

Le Devin du village de Rousseau est-il
un opéra pastoral?

Yoshihiro NAITO

仏語 仏文学 第36号 抜刷

2010

関西大学フランス語フランス文学会

Le Devin du village de Rousseau est-il un opéra pastoral ?¹⁾

Yoshihiro NAITO

Rousseau prend goût à la littérature pastorale dès son enfance. On peut trouver dans les *Confessions* un grand nombre de passages relatifs à la littérature pastorale. On connaît bien l'épisode de la lecture dans son enfance. Les œuvres que son père lui a proposées pour lui apprendre à lire les ont tellement passionnés qu'ils ont parfois passé des nuits entières à leur lecture. Rousseau énumère le *Cassandra* de La Calprenède, le *Grand Cyrus* de Mme de Scudéry, l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé.²⁾ L'influence de l'*Astrée* est si vivace en lui, que, plus de vingt ans après, lorsqu'il passe à Lyon pour rejoindre Mme de Warens, il tente de visiter les bords du Lignon et le Forez.³⁾ En France, le genre pastoral, importé d'Italie, fleurit dans le roman et le théâtre dramatique pendant la première moitié du XVII^e siècle. Depuis les débuts de l'opéra français, beaucoup de compositeurs se servent de pastorale comme sujet. Au XVIII^e siècle, la pastorale reste encore à la mode. Et surtout, Mme de Pompadour essaye d'éveiller l'intérêt du roi pour le théâtre en organisant souvent des représentations dramatiques et lyriques à Versailles et à

1) Nous avons entièrement revu l'article (écrit en japonais) qui avait été publié en février 2004 sous le même titre dans la revue *Futsugo-futsubungaku (Langue et littérature françaises)* no.31, éditée par la Société de la littérature française de l'Université Kansai.

2) Jean-Jacques Rousseau, *Confessions, Œuvres complètes* (Paris, Bibliothèque de la Pléiade), vol. i, 1959, p.8-9 et p.1237. Dorénavant, les renvois seront faits à la page du volume i des *Œuvres complètes*, en abrégé OC.

3) Rousseau, *Confessions, OC*, i.164.

Fontainebleau. De 1747 à 1753, beaucoup d'opéras pastoraux ont été représentés à la Cour,⁴⁾ et c'est en 1752 que Jean-Jacques compose *Le Devin du village*.

Vu dans le contexte culturel, nous n'estimons pas bien extraordinaire le fait que Rousseau ait composé un opéra pastoral. Grand amateur de littérature pastorale, Jean-Jacques compose une petite pastorale alors que ce genre d'opéra est en plein épanouissement. Cependant, il faut aussi remarquer que l'année 1752 correspond à l'époque où il est en train d'approfondir sa pensée politique au cours des querelles provoquées à l'occasion de la publication du *Discours sur les sciences et les arts* (1750). Est-il possible que le Rousseau qui critique si sévèrement le luxe, les sciences et les arts se contente de ne composer qu'un opéra pastoral traditionnel ? Par ailleurs, une autre question nous vient à l'esprit. Si *Le Devin du village* représente d'une certaine manière l'approfondissement de la pensée politique de notre auteur, pourquoi son opéra peut-il avoir un tel succès à la Cour ?

Dans cet article, nous nous proposons de montrer que *Le Devin du village*, qui n'est pas une pastorale traditionnelle tout en gardant apparemment le genre, contient une critique du luxe et de la tradition musicale. Après un bref aperçu de l'opéra pastoral français, nous ferons d'abord un parallèle entre l'opéra de Rousseau et un opéra pastoral de Jean Philippe Rameau : *La Guirlande ou les Fleurs enchantées* (1751). Le parallèle nous montrera que *Le Devin du village* détruit des éléments traditionnels de l'opéra pastoral. Et puis nous examinerons trois versions du *Devin du village*. Rousseau a composé la plupart de la première version à Passy. Cette première version a été revue et

4) Sur les représentations organisées par Mme de Pompadour, voir Philippe Beaussant, 'Le théâtre de la Pompadour', dans *Les plaisirs de Versailles, théâtre et musique*, Fayard (1996) et Adolphe Jullien, *Histoire du théâtre de Madame de Pompadour* (Paris 1874), Minkoff reprint (Genève 1978).

augmentée par d'autres personnes lors de la représentation à la Cour. C'est la deuxième version. Ensuite pour le faire représenter à l'Opéra de Paris, Rousseau l'a totalement réécrit. C'est la version définitive et imprimée. L'analyse de ces trois versions nous poussera à mettre en lumière le processus de réception de notre opéra. Cela nous éclaircira aussi ce mystère : pourquoi l'opéra de Rousseau a-t-il été soutenue à la fois par la Cour et par la population parisienne.

i. Un bref aperçu de l'opéra pastoral français

Le genre pastoral était très en vogue dans le roman et le théâtre dramatique à la moitié du XVII^e siècle en France. Philippe Beaussant nous donne une explication analytique de la floraison du genre : 'Au XVII^e siècle, la pastorale est le rêve éveillé d'une aristocratie qui ne mesure pas encore pleinement mais pressent l'immensité de sa défaite politique et de sa déchéance sociale. (...) Cette noblesse guerrière et féodale, hier encore autonome et pourvue de sa puissance (...) devient une aristocratie de cour, enserrée dans les codes, les étiquettes et les servitudes, (...) rêve parfois d'épopée chevaleresque (d'où tant de romans, et aussi la Fronde), mais plus encore d'un monde affranchi où les Philis, les Cloris, les Céladon et les Arimène vivent d'amour, d'eau fraîche, et de merveilleux.'⁵⁾ Selon lui, on peut considérer la pastorale comme le miroir de la mentalité d'une noblesse ayant perdu son éclat et qui a tendance à détourner les yeux du réel et à vivre dans la nostalgie d'une vie passée.

Sous le règne de Louis XIV, la pastorale survit dans ce genre nouveau qu'est la comédie-ballet créée par Molière et Lully. Après bien des tâtonnements, ils tentent de synthétiser théâtre dramatique, ballet et musique dans sa tragédie-ballet, *Le Psyché* (1671), mais la mort de Molière les

5) Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du soleil*, Gallimard (Paris 1992), p.356.

empêche de fonder le genre lyrique au théâtre. Remplaçant de Molière, Lully fonde la pastorale héroïque dont Pierre Perrin et Robert Cambert sont les initiateurs avec *La Pastorale d'Issy* (1659) et *Pomone* (1671). Après *Acis et Galatée* créés en 1686 par Lully, nous avons *Issé* (1697) de Destouches, *Aréthuse* (1701) de Campra, *Le triomphe d'Iris* (1706) de Clérambeault, *Naïs* (1748) et *Zaïs* (1749) de Rameau. La pastorale héroïque est un genre d'opéra dans lequel cohabitent des personnages mythiques et des personnages pastoraux, et dont la plupart des œuvres ont comme thème principal les peines et les plaisirs sous le règne de l'Amour.

Ce qui nous intéresse beaucoup pour analyser les caractéristiques du *Devin du village*, c'est que Molière considère la pastorale comme un genre codé, une série de types de situations amoureuses : les bergers et les bergères qui vivent seulement pour l'amour, ceux qui font la cour à l'être aimé avec persistance, les amoureux qui sont prêts à mourir dès qu'ils se voient refusés, celles qui en voyant l'amoureux éconduit se jeter dans la rivière, comprennent enfin la profondeur de leur sentiment. Cette tradition de la pastorale codée ne survit pas dans la pastorale héroïque, mais dans l'acte de ballet. C'est un genre de l'opéra pastoral dont les deux ou trois protagonistes sont tous des bergers qui, habitant dans un hameau, s'aiment, se disputent et enfin se réconcilient, à la différence du pastoral héroïque dont les protagonistes sont généralement des personnages mythiques et les personnages secondaires des bergers. Remarquons que le nombre de création d'opéras pastoraux à deux ou trois personnages augmente sensiblement de 1747 à 1753. Il est incontestable que c'est le résultat de l'entrée de Mme de Pompadour à la Cour de Louis XV. Dès son arrivée à la Cour, Mme de Pompadour organise la troupe des petits cabinets qui joue beaucoup d'œuvres dramatiques et lyriques. On ne répète pas seulement des comédies, mais on crée aussi des opéras pastoraux à deux ou trois personnages, dont *Erigone* (paroles : La Bruère, musique : Mondonville), *Eglé* (Laujon, Lagarde), *Ismène* (Moncrif, Rebel et Francœur)

qui sont représentés plusieurs fois.

ii. *Le Devin du village* et la pastorale traditionnelle

Le Devin du village est créé à Fontainebleau les 18 et 24 octobre 1752. Cette pastorale plaît tellement au Roi et à Mme de Pompadour que cette dernière interprète le rôle de Colin lors des dernières représentations de la saison données au château de Bellevue les 4 et 6 mars 1753. Pour apprécier la pastorale de notre auteur, il est préférable de faire un parallèle entre notre opéra et les pastorales traditionnelles. Nous proposons, en raison de la proximité temporelle et des ressemblances structurelles, *La Guirlande ou les Fleurs enchantées* (paroles : Marmontel, musique : Rameau), créée à l'Académie royale de musique le 21 septembre 1751. Mettons d'abord en parallèle les arguments des deux pastorales.⁶⁾

Le Devin du village.

Le berger Colin et la bergère Colette se sont juré fidélité. Mais Colin disparaît pour aller chercher un autre amour. Se croyant délaissée, Colette va consulter le devin du village. Le devin, qui est le seul à connaître les vrais sentiments de Colin et Colette, utilise ses dons afin d'aider les amoureux à se réconcilier. Ayant expliqué que l'amour provisoire du berger avec la dame de

6) Rousseau, *Le Devin du village*, OC, ii.1093-1114; Jean-François Marmontel, *La Guirlande ou Les Fleurs enchantées*, dans les *Œuvres complètes*, t.VII, 1819-20, Slatkine reprints (Genève 1968). Et pour les documents enregistrés, nous avons *Le Devin du village*, Nuova Era 7335, 1999 (cond. Rene Clémencic, orc. Alpe Adria Ensemble, Colette:Eva Kirchner, Colin:Dongkyu Choy, Le devin:Thomas Müller De Vries); *La Guirlande*, Erato 8573-85774-2, 2001 (cond. William Christie, orc. Les Arts Florissants, Zélide: Sophie Daneman, Myrtil: Paul Agnew, Hylas: François Bazola). En ce qui concerne la musique imprimée, voir *Le Devin du village*, edited by Charlotte Kaufman, A-R Editions (Madison 1998).

la cour dévoilait en fait sa fidélité, il lui donne un conseil : feindre d'aimer un peu moins pour se faire aimer d'avantage. De retour au village, Colin apprend par le devin que sa bergère lui préfère un beau monsieur de la ville. Le devin lui conseille alors de parler à sa bergère avec un cœur fidèle et tendre. Lors de leurs retrouvailles, Colette traite froidement le berger qui essaye de lui prouver sans succès sa fidélité. Au moment où il quitte définitivement le village, Colette lui pardonne. Ils se réconcilient.

La Guirlande ou les Fleurs enchantées.

Le berger Myrtil et la bergère Zélide s'étaient juré fidélité en tressant deux guirlandes de fleurs qui ne se faneraient pas tant qu'ils resteraient fidèles l'un à l'autre. Mais la guirlande de Myrtil est à présent fanée, puisqu'il a provisoirement trompé Zélide avec la bergère Amaryllis. Myrtil, conscient de son erreur et saisi de remords, revient dans leur bois, dépose sa guirlande sur l'autel de l'Amour et implore l'aide du dieu. Apercevant Zélide approchant accompagnée d'autres bergers, il se cache pour l'éviter. Zélide, qui attend toujours avec ardeur son retour en refusant les avances du berger Hylas, trouve la guirlande fanée sur l'autel de l'Amour et craint qu'il ne soit plus amoureux d'elle. Pour éprouver l'amour de Myrtil, elle dépose sa guirlande fleurie à la place de la guirlande fanée. Myrtil voit la guirlande en fleur, croit joyeusement au pardon du dieu de l'Amour. Lors de leurs retrouvailles, Zélide refuse de lui montrer la guirlande fanée et lui avoue s'être abandonnée à une conduite volage. Voyant Myrtil lui pardonner sur le champ, elle dévoile son stratagème. A cet instant, la guirlande fanée de Myrtil refleurie. Tous deux se jurent à nouveau fidélité devant l'autel de l'Amour.

L'absence du berger parti chercher un autre amour fait soupçonner à la bergère un changement du berger. La bergère met à l'épreuve le berger à l'aide d'un stratagème. C'est une arme dangereuse. Si elle échoue dans sa

manœuvre, elle perdra tout. Cependant, la profondeur de leur amour leur permet de parvenir à se réconcilier. Telle est la ressemblance de la structure principale entre les deux pastorales.

Nous examinons les dispositifs symboliques qui sont mis en place. Dans *La Guirlande*, le théâtre représente un lieu champêtre où est l'autel de l'Amour. La statue du Dieu paraît dans le fond. Bien qu'invisible, tout au long de la pièce, on peut sentir la présence de l'Amour qui règne dans cette pièce de la même manière que dans les pastorales traditionnelles. Le dispositif que sont les deux guirlandes de fleurs qui ne se faneraient pas tant qu'ils resteraient fidèles l'un à l'autre nous rappelle le miroir magique au moyen duquel on peut connaître un vrai sentiment amoureux d'un personnage dans *Astrée*. Il n'y a pas de mots qui réfèrent au monde réel. Les personnages sont des habitants d'un monde pastoral codé.

Dans *Le Devin du village*, le symbolisme des personnages et des lieux est annulé. La scène se situe dans un hameau où habitent Colin et Colette. C'est un mot courant dans la pastorale, qui veut dire seulement un endroit où habitent les bergers. Mais dans notre opéra, ce mot signifie un village réel à la campagne, puisque c'est dans une ville réelle qu'habitent les riches personnages dont parlent souvent Colin et Colette. Au XVIII^e siècle, toutes les villes sont entourées de murailles qui les différencient des villages. Cette différence était plus remarquable qu'aujourd'hui. La ville était un endroit où, autour des hôtels appartenant à des personnes ayant un statut social important, il y avait des activités commerciales et culturelles. Le village, au contraire, était seulement un lieu de production agricole, un endroit où les sciences et les arts étaient étrangers, puisque la plupart des villageois ne savaient ni écrire ni lire. Mais Rousseau regarde la ville et le village d'un point de vue tout à fait différent. Selon lui, la ville est le lieu du commerce, du luxe et de la circulation de l'argent où règnent les mensonges et la dénaturation. D'autre part, le village est une communauté idéalisée par Rousseau. C'est un lieu

coordonné écologiquement avec la nature et l'industrie, telle qu'il l'esquisse dans *La Nouvelle Héloïse*. Nous pouvons donc affirmer que, si Rousseau situe la scène de son opéra dans un hameau, c'est parce que ce n'est pas seulement un lieu traditionnel pour les bergers, mais aussi un endroit favorable aux amoureux rousseauistes.

En ce qui concerne l'Amour, ce n'est pas un dieu mais un enfant comme le montre la vaudeville chantée tour à tour par les personnages principaux : 'L'Amour ne sait guère / Ce qu'il permet, ce qu'il défend; / C'est un enfant, c'est un enfant' (la scène VIII).⁷⁾ L'Amour est rejeté de notre opéra pastoral, puisqu'il n'est qu'«enfant» qui ne connaît pas la nature de l'amour. C'est le devin qui remplace l'Amour. Le devin, sachant tout de ces deux bergers, est en état de décider de leur sort et, consulté par les jeunes villageois, leur donne des conseils grâce à son 'art' magique. Il n'est apparemment qu'un diseur. Mais en vérité, comme il le dit lui-même dans la scène III, il est bien informé sur ses villageois et les mène comme des pantins en leur inspirant sentiments amoureux—amour, doute, jalousie, crainte et plaisir.

Pour se faire une bonne image de notre devin, il faut aussi remarquer qu'il manifeste son hostilité contre la haute société dans la scène III : 'En les rendant heureux, il faut que je confonde/ De la Dame du lieu les airs et les mépris'. Cette figure du devin du village renvoie, nous semble-t-il, à une réalité de la société française au XVIII^e siècle. Dans la plupart des villages français à cette époque-là, presque tous les terrains appartiennent à des bourgeois et des nobles qui habitent dans les grandes villes. Cependant, il y reste encore un petit nombre de laboureurs qui sont propriétaires de leurs terres. Parmi eux se forment des paysans nouveaux qui deviennent propriétaires

7) Les paroles sont répétées quatre fois. La vaudeville est une chanson très populaire avec des poèmes satiriques. Ce sont des pièces faciles à chanter, puisque l'on met généralement une note sur un mot.

de petites manufactures et établissent leur propre système de production et distribution différent de celui de grandes manufactures royales qui sont, eux, sous le patronage du gouvernement absolutiste. Les paysans nouveaux essaient de développer leurs activités en contournant adroitement toutes les réglementations faites pour protéger les intérêts exclusifs des manufactures privilégiées par le gouvernement royal. Ils sont d'autant plus obligés de connaître les tendances et les changements sociaux qu'ils ne sont pas protégés par le pouvoir royal.⁸⁾ C'est un coq du village qui habitent dans leur village, qui deviennent⁹⁾ le chemin à prendre et le montrent aux villageois en analysant leurs informations sur leur village et les autres régions. Nous pouvons trouver une image de notre devin dans le coq du village.

Colin a une aventure avec 'la Dame de ces lieux'. Colette, elle, pense qu'elle serait devenue 'la riche Demoiselle', si elle 'eusse écouté les discours des galants de la ville' (la scène III). Et lors de la réconciliation, Colette rejette un 'ruban fort riche' qu'il [Colin] a reçu de la Dame', et lui donne un ruban 'plus simple dont elle était parée' (la scène VI). Ces deux rubans réfèrent respectivement aux couches sociales réelles, soit à la bourgeoisie, soit au paysannat.

Pour mettre au point les personnages de notre opéra, nous voulons ici aborder un conte intitulé *Les Amours de Claire et de Marcellin* rédigées vers 1756 par Rousseau. C'est un conte où sont représentés les amours des âmes

8) Nous avons référé à l'article de Yasuo Nakagui, 'Le développement de la manufacture et le changement des rapports de marchés régionaux' (en japonais), *La collection de l'histoire occidentale* II, Editions Iwanami (Tokyo 1960), p.133-66.

9) Remarquez que Rousseau utilise le mot *deviner* dans le rôle du devin de la manière suivante : 'J'ai tout su de Colin et ces pauvres enfants / Admirerent tous les deux la science profonde / Qui me fait *deviner* tout ce qu'ils m'ont appris. / Leur amour à propos en ce jour me seconde.' (Rousseau, *Le Devin du village*, OC, ii.1102. [Nous soulignons])

sensibles et qui nous rappelle la première partie de *La Nouvelle Héloïse*. Il est à remarquer que notre auteur fait en sorte que les âmes sensibles ne soient pas jouées par une fille de la noblesse et un homme cultivé comme dans *La Nouvelle Héloïse*, mais par une fille de paysan et un fils de laboureur aisé. Les laboureurs sont de riches paysans propriétaires de bien trop grandes terres pour être occupé seulement par leur travail domestique. Germon, laboureur aisé, arrange le mariage de son fils Marcellin sans le consulter. Marcellin va faire des emplettes pour la noce avec sa mère à la ville de Valence, où il tombe amoureux de Claire. Cette dernière, fille d'un paysan du même village que lui, a été élevée à Valence auprès d'une dame. Dès leur première rencontre, ils tombent amoureux l'un à l'autre. Mais Marcellin, n'ayant pas osé parler d'elle à son père qu'il sait entêté, avale les médicaments de sa mère malade depuis longtemps, en espérant de cette manière différer son mariage. Il tombe malade si gravement que l'on craint pour sa vie. Les soins maternels peuvent lui éviter la mort, mais la plaie de l'âme doit être soignée longtemps.

Ce conte d'amour nous montre qu'il se trouve des âmes sensibles même parmi les paysans ou les villageois, puisqu'elles ne font pas de différence entre les hommes. Rousseau s'en explique de la manière suivante :

Voilà, dira-t-on peut être, bien de la finesse pour des Paysans. Je répons que ce ne sont point leurs habits que j'ai entrepris de peindre. Je puis répondre encore qu'il y a des Ames dont la place n'est dans aucun rang parce qu'elles sont supérieures à tous, et telles étoient celles de Claire et de Marcellin. Les Princes, les Paysans, et même les Philosophes pensent et sentent de même; l'éducation change les noms et les apparences, mais le fond des cœurs ne change jamais. Or la Nature n'a point de moules différents pour les Rois et les laboureurs.¹⁰⁾

10) Rousseau, *Les Amours de Claire et de Marcellin*, OC, ii.1194-95.

De tout cela, nous pouvons affirmer que Colin et Colette sont de vrais villageois dont les âmes sont sensibles comme celles de Claire et Marcellin.

Il est évident que Rousseau ouvre sa pastorale à la société dans son ensemble, alors que *La Guirlande* nous présente un monde pastoral fermé comme celui des pastorales traditionnelles. Nous ne pouvons trouver aucun précédent, ni dans les pastorales héroïques, ni dans les comédies-ballets de Molière où le monde pastoral et le monde réel sont indifférents l'un à l'autre.¹¹⁾ Colin, Colette et le devin ne sont pas des habitants d'un monde pastoral, mais des personnes réelles avec des âmes sensibles. Nous pouvons affirmer que *Le Devin du village* n'est pas un opéra pastoral traditionnel.

iii. Trois versions du *Devin du village*

Si *Le Devin du village* n'est pas un opéra pastoral traditionnel, il faudrait expliquer pourquoi notre opéra est reçu avec beaucoup d'enthousiasme par la Cour. Afin de mettre en lumière le processus de réception de cet opéra, une analyse des trois versions du *Devin du village* s'impose.

Rousseau compose son opéra au printemps 1752, quand il séjourne à Passy, chez Mussard, un ami de Genève. Les morceaux que Rousseau compose à cette occasion sont le premier air de Colette *J'ai perdu tout mon bonheur*, l'air du devin *L'amour croît s'il s'inquiète* et le deuxième duo de Colin et Colette *A jamais Colin t'engage*. Selon le musicien, grâce à l'encouragement de la famille de Mussard, il n'a besoin que d'une semaine

11) En ce qui concerne les entractes pastoraux insérés dans beaucoup de comédies-ballets de Molière et Lully, voir Helen Purkis, 'Le chant pastoral chez Molière', *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* mai (1976), p.133-44; Fanny Népoté-Desmarres, 'Molière, auteur pastoral? Aperçu sur quelques rapports avec la politique de Louis XIV', *Littératures classiques* 11 (1989), p.245-57; Jacques Morel, 'Le modèle pastoral dans l'œuvre de Molière', *Le Genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle*, Publications de l'Université de Saint-Etienne (1980), p.337-47.

pour achever tous les morceaux du *Devin du village*, sauf quelques récitatifs et des interludes, qui seront finis deux semaines plus tard.¹²⁾ Pourquoi achever en trois semaines ? Parce qu'il ne compose encore ni l'ouverture ni la scène VIII, la plus grande scène pour le divertissement avec chants et danses. Nous appelons *le Devin du village* composé à Passy la «version de Passy».

Les chants composés à Passy par Rousseau sont tous des airs familiers dont le premier de Colette plaira à Louis XV si fortement lors de la représentation à la Cour qu'il le chantera toute la journée.¹³⁾ L'air du devin est chanté pour conseiller à Colette de feindre d'aimer un peu moins pour se faire aimer davantage. C'est un air très rythmé, ce qui est très rare en France à cette époque-là. Le deuxième duo de Colin et Colette est écrit conformément à l'unité de mélodie¹⁴⁾ pour exprimer leur sentiment de bonheur juste après leur réconciliation. Le passage où les deux héros chantent ensemble les mêmes paroles est composé de telle sorte que les mélodies marchent par tiers. Le passage où un seul chante un sujet est fait de sorte que l'autre se maintient sur la dominante ou la médiate pour soutenir la partie principale (voir Exemple 1). Le musicien exprime brillamment par la tierce la situation sentimentale de l'attachement de Colin et de Colette. Comme nous l'avons indiqué plus haut, il y a, dans la «version de Passy», des aspects qui détruisent la tradition de l'opéra pasotral. Certes, mais tous les morceaux musicaux faciles à chanter et à écouter n'ont rien de choquant pour le spectateur. Grâce à Duclos, un ami de Rousseau, *Le Devin du village* est essayé sous la direction de François Francœur. 'De Cury, Intendant des menus, qui avoit assisté à la répétition, demanda l'ouvrage pour être donné à la Cour'.¹⁵⁾ La «version de Passy» est

12) Rousseau, *Confessions*, OC, i.374-75.

13) Rousseau, *Confessions*, OC, i.380.

14) Rousseau, *Lettre sur la musique française*, OC, v.310.

15) Rousseau, *Confessions*, OC, i.376.

considérée comme une pièce qui mérite d'être représentée à la Cour.

(Exemple 1)

Colette
A ja - mais Co - lin Je ren - ga - ge Mort

Colin
Coeur et sa foi Son coeur et sa foi Son

Coeur et sa foi, mon coeur et sa 1.foi 2.loi

Coeur et sa foi Qu'un doux ma - ri - a - ge Meu -

Le Devin du village est créé devant le Roi et la Cour à Fontainebleau le 18 octobre 1752. Avant la création, Francœur et Jélyotte¹⁶⁾ chargent le récitatif de Rousseau de corrections. De plus, la «version de Passy» n'a pas la scène VIII qui doit être une scène de divertissement. Francœur ajoute pour le divertissement quelques pièces des violons et ariettes à partir des opéras de Rameau comme *Les Talents lyriques*, *Les Fêtes de l'Hymne et de l'Amour*, *Pygmalion*.¹⁷⁾ Nous appelons *Le Devin du Village* créé à Fontainebleau la «version de la Cour». Dans cette version, nous n'avons pas d'ouverture, nous écoutons le récitatif retouché par Francœur et l'ajout de pièces de Rameau

16) François Francœur fut inspecteur de l'Académie royale de musique et membre de la petite bande de violons. Pierre de Jélyotte fut chanteur et compositeur. 'Il chanta à la perfection les œuvres de Rameau qui écrivait ses rôles de haute-contre pour sa voix argentine.' (*Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, article 'Jélyotte', Fayard, 1992, p.368.)

17) Jacqueline Waeber, "'Cette horrible innovation' : the first version of the recitative parts of Rousseau's *Le Devin du village*", *Music & Letters* 82-2 (2001), p.178.

pour le divertissement.

Rousseau nous dit au sujet de son récitatif dans ses *Confessions* : ‘La partie à laquelle je m’étois le plus attaché et où je m’éloignois le plus de la route commune étoit le Récitatif. Le mien étoit accentué d’une façon toute nouvelle et marchoit avec le débit de la parole. On n’osa laisser cette horrible innovation, l’on craignoit qu’elle ne révoltât les oreilles moutonnières. Je consentis que Francueil et Jelyotte fissent un autre Récitatif, mais je ne voulus pas m’en mêler’,¹⁸⁾ et qu’à l’occasion de la création à l’Opéra de Paris, ‘J’ôtai le récitatif de Jelyotte, et je rétablis le mien, tel que je l’avois fait d’abord et qu’il est gravé’.¹⁹⁾ Pour cette raison, nous pensons que Rousseau avait originairement composé le récitatif tel qu’on trouve dans la version de la création à l’Opéra de Paris.

Mais l’étude récente de la partition manuscrite de la «version de la Cour», gardée longtemps intacte à la Bibliothèque de l’Assemblée Nationale, nous a montré une chose très importante.²⁰⁾ Il y a quinze colettes sur la partie du récitatif, sous lesquelles on peut trouver les manuscrits de Rousseau, c’est-à-dire le récitatif de la «version de Passy». Les différences entre les deux versions ne sont pas importantes. Les caractéristiques de la «version de Passy» sont que le rythme iambique est partout utilisé, que le rythme n’est pas si serré parce que Rousseau met deux croches sur deux syllabes courtes et une noire sur une syllabe longue, et que Rousseau change souvent de mesure. Ce sont des caractéristiques du récitatif français traditionnel depuis Lully. Pour la «version de la Cour», Francœur et Jélyotte ne font que changer de basse et remplacer des mesures démodées. Contrairement à ce que Rousseau

18) Rousseau, *Confessions*, OC, i.376. Il nous semble que Rousseau confonde Francueil avec Francœur.

19) Rousseau, *Confessions*, OC, i.382.

20) Jacqueline Waeber, article cité, p.177-213.

déclare dans ses *Confessions*, la «version de Passy» et la «version de la Cour» ne sont pas si différentes par rapport à la version définitive représentée à l'Opéra de Paris dont le récitatif est de style italien. Pour ces raisons, «la version de la Cour» ne contient aucuns aspects choquant la cour.

L'opéra est créé avec un grand succès devant les Parisiens à l'Opéra de Paris le premier mars 1753. Pour cette création publique, Rousseau compose à nouveau l'ouverture, la scène VIII et le récitatif pour remplacer celui corrigé par Francœur et Jélyotte. C'est la «version de l'Opéra de Paris» qui restera de nos jours en tant que version imprimée. L'ouverture et le récitatif qui sont de style italien, la scène VIII différencient la «version de l'Opéra de Paris» de ces deux premières versions.

D'abord, l'ouverture de notre opéra est de style italien avec trois mouvements (gai - lent - gai). Elle commence par une mélodie légère, flottante, moins sévère que celles des tragédies, qui annonce l'histoire de la rencontre des amoureux sincères, puis change de tempo avec une mélodie un peu triste et finit par une autre mélodie gai et légère. Ce type d'ouverture doit être étonnant pour le spectateur français qui n'écoute que l'ouverture à la française (grave pointé - vif - grave pointé), fixée par Lully et adoptée par ses successeurs. Rameau, suivant l'exemple de Lully, casse le moule consacré. Par *Zaïs* (1748), *Naïs* (1749) et *Zoroastre* (1749), il nous donne un exemple d'ouverture-spectacle, intimement reliée à l'action. Cependant, Rousseau critique Rameau en écrivant : 'Quelques musiciens se sont imaginé bien saisir ces rapports en rassemblant d'avance dans l'*ouverture* tous les caractères exprimés dans la pièce, comme s'ils voulaient exprimer deux fois la même action, et que ce qui est à venir fût déjà passé'.²¹⁾ Selon lui, 'l'*ouverture* la mieux entendue est celle qui dispose tellement les cœurs des spectateurs qu'ils s'ouvrent sans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner dès le commencement

21) Rousseau, *Dictionnaire de musique*, article 'Ouverture', OC, v.967.

de la pièce'.²²⁾ Le caractère de gaité et de légèreté de l'ouverture de Rousseau, tout à fait différent de celui des tragédies traditionnelles, représente une nouveauté et une critique de la tradition au spectateur de Paris.

Ensuite, le récitatif tel qu'on trouve dans la «version de l'Opéra de Paris» est écrit de style italien, c'est-à-dire en 4/4, et n'a pas de changement de mesures fréquent tel qu'on le voit dans l'opéra français traditionnel. La plupart du temps, Rousseau met une double-croche sur syllabe courte et une croche sur syllabe longue. De sorte que le récitatif roule vite dans l'opéra de Rousseau. De plus, nous avons un accompagnement très simple au clavecin ou au violoncelle. Cela signifie que Rousseau préfère l'accompagnement simple du style italien alors que la mode est au style d'accompagnement de Rameau qui affirme que l'accompagnement doit être rempli des accords. Nous pouvons affirmer que les caractéristiques du récitatif rousseauiste, rapidité et légèreté, qui, toutes les deux, manquent à l'opéra français, représentent, elles aussi, une nouveauté au spectateur parisien.

Enfin, en ce qui concernant le message donné par notre opéra, la différence la plus importante est que la «version de l'Opéra de Paris» a introduit la scène VIII originale, surtout la Pantomime. Car le message de la Pantomime se résume à une critique sévère et ouverte du luxe et du pouvoir. Après les danses et la chœur des jeunes villageois, Colin chante la romance : 'Dans ma cabane obscure/ Toujours soucis nouveaux;/ Vent, soleil, ou froidure,/ Toujours peine et travaux./ Colette, ma Bergère,/ Si tu viens l'habiter,/ Colin dans sa chaumière/ N'a rien à regretter'. La romance est une pièce musicale du genre ballade où l'on chante des histoires d'amour. Mais ce romance souligne les peines, les travaux et les soucis de tous les jours. C'est justement une représentation courte mais très précise des jours sévères des habitants populaires. Et Colin chante que l'amour soulage les peines de tous

22) Rousseau, *Dictionnaire de musique*, article 'Ouverture', OC, v.967.

les jours. Nous pouvons trouver dans cette romance un hymne d'amour qui est tout à fait différent des jeux amoureux de la haute société.

Puis on passe à la Pantomime, où la villageoise, le villageois et le courtisan jouent en mime la petite histoire suivante : 'Le courtisan aperçoit la villageoise, lui offre une bourse, mais elle la refuse avec dédain. Il lui présente un collier fort orné. Elle essaie le collier et ainsi se regarde avec complaisance dans l'eau d'une fontaine. Entrée du villageois. La villageoise voyant sa douleur rend le collier. Le courtisan l'aperçoit et le menace. La villageoise veut l'apaiser et fait signe au villageois de s'en aller, il n'en veut rien faire, le courtisan menace de le tuer. Ils se jettent tous deux aux pieds du courtisan. Il se laisse toucher et les unit. Ils se réjouissent tous trois, les villageois de leur union et le courtisan de la bonne action qu'il a faite'.²³⁾ C'est le théâtre dans le théâtre dans lequel Colin joue le villageois, Collette la villageoise. Il est à remarquer que la Pantomime ne répète pas seulement l'amour de Colin et Colette, mais aussi elle exprime son attitude contre le luxe et le pouvoir. La villageoise n'a pas le choix entre l'amour du villageois et celui du courtisan, mais le choix entre l'amour du villageois et le luxe. Elle choisit l'amour et refuse le luxe. D'ailleurs, le courtisan menace de tuer le villageois. C'est une représentation du pouvoir. Les amoureux ne font que se jeter aux pieds du courtisan. C'est une façon de refuser le pouvoir. Bien que l'amour de Colin et Colette contienne déjà cette critique dans la «version de Passy»,²⁴⁾ il nous semble que le style de la pastorale, les airs très faciles à chanter et à écouter et l'utilisation des ariettes et des symphonies de Rameau très populaire modèrent la sincérité de la critique.

Le style italien de l'ouverture et du récitatif représente la négation de la

23) *Le Devin du village*, edited by Charlotte Kaufman, *op.cit.*, p.84-100.

24) Dans la scène V, Colin chante son regret d'avoir couru après des 'châteaux, grandeurs, richesse'.

tradition musicale des Français dans la querelle des Bouffons. La Pantomime focalise l'intérêt du spectateur sur la critique ouverte du luxe et du pouvoir. A partir de cela nous pouvons conclure que la «version de la Cour» et la «version de l'Opéra de Paris» sont tout à fait différentes musicalement et idéologiquement, et que c'est la raison pour laquelle *Le Devin du village* obtient le grand succès à la fois à la Cour et à l'Opéra de Paris.

iv. Conclusion

Le Devin du village néglige doublement le code du genre pastoral. Premièrement, s'il choisit la pastorale comme genre, ce n'est pas parce que le genre est «le rêve éveillé d'une aristocratie» (Ph. Beaussant), mais parce que Rousseau considère les bergers comme étant proche de l'état de nature. Deuxièmement, les bergers représentés dans sa pastorale ne réfèrent ni à des bergers réels, ni à des aristocrates, mais à des personnes vivant au XVIII^e siècle.

Durant sa vie, Rousseau compose trois pastorales, *Les Muses galantes*, *Le Devin du village* et *Daphnis et Cloé* (inachevé). Il est indéniable, comme le dit Rousseau lui-même, que 'la force de l'habitude et des préjugés'²⁵⁾ lui fait toujours choisir la pastorale comme genre d'opéra. Mais Rousseau ne compose pas *Le Devin du village* pour présenter un monde codé de l'aristocratie, mais pour présenter une rencontre plus véritable des âmes sensibles et critiquer le luxe et le pouvoir.

Au milieu du XVIII^e siècle, les gens commencent à s'ennuyer des tragédies lyriques dans lesquelles on ne décrit jamais de personnes vivantes. Si la *Serva Padrona* de Pergolèse a eu un grand succès devant les Parisiens en 1752, c'est que cet opéra italien a bien montré la possibilité d'un nouveau genre d'opéra pour les habitants de ville. Nous pouvons croire que c'est pour

25) Rousseau, 'Avertissement' pour *Les Muses galantes*, OC, ii.1051.

la même raison que le *Devin du village* a continué d'obtenir un succès à l'Opéra de Paris pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle.