacun et ceux de tout le monde. De tout nouveaux instruments ont bâti en trois décennies cette mémoire de masse. Les *tribute bands* – « littéralement “groupes se consacrant à des hommages” »³² – se multiplient dans tous les genres depuis les années 1990. Il y a aussi, bien sûr, Radio Nostalgie et tant d'autres canaux radiophoniques qui, en maintenant présent à l'oreille le stock des chansons du dernier demi-siècle, visent à immobiliser l'écoulement temporel en proclamant leurs auditeurs « forever young » à l'écoute de leur éternelle jeunesse³³. La même intention sous-tend la multitude des palmarès rétrospectifs – la meilleure chanson du siècle, ou de la décennie –, les tournées rétro (Tinker 2012) et les saisons chantées souvent désignées à l'anglaise (*sixties, seventies, eighties...*), dans lesquelles le siècle récapitule ses moments, faisant des chansons la bannière d'une époque offerte, dans le miroir médiatique, à la ferveur et à la consommation collectives. Mieux même, certaines modes récentes

31. « Des mélodies rappellent des souvenirs / et traînant dans mon cœur / me font penser à Georgia / Pourquoi nous sommes-nous séparés ? ». Je reprends le texte et la traduction établis par Bernard Lortat-Jacob (2006 : 60, note 15), dans le bel article qu'il consacre à cette chanson.

32. Je reprends la définition d'Allan F. Moore (2003 : 847).

33. Le titre *Forever Young* a été créé, en 1984, par le groupe allemand Alphaville. Succès mondial, il a été repris depuis par une dizaine de chanteurs.

de la vie musicale mondialisée – rock, pop, disco, hip hop, rap, raï, etc. – se projettent si vite sur l'écran distancié de la nostalgie et de la conservation patrimoniale que leur histoire créative se fige et tourne court, adoptant la seule forme de la reprise, aujourd'hui devenue le plus puissant ressort d'un événement sans nouveauté³⁴. Dans le *karaöke* (mot à mot « orchestre vide ») – né au Japon après 1970 et devenu un phénomène mondial stupéfiant qui n'a pas échappé à l'attention des ethnographes (Mitsui & Osakawa 1998 ; Drew 2001) –, le public collabore, en chantant sa partie dans cet univers de la répétition généralisée. Se lève alors l'énigme contemporaine de la nostalgie³⁵. Elle n'est plus seulement le lamento d'un groupe laminé par le courant dominant de l'histoire ou encore la délectation morose d'un sujet moderne hanté par l'irréversible – deux figures fondatrices et toujours actives que la troisième, romantique, associa et déploya dans une invention culturelle plurielle et très nuancée –, glissant du nom propre au nom commun, elle est devenue le plasma de notre rapport au temps dont la chanson, sa substance et son écoute, me semble contenir le chiffre.

*École des hautes études en sciences sociales
Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture (LAHIC), Paris
daniel.fabre@libero.it*

MOTS CLÉS/KEYWORDS : Jean-Jacques Rousseau – Charles Trenet – Gérard de Nerval – Michel Leiris – *nostalgie/nostalgie* – chanson (histoire)/*song (history)* – chant pastoral/*pastoral song* – *Ranz des vaches* – romantisme/*romanticism* – autobiographie/*autobiography*.

34. Cf. sur ce thème, et à propos de la chanson, la réflexion de Peter Szendy (2008 : 30-39), dans les pas de Kierkegaard qui, sous le titre *La Reprise*, a publié un petit roman philosophique.

35. Alors que tous les analystes concluaient à sa disparition, le thème général de la nostalgie a été relancé par Fred Davis (1979) et repris par Svetlana Boym (2001), dans le contexte des nostalgies politiques (à la suite de l'écroulement du socialisme réel) et dans le cadre éclectique des *cultural studies*. Une problématique sociologique générale est dans Michael Pickering & Emily Keightley (2006) ; voir aussi la tentative, fragile, de définir en termes de psychologie sociale comparative, les grandes tendances internationales de la nostalgie par Erica Hepper (2014). Sur le rapport à la chanson et à la musique actuelles, lire l'enquête de Frederick Barrett (2010), et l'ensemble très complet – « Souvenirs, souvenirs » – présenté par Hugh Daucey & Chris Tinker (2014). Voir enfin, deux numéros de revue consacrés à la nostalgie : *Politiques de la nostalgie*, sous la direction de Guillaume Lachenal et Aïssatou Mbodj-Pouye (2014) et *Nostalgie*, sous la direction d'Olivia Angé & David Berliner (2015).

Angé, Olivia & David Berliner, eds

2015 *Terrain 65 : Nostalgie*. Paris, Ministère de la Culture-Éd. de la MSH.

Amy de La Bretèque, Estelle

2013 *Paroles mélodisées. Récits épiques et lamentations chez les Yézidis d'Arménie*. Paris, Classiques Garnier (« Littérature, histoire, politique » 6).

Barrett, Frederick S. et al.

2010 « Music-Evoked Nostalgia : Affect, Memory and Personality », *Emotion* 10 (3) : 390-403.

Baumann, Max Peter

1976 *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*. Winterthur, Amadeus.

Bénichou, Paul

1970 *Nerval et la chanson folklorique*. Paris, José Corti.

Bolle-Zemp, Sylvie

1992 *Le Réenchantement de la montagne. Aspects du folklore musical en Haute-Gruyère*. Genève, Georg / Bâle, Société suisse des traditions populaires (« Mémoires de la Société suisse des traditions populaires » 74).

Bolzinger, André

2006 *Histoire de la nostalgie*. Paris, Campagne Première.

Boym, Svetlana

2001 *The Future of Nostalgia*. New York, Basic Books.

Burney, Charles

1992 [1771-1773] *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*. Trad. et éd. par Michel Noiray. Paris, Flammarion, (« Harmoniques »).

Cassin, Barbara

2013 *La Nostalgie. Quand donc est-on chez soi ? Ulysse, Énée, Arendt*. Paris, Autrement (« Les grands mots »).

Coirault, Patrice

1953-1963 *Formation de nos chansons folkloriques*. Paris, Éd. du Scarabée, 4 vol.

Coxe, William

1790 *Voyage en Suisse*. Trad. de l'anglais et éd. par Ramond de Carbonnières. Lausanne, Fr. Grasset, 2 vol.

Dandrey, Patrick

2007 « Nostalgie et mélancolie : de l'affection morbide à l'affliction morale », in Jean Clair & Robert Kopp, eds, *Les Entretiens de la Fondation des Treilles*, 1. *De la mélancolie*. Paris, Gallimard (« Les cahiers de la NRF ») : 95-129.

2014 « Le médecin découvreur : Hofer, "inventeur" de la nostalgie », non publié, 17 p. [<http://patrickdandrey.com/wp-content/uploads/2012/10/Dandrey-Nostalgie-Genève.pdf>].

Daucey, Hugh & Chris Tinker, eds

2014 *Volume ! Revue des musiques populaires* 11 (1) : *Souvenirs, souvenirs*. Saffré, Mélanie Séteun.

Davis, Fred

1979 *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*. New York-London, Free Press.

Demeuldre, Michel, ed.

2004 *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde. Délectations moroses dans les blues, fado, tango, flamenco, rebetiko, p'ansori, ghazal*. Paris, L'Harmattan (« Logiques sociales. Série Musique et champ social »).

Drew, Rob

2001 *Karaoke Nights. An Ethnographic Rhapsody*. Walnut Creek, Altamira Press.

Fabre, Daniel

1992 « Proverbes, contes et chansons », in Pierre Nora, ed., *Les Lieux de mémoire*, III. *Les France*, 2. *Traditions*. Paris, Gallimard (« Bibliothèque illustrée des histoires » 3) : 612-639.

1993 « Le berger des signes », in Daniel Fabre, ed., *Écritures ordinaires*. Paris, POL-BPI, Centre Pompidou : 269-313.

2007 « Torquato Tasso chez les bergers », in Alfred Messerli & Roger Chartier, eds, *Scripta volant, verba manent. Schriftkulturen in Europa zwischen 1500 und 1900 = Les cultures de l'écrit en Europe entre 1500 et 1900*. Basel, Schwabe : 359-373.

2011 « D'une ethnologie romantique », in Daniel Fabre & Jean-Marie Privat, eds, *Savoirs romantiques. Une naissance de l'ethnologie*. Nancy, Presses universitaires de Nancy (« EthnocritiqueS ») : 5-75.

Freud, Sigmund

1971 [1898] *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Lausanne, Petite Bibliothèque Payot.

Grosrichard, Alain

1982 « L'air de Venise », *Ornicar ?* 25 : 109-140 [<http://rousseauetudies.free.fr/ArticleGrosrichard.htm>].

Hepper, Erica G. et al.

2014 « Pancultural Nostalgia : Prototypical Conceptions Across Cultures », *Emotion* 14 (4) : 733-747.

Jankélévitch, Vladimir

1974 *L'Irréversible et la nostalgie*. Paris, Flammarion.

Kant, Emmanuel

1993 [1798] *Anthropologie du point de vue pragmatique*. Trad. et éd. par Alain Renaut. Paris, Flammarion (« GF-Flammarion » 665).

Kripke, Saul Aron

1982 *La Logique des noms propres*. Trad. de l'américain par Pierre Jacob et François Recanati. Paris, Minuit (« Propositions » 6).

Lachenal, Guillaume & Aïssatou Mbodj-Pouye, eds

2014 *Politique africaine 135 : Politiques de la nostalgie*. Paris, Karthala.

Leiris, Michel

1948 *La Règle du jeu*, 1. *Biffures*. Paris, Gallimard.

Lomax, Alan

2013 [1993] *Le pays où naquit le blues*. Trad. de l'américain par Jacques Vassal. Saint-Sulpice-la-Pointe, Les Fondateurs de briques.

Lortat-Jacob, Bernard

2006 « L'image musicale du souvenir : *Georgia On My Mind* de Ray Charles », *L'Homme* 177-178 : 49-72.

Masson, Paul-Marie

1910-1911 « Les Brunettes », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 12 (3) : 347-368.

Métraux, Guy S.

1984 *Le Ranz des vaches. Du chant de bergers à l'hymne patriotique*. Lausanne, Éd. 24 heures.

Mitsui, Toru & Shusei Osokawa, eds

1998 *Karaoke Around the World. Global Technology, Local Singing*. London-New York, Routledge (« Routledge Research in Cultural and Media Studies »).

Moore, Allan S.

2003 « La musique pop », in Jean-Jacques Nattiez, ed., *Musique. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Arles, Actes Sud : I, 832-849.

Nerval, Gérard de

1993 *Ceuvres complètes, III*. Éd. de Jean Guillaume et Claude Pichois. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »).

Ovide

1956 *Les Tristes. Les Pontiques*. Trad. et éd. par Émile Ripert. Paris, Classiques Garnier.

2008 *Tristes Pontiques*. Trad. du latin par Marie Darrieussecq. Paris, POL.

Pais de Brito, Joaquim, ed.

1994 *Fado. Vozes e sombras*. Lisboa, Electa-Museu nacional de etnologia.

Pickering, Michael & Emily Keightley

2006 « The Modality of Nostalgia », *Current Sociology* 54 (6) : 919-941.

Prete, Antonio

2004 *Nostalgia. Storia di un sentimento*. Milano, Raffaello Cortina.

Quignard, Pascal

1993 *Le Nom sur le bout de la langue*. Paris, POL.

Reibel, Emmanuel

2013 *Comment la musique est devenue "romantique". De Rousseau à Berlioz*. Paris, Fayard (« Les chemins de la musique »).

Rhaw, Georg

1545 *Bicinia gallica, latina, germanica*. Wittenberg, [s.n.], 2 vol.

Robinson, Philip

1978 « Jean-Jacques Rousseau, Aunt Suzanne, and Solo Song », *Modern Language Review* 73 (2) : 291-296.
1979 « More on Rousseau, Aunt Suzanne and Solo Song », *Modern Language Review* 74 (4) : 820-822.

Rousseau, Jean-Jacques

1959 *Œuvres complètes*, 1. *Les Confessions. Autres textes autobiographiques*. Éd. par Bernard Gagnebin & Marcel Raymond. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »).

1964 *Œuvres complètes*, 2. *La Nouvelle Héloïse. Théâtre, poésie, essais littéraires*. Éd. par Bernard Gagnebin & Marcel Raymond. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »).

1977 *Deux Lettres à M. le Mareschal Duc de Luxembourg contenant une description*

de la Suisse, de la principauté de Neuchâtel et du Val-de-Travers. Éd. par Frédéric Eigeldinger. Neuchâtel, Ides & Calendes.

1995 *Œuvres complètes*, 5. *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre. Textes historiques et scientifiques*.

Éd. par Bernard Gagnebin & Marcel Raymond. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »).

Schmid-Cadalbert, Christian

1993 « Heimweh oder Heimmacht : zur Geschichte einer einst tödlichen Schweizer Krankheit », *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 89 (1) : 69-85.

Senancour, Étienne de

1965 [1804] *Oberman*. Paris, Union générale d'éditions (« Le Monde en 10-18 »).

Simon, Julia

2013 *Rousseau Among the Moderns. Music, Aesthetics, Politics*. University Park, Pennsylvania State University Press.

Starobinski, Jean

1966 « Le concept de nostalgie », *Diogenes* 54 : 92-115 [Repris dans *L'Encre de la mélancolie...* : 257-282].

2003 « Sur la nostalgie : la mémoire tourmentée », *Cliniques méditerranéennes* 67 : 191-202 [Repris dans *L'Encre de la mélancolie...* : 283-290].

2012 *L'Encre de la mélancolie*. Paris, Le Seuil (« Librairie du XXI^e siècle »).

Szendy, Peter

2008 *Tubes. La philosophie dans le juke-box*. Paris, Minuit (« Paradoxe »).

Tarenne, George

1810 *Recherches sur le Ranz des vaches ou sur les chansons pastorales des bergers de la Suisse, avec musique*. Paris, F. Louis.

Tiersot, Julien

1912 « Jean-Jacques Rousseau et la chanson populaire », *Le Ménestrel*, samedi 29 juin : 201-202.

1920 *Jean-Jacques Rousseau*. Paris, Félix Alcan (« Les Maîtres de la musique »).

1931 « Concerning Jean-Jacques Rousseau, the Musician », *The Musical Quarterly* 17 (3) : 341-359.

Tinker, Chris

2012 « “Âge tendre et têtes de bois” : Nostalgia, Television and Popular Music in Contemporary France », *French Cultural Studies* 23 (3) : 239-255.

Trenet, Charles

1993 *Tombé du ciel. L'intégrale*. Paris, Plon.

Vignau, Charlotte

2013 *Modernity, Complex Societies and the Alphorn*. Lanham, Lexington Books.

Wixted, John

2004 « The Psychology and Neuroscience of Forgetting », *Annual Review of Psychology* 55 : 235-269.

Yano, Christine R.

2003 *Tears of Longing. Nostalgia and the Nation in Japanese Popular Song*. Cambridge, Harvard University Asia Center (« Harvard East Asian Monographs » 206).

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Daniel Fabre, “Que reste-t-il”... ? *Quatre figures de la nostalgie chantée*. — « Nostalgia » est un terme créé à la fin du XVII^e siècle pour désigner le « mal du pays » qui peut conduire à la mort. L'exil est sa cause, les mercenaires suisses sont ses victimes de prédilection surtout quand ils entendent le chant des bergers de leurs montagnes. En suivant Rousseau, Nerval et Leiris, trois écrivains particulièrement attentifs aux relations entre chanson et mémoire, l'article met en évidence quatre figures de la nostalgie toutes liées au retour de mélodies entendues et apprises. La première relève de la mémoire collective ritualisée, la seconde de la construction intime du sujet biographique, la troisième d'une esthétique romantique de l'irréversibilité du temps, la quatrième d'un dispositif de mise en abyme dans lequel la chanson ne cesse de reprendre son passé devenu le passé commun et d'en faire un produit de consommation délectable. Entre ces figures s'affirme la configuration de la chanson comme un « nom propre » menacé par l'oubli.

Daniel Fabre, “What Remains”... ? *Four Figures of Singing Nostalgia*. — The term « Nostalgia » originated at the end of the XVIIth century to designate a particularly virulent form of « homesickness » that could even lead to death. Exile was its cause, and Swiss mercenaries were its most well-documented victims, its trigger hearing the shepherds' song of their mountains. Following Rousseau, Nerval and Leiris, three writers particularly attentive to the relations between song and memory, the article highlights four types of nostalgia, all of them connected to the reoccurrence of heard and learnt melodies. The first relates to ritualized collective memory, the second to the intimate construction of the biographical subject, the third to a romantic aesthetics of the irreversibility of time, the fourth to an operation of « mise en abyme », in which the song repeats its own past, becoming a common past and a delightful consumer product. Between those configurations, the song asserts itself as a « proper noun » threatened by oblivion.