

## ***Le Devin loin du village La réception de l'opéra de Rousseau en son temps***

Mathilde REICHLER

*Ma foi, il n'y a que l'opéra comique qui soutienne la réputation de la France. J'en suis fâché pour la vieille Melpomène ; mais la jeune Thalie de l'Hôtel de Bourgogne éclipse bien par ses agréments la vieille majesté de la reine du théâtre<sup>1</sup>.*

### **Genèse d'un projet**

Le matériau présenté dans cet article est le résultat de plusieurs années de recherches collectives, fruit d'une collaboration très riche entre musicologues et musiciens qui a permis de redonner vie à des partitions qui n'avaient plus été représentées depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Ces recherches ont été également l'occasion de faire découvrir un pan méconnu de la réception de Rousseau, tout en rendant à M<sup>me</sup> Favart la part qui lui revient incontestablement dans cette étonnante aventure. Comme elles n'auraient pu voir le jour sans le projet plus global dont elles faisaient partie, je me permets, en guise d'introduction, de retracer brièvement la genèse de celui-ci.

Répondant à l'appel à projets lancé par la Ville de Genève pour le tricentenaire de Jean-Jacques Rousseau en 2012, le collectif de musicologues HorsPortée, en collaboration avec l'ensemble Lunaisiens<sup>2</sup>, proposait de faire dialoguer *Le Devin*

---

<sup>1</sup> VOLTAIRE, Lettre à Marie-Justine Favart du 23 mars 1768, *Correspondance générale*, dans *Œuvres complètes*, Paris : Furne, 1837, p. 882.

<sup>2</sup> Il me faut citer ici en tout premier lieu mes collègues Nancy Rieben et Anya Leveillé, ainsi qu'Arnaud Marzorati et Jean-François Novelli, sans qui je ne pourrais parler de toutes ces partitions, mais aussi Christophe Coin et les musiciens de l'Ensemble baroque de Limoges, qui

*du village* avec la parodie qu'en avaient faite à l'époque Marie-Justine Favart et Harny de Guerville, sous le titre *Les Amours de Bastien et Bastienne*. Nous savions alors que cette parodie avait voyagé jusqu'à Vienne, donnant naissance à l'un des premiers opéras de Mozart, alors âgé de 12 ans. De Rousseau à Mozart, il y avait déjà une jolie histoire à raconter...

En creusant, nous avons découvert que *Le Devin* et sa parodie avaient rapidement circulé dans toute l'Europe et même bien au-delà, donnant lieu à une multitude d'autres opéras directement inspirés par leur canevas. Ainsi, ce n'était pas seulement trois partitions qu'il fallait recréer : au fil de nos recherches, nous avons découvert six livrets supplémentaires, tous rattachés à notre diptyque initial. Ce chiffre ne tient pas compte, en outre, des œuvres dont nous avons entendu parler, mais dont les sources sont restées inaccessibles, comme un *Sourcie de la lando*, en occitan, d'un certain Causse de Latomy, ou encore *The Village Soothsayer*, une adaptation du *Devin* contemporaine de celle de Charles Burney (voir plus loin) due à l'Italien Stefano Storace<sup>3</sup>. Si l'existence de ces opéras est attestée, il est probable que les manuscrits en sont définitivement perdus. D'autre part, il ne fait aucun doute que nous avons manqué des partitions, qui doivent nous narguer dans quelque recoin obscur de bibliothèque – en Espagne ou au Portugal, par exemple, où nous n'avons pas eu l'occasion de mener des recherches approfondies, ou dans les pays du Nord.

Après bien des hésitations, nous avons exclu du projet final deux des neuf opéras récoltés : tout d'abord *Colas et Colinette* (Montréal, 1790), le premier opéra qui ait été composé et représenté au Québec. Œuvre du marin et homme d'affaires Joseph Quesnel, épris de littérature et versé dans l'art de la musique, *Colas et Colinette* reprend de Rousseau certains motifs, mais de manière très libre. Si Colas arrive sur scène en sifflotant « Allons danser sous les ormeaux », plusieurs éléments montrent clairement l'influence d'autres opéras-comiques de

---

nous ont rejoints en cours de route dans cette aventure. J'en profite également pour remercier les nombreuses institutions qui nous ont apporté leur soutien, dont la Ville de Genève, commanditaire du projet dans le cadre de « 2012 Rousseau pour tous », et la Fondation Royaumont, qui nous a plusieurs fois accueillis en résidence. Je mentionne enfin le fait que ces recherches ont donné lieu à deux tables rondes, réunissant des musicologues spécialistes des partitions récoltées (à Royaumont puis à Genève, avec la collaboration de l'Université et de la Haute École de Musique de Genève), et qu'elles ont également donné lieu à un spectacle produit par HorsPortée ([www.horsportee.ch](http://www.horsportee.ch)). En outre, parallèlement au spectacle, le film « Jean-Jacques Rousseau musicien. L'histoire méconnue d'une passion contrariée », écrit par Jean-Michel Djian et Nancy Rieben (production Alchimic Film), resituait ce matériau dans le contexte plus large de la problématique de Rousseau musicien.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet l'article de Jacques VOISINE, « *Le Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau et son adaptation anglaise par le musicologue Charles Burney », *Dix-huitième siècle*, 1987 (vol. 19, n° 1 : « Le Théâtre dans l'Europe des Lumières. Programmes, pratiques, échanges », p. 133-146).

l'époque, faisant de *Colas et Colinette* une œuvre assez indépendante du *Devin*<sup>4</sup>. De même, nous avons laissé de côté *Fondoc et Thérèse* (Paul Baudot, 1856, Basse-Terre), une version du *Devin* en créole guadeloupéen. D'une part parce que la musique de cette pièce n'a pas été conservée<sup>5</sup> ; d'autre part parce qu'elle était nettement plus tardive que le reste des livrets que nous avons récoltés.

C'est donc à la découverte de six des réécritures du *Devin* – réécritures qui ont fait l'objet d'un spectacle donné à Genève en 2012 – que je propose de partir dans les pages qui suivent, en passant d'abord par quelques considérations sur la toute première réception de l'opéra de Jean-Jacques Rousseau.

### **À la cour puis à l'Académie royale**

Le commencement de cette aventure est assez bien documenté, notamment à travers les *Confessions* de Rousseau. À propos de la création de son ouvrage à Fontainebleau en octobre 1752, Rousseau raconte comment le roi Louis XV ne pouvait s'arrêter de chanter, « avec la voix la plus fausse de son royaume<sup>6</sup> », le premier air du *Devin* : « J'ai perdu mon serviteur ». Anecdote très connue de la création, qui place d'emblée le petit ouvrage de Rousseau sous le signe du succès.

---

<sup>4</sup> Le livret de *Colas et Colinette* est accessible en ligne (publication de la Bibliothèque électronique du Québec), à l'adresse : <http://beq.ebooksgratuits.com/pdf/quesnel-1.pdf> On peut en outre consulter plusieurs articles sur Joseph Quesnel dans l'*Encyclopédie de la musique au Canada* ainsi que dans le *Dictionnaire biographique du Canada*, tous deux également disponibles en ligne.

<sup>5</sup> Selon Bernard Camier, éditeur de *Jeannot et Thérèse*, autre parodie créole du *Devin du village* (voir plus loin), *Fondoc et Thérèse* n'était probablement pas un opéra-comique en vaudeville ; elle ne comporte donc pas de mentions de « timbres » permettant une reconstitution.

<sup>6</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions*, livre huitième, *Collection complète des œuvres*, Genève : Du Peyrou, Moulou, 1780-1789, vol. 16, p. 155. [Consulté en ligne sur : <http://www.rousseauonline.ch>]



duquel le jeune homme s'était couvert de ridicule en dirigeant une œuvre qu'il avait composée (en partie en tout cas) et dont la réalisation fut une véritable cacophonie, et l'épisode, plus traumatisant encore, de l'accusation de plagiat par Rameau, lors de l'exécution de ses *Muses galantes* en 1745 (ballet héroïque en un prologue et trois entrées, créé chez La Pouplinière). Rousseau se rappelle, d'ailleurs, furtivement, l'échec de Lausanne au moment de la première représentation du *Devin* à Fontainebleau – bref moment d'angoisse, suivi d'un soulagement immédiat : « Cela est charmant, cela est ravissant ; il n'y a pas un son là qui ne parle au cœur », s'exclament toutes les belles dames autour de lui, en versant quelques larmes<sup>8</sup>.

Si les *Confessions* nous apprennent beaucoup sur la genèse et la réception de l'œuvre, il faut certainement prendre certains récits de Rousseau avec distance, notamment lorsqu'il raconte que l'inspiration de l'ouvrage lui est venue de nuit et que son modèle serait l'*opera buffa*. Les spécialistes remettent en cause, aujourd'hui, cette version des faits. Certes, Rousseau a eu un « coup de foudre », si l'on peut dire, pour l'opéra italien, lors de son séjour à Venise quelques années plus tôt. Mais ce modèle semble surtout théorique – un idéal sous l'égide duquel le philosophe souhaite manifestement placer son petit opéra lorsqu'il le sous-titre « intermède » sur l'un des manuscrits de l'œuvre, indication d'ailleurs biffée par l'auteur, puis réinscrite en-dessous à l'identique<sup>9</sup>. On le voit, Rousseau se pose des questions sur l'appartenance générique de son opéra. Et force est de constater que l'univers stylistique dominant du *Devin* n'est pas celui de l'*opera buffa* ; le modèle de l'opéra-comique français et du vaudeville, en revanche, est bien plus présent. Jacqueline Waeber a montré comment plusieurs détails et indices du texte (dont les nombreuses didascalies et les jeux de scène imaginés par Rousseau) prouvent une filiation avec le théâtre de foire – filiation cachée, que Rousseau aurait peut-être même cherché à effacer pour la création de l'intermède à la cour<sup>10</sup>. D'autres passages encore, notamment certains chœurs,

---

O'DEA, « "Je dirai pour ma part une chanson nouvelle". Le manuscrit autographe du *Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau livre ses secrets », *Gryphe. Revue de la Bibliothèque de Lyon*, 2003 (vol. 6), p. 3-8.

<sup>8</sup> ROUSSEAU, *Les Confessions*, livre huitième, vol. 16, p. 152.

<sup>9</sup> Je remercie chaleureusement Jacqueline Waeber pour les nombreuses indications qu'elle nous a transmises oralement durant toute la genèse du projet, ainsi que pour la conférence qu'elle a donnée en 2012 à l'Université de Genève sur les problèmes éditoriaux rencontrés pour sa récente édition du *Devin*, conférence dont je tire plusieurs informations liées à la réception de l'ouvrage de Jean-Jacques Rousseau.

<sup>10</sup> À ce propos, voir en particulier les articles suivants de Jacqueline Waeber et leur passionnante réflexion sur l'appartenance générique du *Devin* : « "Le Devin de la Foire" ? Revaluating the Pantomime in Rousseau's *Devin du village* », *Musique et geste en France de Lully à la Révolution. Études sur la musique, le théâtre et la danse*, édité sous la direction de Jacqueline WAEBER, Berne : Peter Lang, 2009, p. 149-172 ; « Décor et pantomimes du *Devin du village* :

s'inscrivent tout à fait dans la tradition baroque française, et ne seraient pas hors propos au sein d'une tragédie lyrique de cette époque.

« [...] je n'ai [f]ait que de la Musique Française, et n'aime que l'Italienne », a écrit Rousseau dans l'article « Copiste » de son *Dictionnaire de musique*<sup>11</sup>. Premier paradoxe. Le Rousseau théoricien et le Rousseau musicien ne semblent pas travailler de concert. Et plus troublant encore : « Les Français n'ont point de musique, et ne peuvent en avoir », célèbre citation tirée de sa *Lettre sur la musique française* en 1753, au moment même où son *Devin* fait fureur à Paris. Car depuis la création à Fontainebleau, l'intermède a été repris sur la scène de l'Académie Royale, où il restera l'un des ouvrages les plus représentés pendant plusieurs décennies, visible encore en 1829 : un record mémorable dans l'histoire de cette institution<sup>12</sup>.

« Le Devin du village acheva de me mettre à la mode et bientôt il n'y eut pas d'homme plus recherché que moi dans Paris<sup>13</sup> », raconte encore Rousseau, toujours au livre VIII de ses *Confessions*. Les raisons de ce succès ? En dehors de l'œuvre elle-même qui, malgré ses maladresses et son caractère quelque peu naïf, correspond certainement à une sensibilité de l'époque, il faut mentionner l'importance de l'auteur, déjà connu pour son *Discours sur les sciences et les arts* (1750). Le contexte de la Querelle des Bouffons, qui éclate justement entre les deux premières représentations du *Devin*, et dont le texte le plus polémique et le plus fameux sera, précisément, la *Lettre sur la musique française*, explique peut-être aussi l'immense succès de l'intermède de Rousseau. Il semble que ce succès ait d'ailleurs valu à ce dernier autant de tracas que de plaisir. Hanté par la peur qu'on lui conteste la paternité de l'œuvre, Rousseau n'a de cesse de prouver qu'il est bien l'auteur de son *Devin*. D'autre part, il se sent dépossédé d'une œuvre dont il ne contrôle plus la destinée, et il est obnubilé par l'idée que l'ouvrage soit défiguré et ne corresponde plus à son intention première<sup>14</sup>. Le récit que je vais faire maintenant n'aurait pas été de nature à le rassurer...

---

une étude didascalique », *Jean-Jacques Rousseau et les arts visuels. Actes du Colloque de Neuchâtel, 20-22 septembre 2001*, édités sous la direction de Frédéric S. EIGELDINGER, Genève : Droz, 2003, p. 131-165. On trouvera également de très intéressants éclairages sur l'esthétique de l'opéra de Rousseau dans le contexte des débats de l'époque dans cet autre article de Jacqueline Waeber : « "Cette horrible innovation" : The First Version of the Recitative Parts of Rousseau's "Le Devin du village" », *Music & Letters*, mai 2001, (vol. 2, n° 82), p. 177-213.

<sup>11</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, « Copiste », *Dictionnaire de musique*, p. 175.

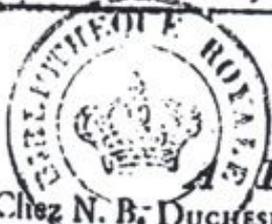
<sup>12</sup> Jacqueline WAEBER, « Le Devin de Rousseau », *Revue musicale de Suisse romande*, décembre 2012 (vol. 65, n° 4), p. 10.

<sup>13</sup> ROUSSEAU, *Les Confessions*, livre huitième, vol. 16, p. 138.

<sup>14</sup> Voir ci-dessus, note 9.

LES AMOURS  
DE  
BASTIEN  
ET  
BASTIENNE;  
PARODIE  
DU DEVIN DE VILLAGE;  
Par Madame FAVART, & Monsieur HARNY;  
*Représentée pour la première fois par les Comédiens  
Italiens Ordinaires du Roi, le Mercredi  
26 Septembre 1753.*  
NOUVELLE ÉDITION.

Le prix est de 30 sols avec toute la Musique.

  
PARIS,  
Chez N. B. DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques,  
au-dessous de la Fontaine S. Benoît,  
au Temple du Goût.

M. DCC. LIX.  
Avec Approbation & Privilège du Roi

Y<sup>th</sup>.  
818

Y<sup>th</sup>.  
818

## Quand le Devin revient à la foire : la parodie de M<sup>me</sup> Favart

En effet, quelques semaines à peine après la création de l'intermède à Paris, une parodie consacre le succès désormais populaire du *Devin* : ce sont *Les Amours de Bastien et Bastienne* de Marie-Justine Favart et Harny de Guerville, créées en août 1753 à la Comédie-Italienne<sup>15</sup>. À leur tour, *Les Amours de Bastien et Bastienne* vont être un triomphe<sup>16</sup>. La personnalité très charismatique de M<sup>me</sup> Favart, qui joue elle-même le rôle de Bastienne, attire certainement à elle seule une partie du public<sup>17</sup>. Mais ce n'est pas la seule raison de ce succès, d'autant que, bientôt, sa pièce va mener une carrière autonome sur les scènes européennes.

Comme il se doit en pareilles circonstances, la « parodie » se joue sur plusieurs niveaux. Le texte parodie celui de l'original, en changeant le registre stylistique et en introduisant des effets comiques, avec de nombreux clins d'œil aux bergers de Rousseau. En outre, conformément aux lois du genre, les auteurs de la parodie (en l'occurrence M<sup>me</sup> Favart elle-même<sup>18</sup>) ont remplacé la musique existante par des mélodies populaires connues de tous. Le plus souvent, le livret se contente d'indiquer sur quel air il faut exécuter les paroles. Mais parfois, la mélodie est développée en une ligne vocale.

---

<sup>15</sup> À propos de cette œuvre, je renvoie à l'article très complet de Raphaëlle LEGRAND, « *Les Amours de Bastien et Bastienne* de Marie-Justine Favart et Harny de Guerville : parodie ou éloge du *Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau ? », *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l'opéra*, édité sous la direction de Pierre SABY, Lyon : Université Lumière-Lyon 2, 2006, p. 173-194.

<sup>16</sup> Raphaëlle Legrand dénombre 41 représentations de *Bastien et Bastienne* avant la fin de l'année, puis 33 l'année suivante. La pièce entre ensuite au répertoire de la Comédie-Italienne. Voir même référence, p. 177.

<sup>17</sup> On sait qu'elle apparaît en sabots et simple robe villageoise – un trait de réalisme vestimentaire qui n'est pas habituel pour l'époque. Cf. même référence, p. 189-190.

<sup>18</sup> Voir même référence, p. 175-176.

28 LES AMOURS

Air. *Je suis malade d'amour.*  
Si vous aviais un sort, eh ! bien ;  
Pareil malheur m'obsède ;  
Mais le bon Colas n'y peut rien ;  
Et tout son art y cède ;  
Bastien, pour un sort comme le mien ;  
Il n'est point de remède.

BASTIEN.

Air. *Mon Papa toute la nuit.*  
Mariais, mariais, mariais-vous,  
Ça guarit les forcilèges :  
Mariais, mariais, mariais-vous ;  
Rian n'est si bon qu'un Epoux.

BASTIENNE.



ON n'a dans l'mari- age Que du sou- ci, Que  
du sou- ci, Quand on prend un volage Pour son ma-  
ri. C'est un trouble mè- nage, Oh, oh !  
Est-ce l'moyen d'év' la- ge, Oh ! que nen- ni.

Extrait des *Amours de Bastien et Bastienne* (1753)

Or, tous ces « timbres » sont associés dans l'esprit du public à d'autres paroles que celles dont elles se retrouvent pourvues. Ainsi, lorsque M<sup>me</sup> Favart utilise la mélodie de la chanson « J'ai perdu mon âne » pour parodier le premier air de Colette chez Rousseau (celui que Louis XV ne pouvait cesser de siffloter : « J'ai perdu mon Serviteur »), la référence implicite aux paroles du timbre provoque bien entendu le rire de l'assistance.

En l'occurrence, dans *Bastien et Bastienne*, M<sup>me</sup> Favart ne puise pas seulement dans le répertoire des chansons populaires, mais elle utilise également des airs de Rameau, de Mondonville, ainsi que des airs tirés du *Devin du village* lui-même, mais utilisés à d'autres endroits que dans l'original : Raphaëlle Legrand

propose d'y voir un hommage à des pièces qui étaient déjà devenues célèbres<sup>19</sup>. Parmi celles-ci, l'air de Colin « Dans ma cabane obscure », qui apparaît à la fin du *Devin du village*, et que M<sup>me</sup> Favart déplace au début de sa pièce, révélant un jeu de symétrie présent chez Rousseau. On y entend Bastienne (*alias* Colette) se lamenter sur le fait que Bastien la délaisse et ne semble plus s'intéresser à elle. Bastienne apprendra du Devin que son berger est courtoisé par « la dame du lieu » qui lui offre des cadeaux précieux – ce qui explique son désintérêt passager pour elle.

<p>Jean-Jacques Rousseau, <i>Le Devin du village</i>, scène 8</p> <p>Colin</p> <p>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.</p> <p>Des champs, de la prairie          Retournant chaque soir,          Chaque soir plus chérie,          Je viendrai te revoir.          Du soleil dans nos plaines          Devançant le retour,          Je charmerai mes peines          En chantant notre amour.</p>	<p>Marie-Justine Favart/Harny de Guerville,  <i>Les Amours de Bastien et Bastienne</i>, scène 1</p> <p>Bastienne</p> <p>Air : <i>Dans ma cabane obscure</i></p> <p>Plus matin que l'Aurore,          Dans nos vallons j'étois ;          Bien après l'soir encore,          Dans nos vallons j'étois.          Le travail et la peine,          Tout ça n'me faisoit rien :          Hélas : c'est que Bastienne          Etoit avec Bastien.</p> <p>Drès que le jour se lève,          Je voudrais qu'il fût soir ;          Et drès que l'jour s'acheve,          Au matin j'voudrais m'voir.          D'où vient ç'que tout m'chagrine,          Et que j'n'ons cœur à rien ?          Hélas ! C'est que Bastienne          N'voit plus son cher Bastien.</p> <p>Le chang'ment de ç'volage          Devroit bien m'dégager          Mais j'n'en ons pas l'courage,          Et je n'sçais qu'm'affliger :          D'un Ingrat, quand on s'venge,          C'est se dédommager :          Mais hélas ! Bastien change,          Et je n'sauois changer.</p>
--	--

<sup>19</sup> Voir même référence, p. 191-194.

Le parallélisme est frappant : le texte de Rousseau se trouve à la fin de l'opéra. Il est intégré à une vaste scène de pantomime au cours de laquelle l'action que l'on vient de voir est rejouée en symétrie inverse : dans cette scène de « théâtre dans le théâtre », c'est la bergère qui est courtisée par un châtelain, et le berger qui se lamente. La romance est donc chantée par le héros masculin, mais représente une mise en abyme de la situation de Colette au début de l'intermède. Or, voici que cet air est justement déplacé par M<sup>me</sup> Favart au début de sa pièce ; elle le confie au personnage féminin, tandis que les paroles évoquent la lente succession des heures du jour, faisant écho aux plaintes de Colin. La parodie est subtile et sous-entend une très bonne compréhension des enjeux de l'original.

### **Burney lecteur de Rousseau**

Dans sa partition, Rousseau a titré cet air « Romance », et il correspond tout à fait à la définition qu'il proposera de ce genre dans le *Dictionnaire de musique* :

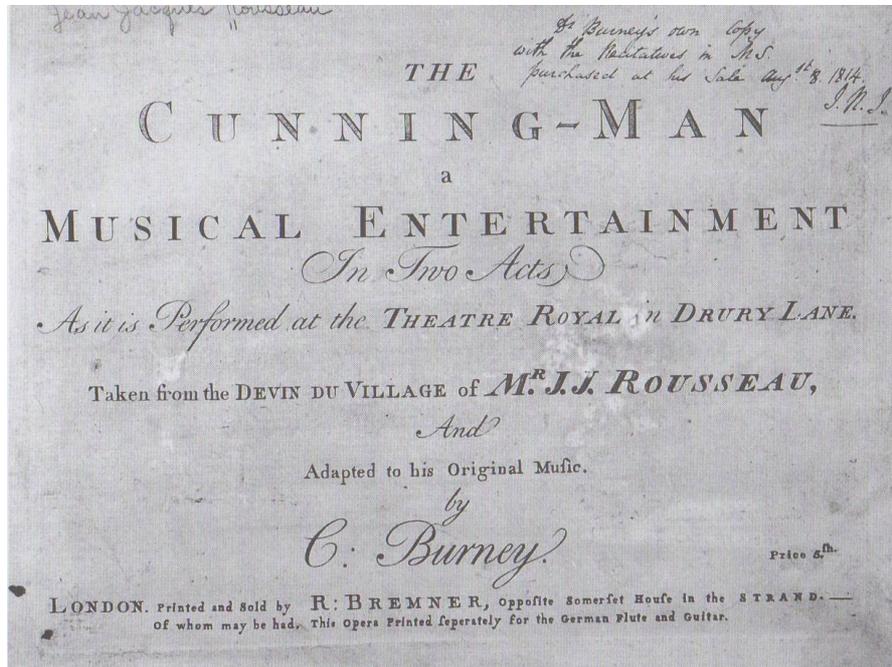
Air sur lequel on chante un petit Poème du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse et souvent tragique. Comme la *Romance* doit être écrite **d'un style simple, touchant, & d'un goût un peu antique**, l'Air doit répondre au caractère des paroles ; point d'ornemens, rien de maniéré, **une mélodie douce, naturelle, champêtre, & qui produise son effet par elle-même**, indépendamment de la manière de la Chanter. **Il n'est pas nécessaire que le Chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf**, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, & qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une *Romance* bien faite, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord ; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédens, l'intérêt augmente insensiblement, et quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes, sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'Instrument affoiblit cette impression. Il ne faut, pour le Chant de la Romance, qu'une voix juste, nette, qui prononce bien & qui chante simplement<sup>20</sup>.

Naïveté, simplicité, naturel : nous sommes ici au cœur de l'esthétique de Rousseau, et nous touchons également à une autre des raisons qui expliquent le succès et, partant, la carrière européenne de son intermède. Ce sont d'ailleurs ces qualités qui séduisirent l'un des plus grands admirateurs de Rousseau

---

<sup>20</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, « Romance », *Dictionnaire de musique*, vol. 9, p. 593-594. C'est moi qui souligne.

musicien : Charles Burney<sup>21</sup>, qui fit une adaptation anglaise du *Devin du village* quatorze ans après la création de l'opéra de Rousseau<sup>22</sup>.



Page titre de *The Cunning Man*, traduction anglaise du *Devin du village* par Charles Burney (1766)

Dans l'Avertissement à l'édition de 1766 de sa traduction, Burney avoue avoir toujours été charmé par cette œuvre, par la « naïve simplicité et la beauté de la poésie originale », reconnaissant dans les airs de cette partition « la musique même de la nature » et une remarquable « coïncidence entre paroles et musique »<sup>23</sup>. « Comme aucune production de ce type, dit-il encore, n'a été plus admirée et plus fréquemment jouée à l'étranger, [le Traducteur] a été tenté d'en

<sup>21</sup> En-dehors de son activité de critique et d'historien de la musique, Burney était en effet aussi compositeur, interprète et adaptateur à ses heures.

<sup>22</sup> Les spécialistes débattent sur la question de la date des premières représentations du *Devin* à Londres - fin 1765 ou fin 1766. Voir, à ce propos, l'article de Jacques Voisine, pour qui le succès de ces représentations est à mettre en lien avec le scandale qui éclate à cette époque après la dispute entre Rousseau et son protecteur David Hume (VOISINE, « *Le Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau et son adaptation anglaise par le musicologue Charles Burney », p. 137).

<sup>23</sup> Voir l'« Advertisement » de Burney au *Cunning Man*, dans le facsimile publié par A-R Editions, 1998, p. 7. Dans son *Histoire Générale de la Musique*, Burney cite à nouveau *Le Devin du village* comme l'un des seuls exemples modernes, avec *The Honest Yorkshireman* de Harry Carey, de tentative de réconcilier Musique et Poésie, qui ne formaient qu'un seul art dans l'Antiquité. Voir Charles BURNEY, *A General History*, 2d edition, Londres : Robson and Clark, 1789, vol. 4, p. 653.

tester le succès chez lui<sup>24</sup>. » Il faut dire qu'avant même ce *Cunning Man*, le public londonien avait pu entrer en contact avec *Le Devin du village* par le biais d'une autre version anglaise, dont l'existence est attestée par la presse mais dont le texte est aujourd'hui perdu : *The Village Soothsayer*<sup>25</sup>. Il est amusant de noter que son auteur, le musicien italien Stefano Storace<sup>26</sup>, avait connu un grand succès quelques années auparavant, en 1758, avec une adaptation anglaise de *La Serva padrona*<sup>27</sup> – le fameux intermède de Pergolèse déclencheur de la Querelle des Bouffons.

Pour sa part, Burney est resté très fidèle à l'original (apparemment, en tout cas). Sa version n'est pas une parodie, comme l'était le *Bastien et Bastienne* de M<sup>me</sup> Favart, mais une véritable traduction : Burney reprend la musique de Rousseau en la modifiant uniquement lorsque la prosodie anglaise l'exige. Le texte français reste d'ailleurs présent dans la partition.

---

<sup>24</sup> Le projet d'adaptation du *Devin du village* pour la scène anglaise est lié non seulement à l'admiration de Burney pour Rousseau, mais aussi à son amitié avec le célèbre comédien David Garrick, qui était directeur du Théâtre Royal de Drury Lane, où l'œuvre fut créée. Il semble que David Garrick ait entendu *Le Devin* lors d'une tournée sur le continent, et qu'il ait été lui aussi charmé par cette musique.

<sup>25</sup> Jacques Voisine mentionne également *The Village Conjuror*, autre traduction du *Devin* par William Kenrick pour l'édition anglaise des *Miscellaneous Works* de Rousseau, qui paraîtra en mai 1767. (VOISINE, « *Le Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau et son adaptation anglaise par le musicologue Charles Burney », p. 137.)

<sup>26</sup> Sa fille Nancy sera bientôt la créatrice de Suzanne dans *Les Noces de Figaro* de Mozart.

<sup>27</sup> Jacques Voisine mentionne le fait que son *Devin*, en revanche, ne connut pas le même succès. (Même référence.)



true Cunning Man,  
But they know not the Plan of a  
true Cunning Man.

When fortune will rude be or civil,  
Some think we by Magick are told,  
And some, that we deal with the  
Devil,  
To Whom we've our Carcasses  
sold:  
But that's not the Plan of a true  
Cunning-Man  
But that's not the Plan of a true  
Cunning-Man

But when Folks have been at our  
Dwelling,  
And to us have their secrets  
betray'd,  
We for hearing their Tale – and  
then telling,  
Are sure to be very well Paid.

And this is the Plan of a true  
Cunning-Man  
And this is the Plan of a true  
Cunning-Man

plans d'un vrai Devin  
Mais ils ne connaissent pas les  
plans d'un vrai Devin

Que le destin se montre clément ou  
cruel  
Certains déduiront que nous usons  
de magie,  
D'autres, que nous avons affaire au  
Diable,  
À qui nous avons livré notre corps :  
Mais là ne sont pas les plans d'un  
vrai Devin,  
Mais là ne sont pas les plans d'un  
vrai Devin,

Mais une fois que d'aucuns sont  
venus chez nous  
Et nous ont livré leurs secrets,

Nous sommes certains d'être bien  
payés,  
Pour avoir écouté leur histoire et  
l'avoir racontée.

Et voici les plans d'un vrai Devin

Et voici les plans d'un vrai Devin<sup>28</sup>

Placé stratégiquement au cœur de la pièce, cet air nous dévoile un personnage intéressé, dont le but est avant tout l'appât du gain. Soulignons que cet aspect est complètement absent de l'intermède de Rousseau, chez qui le Devin est une figure paternelle pleine de sagesse et de bienveillance, qui désire confondre « de la Dame du lieu les Airs et les mepris » (scène 3) tout en réconciliant le jeune couple (une information que Burney a supprimée dans sa version, puisqu'elle ne correspond pas à sa vision du personnage). La philosophie et l'esthétique de son intermède s'expriment de façon limpide dans les paroles du vaudeville final – une chanson que le Devin trouve (comme par hasard...) dans sa poche :

L'art à l'Amour est favorable,  
Et sans art l'Amour sait charmer ;  
À la ville on est plus aimable  
Au village on sait mieux aimer.

---

<sup>28</sup> Je remercie Anne Buffle pour ses précieux conseils de traduction.

Ici de la simple nature  
L'Amour suit la naïveté ;  
En d'autres lieux de la parure  
Il cherche l'éclat emprunté.

Rousseau se situe donc du côté de l'apologie de la simplicité et de la nature, tandis que Burney a visiblement cherché, dans l'esprit des Lumières, à dénoncer la superstition et l'obscurantisme. Ainsi, celui qui avait si bien compris l'esthétique musicale de Rousseau choisit de donner à son livret une couleur plus voltairienne que rousseauiste<sup>29</sup> !

Nous avons un témoignage de la réaction de Rousseau à l'adaptation de Burney : « Je vous dois des remerciements pour avoir daigné vous occuper du *Devin du village*, quoi qu'il m'ait toujours paru impossible à traduire avec succès dans une autre langue », écrit Rousseau à Burney en 1771. « Je ne vous parlerai pas des changements que vous avez jugés à propos d'y faire. Vous avez consulté sans doute le goût de votre nation et il n'y a rien à dire à cela<sup>30</sup>. » Rousseau fait-il allusion à la nation commerciale que commence à représenter l'Angleterre, perçue déjà à cette époque comme un pays mercantile ? Ce qui est certain, c'est qu'il ne semble pas avoir apprécié les changements. Fidèle à la lettre, Burney a en effet modifié en profondeur l'esprit de son intermède par le simple ajout d'un air.

## Les travestissements du Devin

En un certain sens, M<sup>me</sup> Favart est plus fidèle à Rousseau. Certes, son Devin ne peut s'empêcher de voler un baiser à Bastienne : il refuse d'ailleurs les boucles que la jeune fille lui tend (elle n'a pas d'argent), cherchant à lui faire comprendre qu'il préférerait un autre salaire : « Mon Enfant, quand on est gentille,/ Je tiens quitte pour un Baiser [...]. » Et à la fin de la scène, lorsque Bastienne le remercie pour ses conseils (paraître plus coquette et faire semblant de fuir son Amant), il demande encore : « S'rais-vous reconnaissante ? » – une allusion que Bastienne, dans sa candeur, ne perçoit même pas. Colas, le Devin de M<sup>me</sup> Favart, est aussi beaucoup plus gai et enjoué que le Devin de Rousseau, qui prend la parole « gravement », dit la didascalie<sup>31</sup>. Au contraire, c'est en chantant et en s'accompagnant de la cornemuse qu'il descend de la colline dans *Les Amours de Bastien et Bastienne*<sup>32</sup>. M<sup>me</sup> Favart a utilisé ici le timbre « Faut pas

<sup>29</sup> C'est aussi le point de vue de Jacques Voisine dans « *Le Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau et son adaptation anglaise par le musicologue Charles Burney ».

<sup>30</sup> Cité dans même référence, p. 141-142.

<sup>31</sup> Voir le début de la 2<sup>e</sup> scène (Colette et le Devin).

<sup>32</sup> Raphaëlle Legrand mentionne le fait que ce soin du réalisme en ce qui concerne les accessoires et les costumes est nouveau, faisant de *Bastien et Bastienne* une œuvre

êtr' grand sorcier pour ça ! ». La couleur est donc immédiatement annoncée : ce n'est pas dans un quelconque grimoire, mais dans les yeux des amoureux que réside toute la science du Devin.

Marie-Justine Favart / Harny de Guerville, *Les Amours de Bastien et Bastienne*, scène 2

Colas, *descend d'une colline en chantant et s'accompagnant de sa cornemuse*

Air : *Faut pas êtr' grand sorcier pour ça*

Quand un tendron vian dans ces lieux,  
Consulter ma science ;  
Tout mon grimoire est dans ses yeux,  
J'y lisons ce qu'all'pense.  
J'd'vinons tout nettement,  
Qu'pour un Amant alle en tient là, la la.  
Oh, oh ! ah, ah, ah, ah ! N'faut pas êtr' grand sorcier pour ça, la la.

Lise à Piarrot s'en va d'mandant  
Pourquoi qu'alle soupire ?  
Le gros benêt en la r'gardant,  
Rit et n'sait que li dire.  
J'l'instruisis dans un instant.  
D'un air content,  
All'me r'mercia, la, la  
Oh, oh ! ah, ah, ah, ah ! N'faut pas êtr' grand sorcier pour ça, la la.

Malgré le changement de registre, le ton général de la pièce de M<sup>me</sup> Favart me semble plus proche de la philosophie de Rousseau et de son cadre esthétique que l'élégante traduction anglaise de Burney, qui transforme le personnage principal dans un sens un peu machiavélique. À cela s'ajoute le changement de couleur général induit par la langue anglaise. Alors même que Burney reprend fidèlement la musique de Rousseau, la langue en modifie la perception, allant jusqu'à donner l'illusion d'un changement de style au niveau musical.

On ne sera pas étonné de constater que c'est autour du personnage du Devin que se concentrent les transformations que l'on peut observer dans les différentes réécritures. Si le jeune couple n'évolue guère d'une version à l'autre, le Devin va au contraire susciter des variantes nombreuses. La scène de la « formule magique » est particulièrement intéressante à observer, car elle est soumise à des changements très amusants. Chez Rousseau, elle est l'objet d'une

---

particulièrement intéressante au niveau de l'histoire de la mise en scène. (LEGRAND, « *Les Amours de Bastien et Bastienne* de Marie-Justine Favart et Harny de Guerville », p. 189-190.)

pantomime<sup>33</sup>, la didascalie indiquant le jeu de scène prévu sur le passage instrumental :

*Le Devin tire de sa poche un livre de grimoire et un petit bâton de Jacob avec lesquels il fait un charme. De jeunes Paysannes qui venaient le consulter laissent tomber leurs présents et se sauvent toutes effrayées en voyant ses contorsions.*

À la fin du passage instrumental, il est encore noté : « *Sur cette brève [le Devin] doit rester en attitude d'une manière comique*<sup>34</sup>. » Rousseau laisse donc le soin au comédien de suggérer « le charme » à travers une gestuelle muette.

À cet endroit, M<sup>me</sup> Favart note que le Devin « tire de sa besace un livre de la Bibliothèque bleue, et fait en lisant plusieurs contorsions qui font fuir Bastien ». Le livre de la Bibliothèque bleue est évidemment une boutade (à ce stade, on a déjà compris de quelle science le Devin est spécialiste !). M<sup>me</sup> Favart développe ensuite la formule magique suivante, complètement absente chez Rousseau :

Marie-Justine Favart / Harny de Guerville, *Les Amours de Bastien et Bastienne*, scène 4

Manche,  
Planche,  
Salme,  
Palme,  
Vendre,  
Cendre,  
D'jo,  
Lo,  
Mecre,  
Necre,  
Mir lar lu Brunto,  
Tar la vistan voire,  
Tar lata qui plo.

Il y aurait certainement des recherches à faire afin de déceler les éventuelles allusions qui se cachent derrière cette formule, et d'en décoder le comique pour un spectateur de l'époque. Ce qui est certain, c'est que le développement de la gestuelle imaginée par Rousseau en une série d'onomatopées grotesques et étranges était de nature à frapper les imaginations.

---

<sup>33</sup> Sur l'importance des pantomimes et jeux de scène, voir l'article de WAEBER, « "Le Devin de la Foire" ? Revaluating the Pantomime in Rousseau's *Devin du village* ».

<sup>34</sup> Pour Jacqueline Waeber (même référence), ce trait comique au sein de l'univers très sérieux du *Devin* suggère un lien souterrain avec des formes de théâtre populaire comme le théâtre de foire ou l'opéra-comique.

## L'étape mozartienne

Je me plais en particulier à penser que le potentiel scénique du *Devin* et de cette situation de « fausse » divination n'est pas sans rapport avec l'intérêt que le jeune Mozart va porter à ce livret. Le texte du passage équivalent, dans *Bastien et Bastienne*, utilise également des syllabes inventées, suggérant cette fois plusieurs langues (l'anglais, le latin, l'italien, en plus de l'allemand) et évoquant de vagues significations (transformation des prénoms des deux héros et allusion au fait qu'ils seront « heureux »). C'est sans aucun doute l'air le plus réussi de la partition – d'une efficacité dramatique impressionnante, surtout si l'on pense que le compositeur n'avait alors que 12 ans.

Wolfgang A. Mozart, *Bastien und Bastienne*, Acte I, Scène 4

Diggi  
Daggi  
Schurry  
Murry  
Horum  
Harum  
Lirum  
Larum  
Raudi  
Maudi  
Giri, gari, posito,  
Besti, basti, Saron froh,  
Fatto, matto, quid pro quo  
Fatto, matto, quid pro quo.

*Les Amours de Bastien et Bastienne* sont arrivées à Vienne dès 1755, soit deux ans après leur création dans la capitale française<sup>35</sup>. Il faut dire que la pièce de M<sup>me</sup> Favart – témoin du rayonnement européen de l'opéra-comique français à cette époque – circule autant que l'intermède de Rousseau, donnant naissance elle aussi à des parodies, traductions ou réécritures. Les nombreuses étapes qui vont du français populaire savoureux des *Amours de Bastien et Bastienne* au livret du premier Singspiel de Mozart sont très bien documentées, et passionnantes à suivre pas à pas<sup>36</sup>.

Le public viennois ne pouvait être sensible à l'aspect satirique d'un texte qui, par ailleurs, à cause de l'utilisation de l'idiome populaire, était difficile à

---

<sup>35</sup> On sait que le comte Durazzo, intendant des spectacles à Vienne, soutient dans ces années l'opéra-comique français, en s'assurant d'ailleurs la collaboration de Charles-Simon Favart.

<sup>36</sup> Voir Hugo BLANK, *Rousseau - Favart - Mozart: sechs Variationen über ein Libretto*, Francfort-sur-le-Main : Peter Lang, 1999.

comprendre pour des non francophones. Pour lui rendre la pièce accessible, on avait fait des *Amours de Bastien et Bastienne* une version en « bon » français, nettement plus fade que l'original. Cette version, traduite en allemand<sup>37</sup>, va donner lieu à un nouveau livret qui s'adapte aux mélodies françaises et reste assez fidèle à son modèle, tout en transformant les dialogues versifiés et chantés en prose parlée. On passe ainsi progressivement d'une pièce entièrement chantée et dans un dialecte français populaire à une version en bon allemand, un peu moins colorée mais plus « passe-partout » du point de vue stylistique, alternant le chant et les dialogues parlés. Les timbres français, conservés dans un premier temps mais sans le jeu référentiel lié aux paroles qu'ils véhiculaient, disparaissent dans un second temps, laissant place à un nouveau livret susceptible d'accueillir une nouvelle musique.

C'est ce livret – passé encore par l'intermédiaire d'un ami de la famille Mozart, Johann Andreas Schachtner (qui a notamment remis en vers les dialogues parlés !) – que Wolfgang a eu entre les mains en 1768. On ne possède que peu d'informations sur la genèse de son *Bastien et Bastienne*. Certains estiment que Mozart avait entendu l'œuvre jouée par une troupe de théâtre ambulant, de passage à Salzbourg. D'autres pensent qu'il s'agissait d'une commande du docteur Mesmer, à Vienne, chez qui le *Singspiel* sera créé la même année. À vrai dire, on peut même se demander si Mozart n'avait pas pu entendre – ou tout du moins entendre parler – du *Devin du village* de Rousseau lors de ses deux voyages à Paris en 1763 et en 1764. Il était alors très jeune, mais son père, Leopold, pouvait-il ignorer le succès de l'intermède de Rousseau, présent derrière la parodie de M<sup>me</sup> Favart<sup>38</sup> ?

Ce qui est certain, c'est qu'à l'heure où le *Devin* triomphe partout en Europe, l'opéra de Mozart reste dans l'ombre pour bien des années encore. Et pourtant... Mozart a d'emblée perçu le style qui convenait au genre du *Singspiel*. La musique est simple, mais jamais pauvre. Les airs sont écrits le plus souvent en deux parties, sans *da capo* : la musique change avec le sentiment exprimé. L'atmosphère est rustique à dessein, et Mozart s'amuse à imiter les sons de la cornemuse et les danses de village. L'action pastorale de Rousseau épouse tout naturellement, sous la plume du futur grand représentant de la

---

<sup>37</sup> Par Friedrich Wilhelm Weiskern, acteur et auteur de comédies. Weiskern est aidé d'un deuxième librettiste, Johann H. F. Müller, acteur également, qui écrit trois des airs de *Bastien et Bastienne*.

<sup>38</sup> Autre question ouverte : celle des dialogues parlés. Mozart compose les récitatifs des deux premières scènes de *Bastien und Bastienne* sur la base des vers rédigés par Schachtner, mais il s'arrête en chemin. A-t-il consciemment décidé d'en rester à une version « *Singspiel* », ou bien a-t-il abandonné parce qu'il ne voyait pas de perspective pour faire jouer son opéra ?

première école viennoise, les contours du style classique, quittant l'univers baroque qui était le sien jusqu'à présent.

## **À la recherche de la couleur locale : les deux Devins russes**

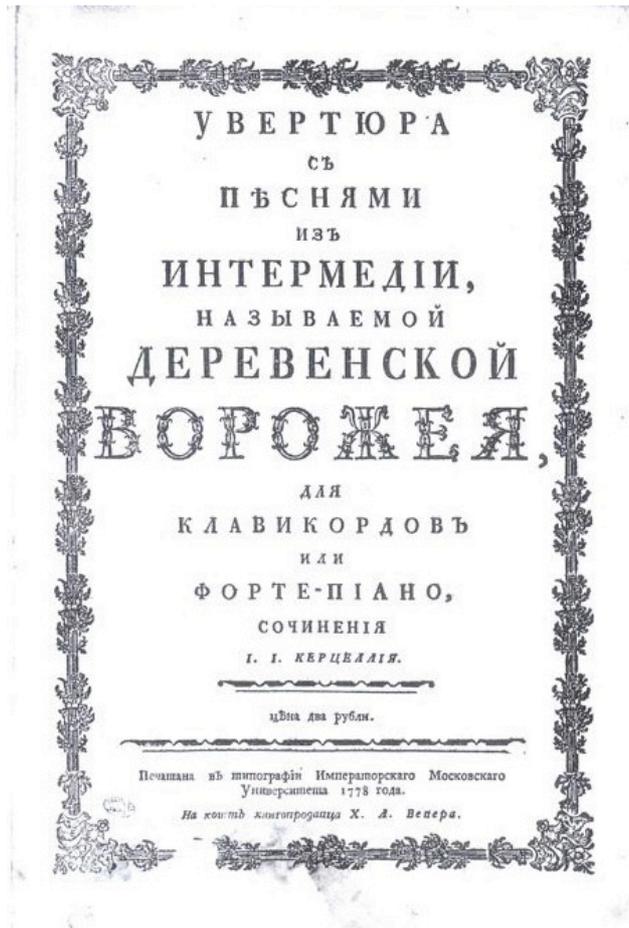
C'est à Moscou que nous allons retrouver, quelques dix années après l'étape mozartienne, *Le Devin du village* dans le contexte de la Russie de Catherine II. La réception russe de l'intermède de Rousseau est paradoxale. Elle est marquée, d'une part, par la quasi absence du *Devin* sur les scènes de Saint-Pétersbourg et de Moscou, alors même que l'œuvre triomphe partout en Europe et que la Russie est entièrement tournée vers la culture française. Depuis la venue d'une troupe française dans les années 1764-1768, les pièces de Charles-Simon Favart (le célèbre époux de Marie-Justine) jouissent notamment d'une grande popularité en Russie, où il semble toutefois que *Les Amours de Bastien et Bastienne* n'aient jamais été représentées. *Le Devin du village*, quant à lui, ne connaît qu'une représentation à Moscou en 1778, dans un théâtre lié à une maison d'éducation fondée par Catherine II. À Saint-Pétersbourg, il fait une brève apparition – et encore, incertaine – en 1797, probablement en français et au Théâtre de la Cour<sup>39</sup>.

L'opéra de Rousseau se trouve pourtant à l'origine de deux œuvres qui comptent parmi les tout premiers opéras en langue russe de l'histoire de la musique. À son insu, il participe donc activement à l'essor de ce qu'on appellera bientôt l'opéra national russe. En 1777, le théâtre moscovite évoqué ci-dessus monte en effet un *Derevenskoj Vorozheja*, soit *Le Sorcier du village*, dans lequel les héros Colin et Colette sont devenus Prijata et Prelesta. L'auteur de cette partition est un certain Johann Kerzelli, violoniste tchèque établi à Moscou avec sa famille, qui comporte plusieurs autres musiciens actifs dans ces mêmes années en Russie<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Voir à ce propos l'article de Robert-Aloys MOOSER, « Pygmalion et *Le Devin du village* en Russie, au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, 1943-1945 (n° 30), p. 133-141 ainsi que, du même auteur, *Contribution à l'histoire de la musique russe. L'Opéra-comique français en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Genève : R. Kister et Union européenne d'éditions, 1954.

<sup>40</sup> Cf. Simon KARLINSKY, « Russian Comic Opera in the Age of Catherine the Great », in *19-th Century Music*, 1984 (vol. 7, n° 3), p. 318-325.



Page titre de *Derevenskoj Vorozheja* de Johann Kerzelli (1777)  
© Bibliothèque de Genève

Il semble que Johann Kerzelli ait dirigé l'orchestre du théâtre au moment des représentations du *Devin* de Rousseau qui eurent lieu, étonnamment, une année *après* la création de sa propre adaptation. Cette dernière se présente comme une traduction<sup>41</sup> (très libre) des principaux airs du *Devin*, dotés d'une nouvelle musique. Les dialogues parlés qui devaient exister entre les airs n'ont vraisemblablement pas été conservés. La partition qui nous est parvenue est composée de neuf airs ou duos, précédés d'une belle ouverture de couleur dramatique rappelant un peu le style *Sturm und Drang*, très éloignée du ton pastoral de l'opéra de Rousseau ou du *Bastien et Bastienne* de Mozart. Manifestement, la caractérisation du monde paysan n'est pas la priorité de Kerzelli.

<sup>41</sup> Mooser suppose que le texte russe de ce *Devin* était de Vassili Maïkov, qui signera également la traduction du *Devin* de Rousseau, donné l'année suivante dans ce même théâtre.



Extrait de l'ouverture de *Derevenskoj Vorozheja* (Johann Kerzelli, 1777)  
© Bibliothèque de Genève

Le langage des airs, notés « pesni » (« chansons » en russe), est plutôt international lui aussi, inspiré parfois de l'*opera buffa* italien. Mais on sent poindre un désir de caractérisation dans les airs strophiques, dotés d'une légère couleur populaire.



Wanczura la révision de la partition de Sokolovski ainsi que la composition de la charmante ouverture sur des thèmes russes qui résonne au début de l'œuvre<sup>44</sup>. L'intrigue du *Meunier-magicien* s'éloigne de celle de Rousseau par l'ajout de personnages secondaires, par l'introduction d'une thématique sociale (des parents qui veulent marier leur fille chacun à la classe à laquelle ils appartiennent) et par une très forte empreinte de « couleur locale » : le meunier, qui n'est pas du tout devin, s'improvise magicien pour gagner sa vie... Dans une scène très drôle, il tente de se faire payer par son interlocuteur avant de lui prédire l'avenir ! C'est donc un imposteur – figure bien connue de la tradition littéraire russe –, qui ne se gêne pas pour prendre au passage quelques pots-de-vin et qui termine la pièce complètement ivre. La scène finale est longuement développée : il s'agit d'une scène de mariage, avec un chœur de jeunes filles tout à fait dans l'esprit russe.

Au niveau musical, les influences française et italienne (le meunier est clairement pourvu d'un caractère *buffa*) se mêlent à l'utilisation de chants populaires, offrant une synthèse, unique à cette époque, entre la musique occidentale et l'idiome russe. Les trois chœurs ci-dessous montrent clairement combien ressort cette fois le désir d'ancrer la musique dans un style populaire et véritablement « russe ». À tel point qu'on peut soupçonner l'édition du XIX<sup>e</sup> siècle, reprise telle quelle par l'édition soviétique de 1956, d'être passablement intervenue sur le langage original de l'œuvre<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Tout comme Kerzelli, Wanczura était un musicien d'origine tchèque, établi en Russie. Attaché aux Théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, il eut probablement affaire aux airs du *Meunier-magicien* lors d'une reprise de cette œuvre à la cour. Voir l'article correspondant du *Grove Music Online*, signé par Richard Taruskin.

<sup>45</sup> Je signale toutefois l'existence d'une partition plus récente, établie en 1984 par la musicologue Irina Sosnovtseva, qui semble se baser sur un matériel d'orchestre datant de 1806 (l'original de 1779 n'a pas été conservé). Je n'ai malheureusement pas pu me procurer cette édition, et nous avons été contraints de travailler sur la réduction piano éditée à Saint-Pétersbourg par Jurgenson en 1884, constituant la première publication de l'œuvre - reprise, comme mentionné ci-dessus, par l'édition de 1956 (Moscou : Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo). La réduction de Jurgenson se base elle aussi sur le matériau d'orchestre de 1806, mais utilise également, semble-t-il, une adaptation de 1850 réalisée pour des représentations de l'œuvre au théâtre Alexandrinski (cf. préface de l'édition de 1956).

52

ДѢЙСТВІЕ ТРЕТІЕ.

№ 14.

Andante.

Piano.

ХОРЪ ДѢВКИ.

Allegro.

Allegro.

а tempo.

а tempo.

6000

53

Andante.

Andante.

Allegro non troppo.

Allegro non troppo.

Allegro non troppo.

ФЕТНЬЯ:

ФЕТНЬЯ:

ФЕТНЬЯ:

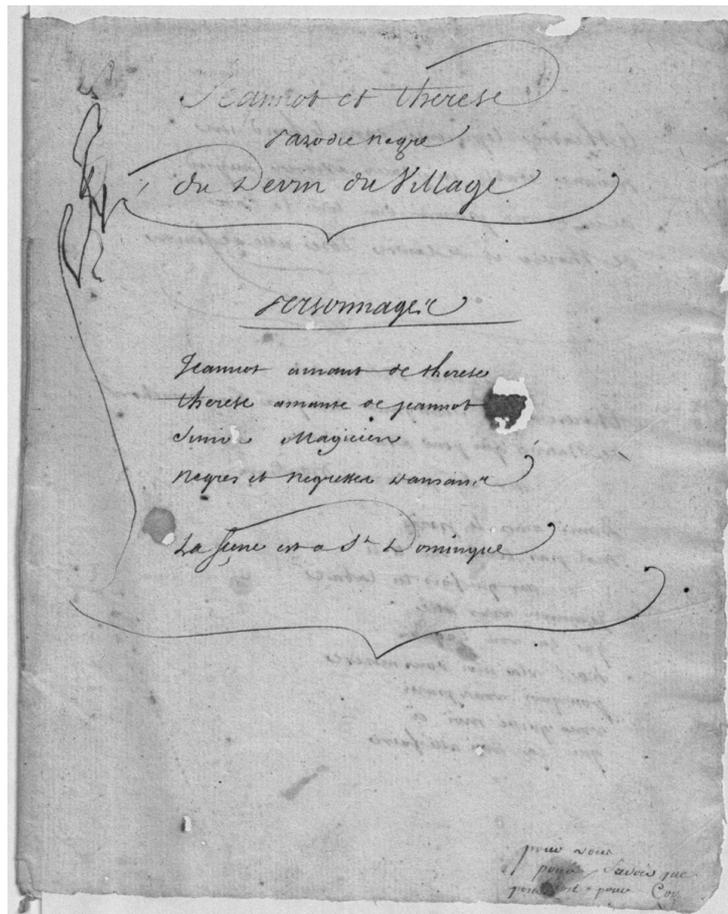
ФЕТНЬЯ:

6000

Trois chœurs tirés de *Mel'nik-Koldun, obmanshik i svat* de  
Mikhail Sokolovski (1779)

## Au rythme d'un pas créole

Nous avons suivi jusqu'ici, en passant de Rousseau à M<sup>me</sup> Favart (1752-1753), puis à Burney (1766), à Mozart (1768), à Kerzelli (1777) et à Sokolovski (1779), un parcours chronologique qui s'éloignait progressivement de Fontainebleau pour explorer des contrées de plus en plus lointaines. La dernière escale, la plus pittoresque et la plus éloignée, est pourtant l'une des premières au niveau de la chronologie. En 1758, six ans à peine après la création de l'opéra de Rousseau sur le vieux continent, voilà en effet qu'apparaît à l'autre bout du monde l'un de ses prolongements les plus inattendus : un « opéra en vaudevilles » intitulé *Jeannot et Thérèse. Parodie nègre du Devin du village* – transposition de la pastorale de Rousseau à Saint-Domingue !



Page titre du manuscrit de *Jeannot et Thérèse*, parodie créole du *Devin du village* (1758)

On a tendance à oublier que les colonies françaises des Caraïbes ont alors une vie musicale et théâtrale intense : il semble que la quasi-totalité du répertoire de l'opéra-comique français de cette époque soit présent à Saint-Domingue dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>46</sup>. Le *Devin*, en particulier, est donné régulièrement, de même que *Les Amours de Bastien et Bastienne*. L'auteur de *Jeannot et Thérèse*, un personnage haut en couleur nommé Clément, s'est d'ailleurs inspiré en tout cas autant des *Amours de Bastien et Bastienne* que du *Devin du village*, ce que prouve l'étude comparée des deux parodies. Quoi qu'il en soit, Rousseau est présent derrière ce texte, puisque les spécialistes ont montré qu'il faut comprendre les prénoms des deux héros comme une allusion

<sup>46</sup> Environ 1 200 soirées connues à ce jour et 2 000 représentations d'œuvres, nous apprend Bernard Camier, auteur d'une thèse sur « La musique européenne dans la société de Saint-Domingue dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle ». C'est à Bernard Camier qu'on doit la découverte de cette parodie créole ; il en a également ressuscité les timbres pour en préparer l'édition moderne. Voir Bernard CAMIER et Marie-Christine HAZAËL-MASSIEUX, « *Jeannot et Thérèse* de Clément. Un opéra-comique en créole à Saint-Domingue au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Revue de la société haïtienne d'Histoire et de Géographie*, avril-septembre 2003 (n° 215), p. 135-166.

à Jean-Jacques Rousseau et à Thérèse Levasseur<sup>47</sup>. En outre, le timbre du premier air de Colette « J'ai perdu mon serviteur » est repris par Clément, qui réutilise également sept des timbres choisis par M<sup>me</sup> Favart<sup>48</sup>.

Après sa création au Cap français, l'œuvre de Clément sera représentée à Port-au-Prince et à Léogane pendant de nombreuses années encore. Ainsi, la presse annonce, le 6 février 1781 :

*Thérèse et Jeannot*, parodie créole du *Devin du village* par M. Clément, comédien du Cap avec la Dame Acquaire dans le rôle de Thérèse, le sieur Acquaire dans celui de Jeannot et le sieur Goulard dans celui de Papa Simon. Le décor représentera une place à vivre avec la hutte de Papa Simon. À la fin le Sieur Acquaire dansera un pas créole<sup>49</sup>.

On sait également, d'après les annonces parues dans la presse, que les comédiens blancs qui jouaient cette pièce se grimaient le visage en noir – un procédé connu en anglais sous le nom de « blackface », puis de « minstrels », dont on a ici un tout premier témoignage<sup>50</sup>.

Le texte, en créole, constitue un témoignage unique de la langue parlée à cette époque dans les Caraïbes. Et c'est également un outil précieux pour connaître la vie et la société de Saint-Domingue à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, l'opposition sociale présente dans le livret de Rousseau devient l'occasion de thématiser la question du rapport entre Blancs et Noirs. Logique, et en même temps tout à fait inattendu et troublant, surtout lorsqu'on pense que les premières révoltes d'esclaves contre les colons ont lieu précisément dans ces mêmes années<sup>51</sup>. L'utilisation d'une pièce de l'auteur du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité* (1755), dans ce contexte, est peut-être moins innocente qu'on ne pourrait le penser<sup>52</sup>.

---

<sup>47</sup> Voir Marie-Christine HAZAËL-MASSIEUX, *Textes anciens en créole français de la Caraïbe. Histoire et analyse*, Paris : Publibook, 2008, p. 129. Pour plus de détails sur *Jeannot et Thérèse*, on pourra d'ailleurs consulter le 4<sup>e</sup> chapitre de cet ouvrage, très complet, ainsi que l'article du même auteur « À propos de *Jeannot et Thérèse* : une parodie du *Devin du village* en créole du XVIII<sup>e</sup> siècle ? », *Creolica*, 8 septembre 2005, <http://www.creolica.net/A-propos-de-Jeannot-et-Therese-une#nb1>

<sup>48</sup> Voir la thèse de Camier, citée par Hazaël-Massieux dans *Textes anciens en créole français de la Caraïbe*, p. 130. Ajoutons que les titres des timbres choisis par Clément semblent ressortir d'un désir de coïncidence entre le timbre et la situation dramatique, plutôt qu'une distanciation parodique, comme c'est le cas chez M<sup>me</sup> Favart.

<sup>49</sup> HAZAËL-MASSIEUX, « À propos de *Jeannot et Thérèse* », p. 4.

<sup>50</sup> Je tiens cette information de Bernard Camier.

<sup>51</sup> Camier n'hésite pas à relier clairement l'apparition de cette parodie au contexte des révoltes d'esclaves. Voir Bernard CAMIER, « Les Métamorphoses du Devin : la parodie créole », *Revue musicale de Suisse romande*, décembre 2012 (vol. 65, n° 4), p. 14.

<sup>52</sup> Pour un éclairage passionnant sur la question des rapports entre Rousseau, la langue créole et la question de l'esclavage, voir la belle enquête proposée par Claude DAUPHIN dans « La

M. Clément, *Thérèse et Jeannot*, scène 2 :

Simon

Air : *de Calcas*

Vous pas conné c'est mulatresse  
qui gagné beaucoup la richesse  
Qui tienbé li dans cap, dans pi que  
vous paie voir li  
  
Li metté li comm' blanc la ville  
  
Manchett' feston calin in pille  
  
Silla qui payé ben c'est premier yau  
servi

Thérèse

Blanc payé  
Blanc conné  
Richir femme  
Moi le flambé passé toy  
Tout monde ve heler moi  
Madame.

Simon

Air : *de Calcas*

Vous ne savez pas que c'est une  
mulâtresse  
Qui est très riche  
Qui le retient au Cap, depuis la  
dernière fois que vous l'avez vu ?  
Il s'habille comme les Blancs de la  
ville  
Manchettes, festons et beaucoup  
de délicatesses.  
Celui qui paye bien, c'est le  
premier qu'on sert.

Thérèse

Le blanc paye,  
Le blanc sait  
Comment enrichir une femme  
Je serai plus brillante que toi.  
Tout le monde va m'appeler  
Madame<sup>53</sup>.

La « Dame du lieu » de Rousseau est donc devenue une mulâtresse qui a gagné beaucoup de richesses et qui retient Jeannot au Cap. Ce dernier s'habille désormais comme les Blancs de la ville : « manchettes, festons et beaucoup de délicatesses ». Morale : « Celui qui paye bien, c'est le premier qu'on sert. » Thérèse rappelle qu'elle a aussi été courtisée par les garçons de son quartier, un mulâtre à la belle épée, et même un « beau blanc de France qui avait de l'or sur lui partout » et qui faisait la révérence. Mais elle n'a pas cédé à leurs avances, contrairement à Jeannot. Quant à « Papa Simon », le magicien, le texte précise qu'il n'est pas « un nègre créole » – une formule qui suscite un débat parmi les spécialistes<sup>54</sup>.

L'une des hypothèses tendrait à désigner Papa Simon comme étant d'origine africaine, ce qui semble d'autant plus fondé que celui-ci récite – en guise de

---

“chanson nègre” de Rousseau : une note de lyrisme dans cette humanité déchue », *Jean-Jacques Rousseau en 2012. Puisqu'enfin mon nom doit vivre*, édité sous la direction de Michael O'DEA, Oxford : SVEC, Voltaire Foundation, 2012, p. 175-195.

<sup>53</sup> Traduction de Marie-Christine Hazaël-Massieux.

<sup>54</sup> Je remercie Bernard Camier et Deborah Jenson (Duke University) pour leur aide dans ces débats terminologiques.

formule magique – un véritable petit bout de culte vaudou, évoquant la divinité africaine « Dahomé » (qui est aussi l'ancien nom du Bénin actuel).

M. Clément, *Thérèse et Jeannot*, scène 4 :

Simon

Air : *ce demon malicieux enfin*

Napas barrassé malhor layau  
Moi lé servi toi ben comm y faut  
  
Va caché pendant moi faire magie  
  
Faut moi guetté ça qui dans sac amoi  
Ouanga moi jamais li dir mentrie  
Moi lé conné ça qui doit rivé toi  
(Jeannot se sauve aux premières  
grimaces de Simon qui pour lors fait  
tous les lassets du sac et du ouanga puis  
il dit en chantant et en grimaçant)  
Oualili  
Quacoucou  
Dahomé  
Coroco  
Calaliou  
(il serre le sac et fait signe à Jeannot de  
venir)

Simon

Air : *ce demon malicieux et fin*

Ne t'embarrasse pas de malheurs  
Je vais te rendre le service qu'il faut.  
Va te cacher pendant que je fais ma  
magie ;  
Il me faut regarder ce qui est dans  
mon sac.  
Mes sortilèges ne mentent jamais ;  
Je vais savoir ce qui doit t'arriver.  
(Jeannot se sauve aux premières  
grimaces de Simon qui pour lors fait  
et défait tous les lacets du sac aux  
sortilèges puis il dit en chantant et en  
grimaçant)  
Oualili, etc.<sup>55</sup>

Rousseau savait, apparemment, que son intermède était joué dans les colonies, puisque l'historien Moreau de Saint-Méry rapporte l'anecdote suivante :

M. de Bory, gouverneur-général, trouvant Rousseau au café de la Régence à Paris, crut lui faire un compliment en lui disant : « J'ai vu jouer votre *Devin du village* au Cap-Français ». « Tant pis pour vous » lui répondit le sévère Jean-Jacques, qui n'avait sans doute pas mis au rang des béatitudes théâtrales, celle d'être joué par des amateurs<sup>56</sup>.

Avait-il connaissance également de la parodie de Clément ? On ne le sait pas, mais il était certainement loin de penser, en rédigeant son intermède, que celui-ci accomplirait un aussi long et riche voyage !

En matière de musique, la postérité a retenu de Rousseau le génial théoricien, celui de l'*Essai sur l'origine des langues*, de la *Lettre sur la musique française* et du *Dictionnaire de musique*. Son *Devin*, comme le reste de sa production

<sup>55</sup> Traduction de Marie-Christine Hazaël Massieux.

<sup>56</sup> Cité par HAZAËL-MASSIEUX, « À propos de *Jeannot et Thérèse* », p. 5.

musicale, provoque tout au plus une forme de condescendance. Et pourtant, force est de constater qu'avec l'aide efficace de M<sup>me</sup> Favart, porté par l'aura philosophique de son auteur et entraîné par l'engouement généralisé pour l'opéra-comique français à cette époque, son ouvrage s'est retrouvé au cœur de l'éclosion des genres nationaux partout en Europe... et même outre-Atlantique ! On a l'impression que Rousseau a composé un thème, lui-même inspiré de motifs provenant d'une culture théâtrale immémoriale, thème susceptible d'être infiniment varié avec, comme il l'écrivait lui-même à Burney, des métamorphoses multiples justifiées par « le goût de la nation ».

© Mathilde REICHLER