

## Voix de bergers, voix de bergères : résonances d'une figure pastorale dans les livrets d'opéra

Ophélie Perrier  
Université Paris Nanterre



Berger ! pourquoi ne parlent-ils plus ?<sup>1</sup> : moutons et brebis auraient-ils perdu leur voix ? Cette interpellation, pleine de candeur, de naïveté, d'insouciance, peut-être l'aurez-vous reconnue ? Pour répondre à la curiosité enfantine du « petit Yniold », protagoniste de l'opéra de Claude Debussy – *Pelléas et Mélisande* (1902) – le librettiste Maurice Maeterlinck fait entendre le temps d'une courte réplique la voix du *pastore*, de celui « qu'on ne voit pas », mais que l'on entend... : « Parce que ce n'est pas le chemin de l'étable ! »<sup>2</sup> lui répond alors le berger. Cette figure pastorale se confond avec celle du guide, de celui qui sait, qui connaît le chemin, et préfigure ainsi la chute de l'intrigue. Dans l'opéra *Le Roi Roger* (1926) de Karol Szymanowski, éminent compositeur polonais du XX<sup>ème</sup> siècle, sur un livret de Jarosław Iwaszkiewicz, cette dimension est renforcée par la charge symbolique, métaphysique même, de ce personnage. Le roi Roger et son épouse Roxana font tous deux la rencontre d'un berger, et dans le même temps, voient leurs convictions chrétiennes bousculées par le paganisme de cet étranger tendu vers le divin :

Pourquoi dans tes yeux, berger, se tapit un frisson mystérieux, tel le reflet des étoiles sur les vagues ? Et sur tes lèvres, berger, comme sur le bord d'une couronne de roses écarlates tel un papillon scintillant, pèse le rire silencieux de ton Dieu.<sup>3</sup>

Bergers et bergères fascinent. Ou du moins... intriguent. Ces figures marquent l'opéra dès ses débuts, se faisant tour à tour rieuses et dansantes, discrètes et dévotes, insondables et omniscientes.

Tapis dans l'ombre des coulisses ou baignés de lumière dans un décor champêtre, les *pastours*, pasteurs, pastoureaux sont les amants d'une nature arcadienne bucolique, les gardiens sacrés de leurs fidèles troupeaux, les messagers enfin – guides et protecteurs d'une communauté en crise. Le pâtre est ainsi présent dès les débuts de l'opéra, au XVII<sup>e</sup> siècle, dans *L'Orfeo, favola in musica* de Claudio Monteverdi et de son librettiste Alessandro Striggio en 1607. Chœur de nymphes et de bergers se plaisent à célébrer la nature et à renouveler leur attachement à « Celui qui tient le Monde dans sa main droite » – [*A pregar Lui ne la cui destra è il Mondo*]<sup>4</sup>. Sur le modèle de la reverdie médiévale, la ritournelle fête le retour du printemps, des amourettes passagères, de même que la dévotion de ces protagonistes à leur démiurge tout-puissant. Le berger s'est ainsi retrouvé propulsé sur les devants de la scène lyrique dès la création de *L'Orfeo*. Il gagne de plus en plus d'importance par la suite. Il suffit de penser au berger Eumée, dans le *dramma per musica* de Claudio Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640) sur un livret de Giacomo Badoaro. De même une vingtaine d'années plus tard, en 1676, lorsque notre pastoureau décroche un rôle phare avec *Atys* sous la baguette de Jean-Baptiste Lully et la plume de Philippe Quinault. Il restera à la mode jusqu'au XX<sup>ème</sup> siècle. La pastorale héroïque *Issé* (1697), l'opéra de Gioachino Rossini *Guillaume Tell* (1829), l'opéra-bouffe d'Offenbach *Orphée aux Enfers* (1858), ou encore *Le Roi Roger* (1926) de Karol Szymanowski mettent en avant cette figure emblématique.

<sup>1</sup> Christian Dupeyron (dir.), *Debussy : Pelléas et Mélisande* [1902], Maurice Maeterlinck (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°9, mars-avril 1977, Acte IV, Scène III, p. 70.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Michel Pazdro et Didier Van Moere (dir.), *Szymanowski : Le Roi Roger* [1926], Jarosław Iwaszkiewicz (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°250, mai-juin 2009, Acte I, p. 22.

<sup>4</sup> Michel Pazdro (dir.), *Monteverdi : L'Orfeo* [1607], Alessandro Striggio (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°207, avril 2002, Acte I, p. 41.

Et pourtant ! Si le berger jouit d'une certaine faveur auprès des librettistes, il n'est pas rare, *a contrario*, de le voir cantonné à de brèves lignes de dialogue, éclipsé au détriment des protagonistes principaux, placé en contrepoint d'une action bien ficelée. Hantant les livrets par sa présence effective ou à l'inverse quasi-fantomatique, ce personnage semble progressivement s'estomper. Le gardien de brebis apparaît pour aussitôt disparaître et fait oublier sa présence. Des personnages comme Eumée dans *Il ritorno d'Ulisse in patria*, Hilas dans *Issé*, Leuthold dans *Guillaume Tell*, Aristée dans *Orphée aux Enfers* ou encore le berger dans *Le Roi Roger*, nous reviennent aisément en mémoire. Mais qu'en est-il des bergers et bergères que mettent en scène Jean-Philippe Rameau et l'abbé Simon-Joseph Pellegrin dans leur tragédie lyrique *Hippolyte et Aricie* (1733) ; Christoph Willibald Gluck et Philippe Quinault dans leur drame héroïque *Armide* (1777) ; Richard Wagner dans *Tristan und Isolde* (1865) ; Giacomo Puccini et ses librettistes Luigi Illica et Giuseppe Giacosa dans *Tosca* (1900), Claude Debussy et Maurice Maeterlinck dans *Pelléas et Mélisande*, ou encore Igor Stravinsky et Jean Cocteau dans *Œdipe Rex* (1927) ?

Ces personnages semblent familiers, et pourtant... difficile de se remémorer leurs noms ! Le berger s'efface, qu'il soit seul ou en « troupe », son identité se floute. Il ferait presque office de figurant si sa voix ne venait pas, le temps d'une réplique ou deux, nous rappeler à lui. Pourtant à l'opéra comme au théâtre, même le plus petit rôle est porteur de sens et nécessite qu'on lui accorde une attention particulière. Dans chacun des opéras que nous avons retenus, les bergers semblent être des personnages secondaires, des protagonistes sans véritable importance, des acteurs mineurs de l'intrigue. Or, ces figures pastorales surprennent par leur longévité et postérité tout au long de l'histoire de la musique. Le berger est souvent une façon pour ces librettistes d'intégrer les paysages mirifiques de l'Arcadie dans leurs œuvres, en faisant évoluer leurs protagonistes dans une nature luxuriante et rayonnante de vie. Cette représentation de la figure du berger peut par ailleurs être couplée, comme

nous le verrons, à la sublimation des idylles de jeunes amants insouciantes. Elle permet encore, à d'autres occasions, d'établir une dichotomie entre le monde agité des personnages principaux et celui, plus naïf, plus doux, du personnage rural. Enfin, à la fois guide et messenger, le berger est celui qui conduit l'action, ou du moins, la préfigure. D'une simple ligne de texte à une œuvre dont il constitue la clé de voûte, en quoi est-il si essentiel à l'opéra, à l'action qui se joue sur scène ? Qu'est-ce qui incite compositeurs et librettistes à lui conférer un rôle aussi modeste mais non pas accessoire ?

## Les jeux champêtres

### Nature arcadienne

S'inscrivant dans la continuité de la littérature pastorale, les librettistes mettent en scène une nature idéalisée, sublimée, arcadienne, qui tend vers la perfection. Topos dont Jean-Pierre van Elslande retrace la parenté dans son ouvrage *L'Imaginaire pastoral du XVII<sup>e</sup> siècle* :

La tradition le veut : les bergeries sont liées à un territoire particulier, à un *locus amoenus* concentrant tous les signes du bonheur idyllique, vallons ombragés, sources fraîches, frondaisons épaisses, et, surtout, limites topographiques strictes, destinées à en faire un lieu à part.<sup>1</sup>

La nature est bien souvent représentée dans la Bible comme une entité à part entière, un lieu d'abondance dans lequel la faune, la flore et les hommes cohabitent en harmonie. Cela pourrait être résumé par les versets 11-12 du Psaume 95 (Hébr. 96) de la Bible :

Joie au ciel ! Exulte la terre !  
Les masses de la mer mugissent,  
La campagne tout entière est en fête.<sup>2</sup>

L'opéra, en reprenant certaines caractéristiques de cet idéal rural, fait de l'ailleurs un lieu édénique, où bergers et bergères peuvent librement vaquer à leurs occupations. C'est le cas de la troupe de pastoureaux d'*Hippolyte et Aricie* :

Croissez, naissante herbette ;

<sup>1</sup> Jean-Pierre Van Elslande, *L'Imaginaire pastoral du XVII<sup>e</sup> siècle : 1600-1650*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Perspectives littéraires, 1999, p. 24-25.

<sup>2</sup> *La Bible : traduction officielle liturgique*, Paris, Desclée-Mame, 2013, p. 959.

Paissez, bondissants moutons.<sup>1</sup>

Tout doit être gai dans cette nature luxuriante où hommes et bêtes cohabitent. Les décors contribuent à la glorification de cette nature foisonnante : « Le théâtre change et représente un jardin délicieux, qui forme les avenues de la forêt d'Aricie [...] »<sup>2</sup> indiquent les didascalies de la tragédie lyrique.

Dans le livret qu'il compose pour *Armide*, Philippe Quinault reprend ce lieu commun pour situer ses protagonistes. Ainsi Renaud, seul, exprime-t-il la sensation que produisent sur lui les verts pâturages et la douce quiétude qui l'environnent :

Les plus aimables fleurs, et le plus doux Zéphire  
Parfument l'air qu'on y respire.  
Non, je ne puis quitter des rivages si beaux.  
Un son harmonieux se mêle au bruit des eaux.<sup>3</sup>

Et le groupe de pâtres d'évoquer à son tour « les fleurs et les Zéphirs » ou encore « la saison la plus belle »<sup>4</sup>. Le berger est donc dans un premier temps celui qui rend compte et évolue dans une nature paisible, où bruits forestiers et brise printanière témoignent de la douceur du paysage. Que ce soit dans *Hippolyte et Aricie*, *Armide* ou *Tosca*, on retrouve ce même esprit d'apaisement et de sérénité propre aux représentations de l'Arcadie. Dans *Tosca*, la description du paysage qui précède l'intervention du pâtre à l'acte III parle d'elle-même : « Le ciel clair respandit d'étoiles. On entend, au loin, les clochettes d'un troupeau dont le bruit va s'affaiblissant »<sup>5</sup>.

*A contrario*, l'environnement du berger de *Pelléas et Mélisande* est fondamentalement opposé à cette vision pittoresque et en prend le contre-pied. Yniold s'exclame en voyant apparaître le berger et son troupeau : « Tiens ! il n'y a plus de soleil ! »<sup>6</sup> La procession prend dès lors une dimension infernale, et non plus édénique, et préfigure les événements tragiques qui succéderont à cette scène, Pelléas étant assassiné par le père d'Yniold, Golaud. Ce changement brutal de décor associé à l'apparition du

berger et de son bétail témoigne de l'importance de cette symbolique inhérente à la représentation des lieux que traverse et habite le berger.

### Continuation des amours rustiques

Les figures pastorales qui s'imbriquent dans l'intrigue d'*Hyppolite et Aricie*, *Armide* ou encore *Tosca*, interviennent le temps d'une réplique ou deux pour célébrer le paysage qui les entoure. Mais cette célébration passe également par des amours légers et insoucians aux premières floraisons de printemps. Guillerets, les amants se livrent aux plaisirs épicuriens et hédoniques. Pastoureaux et bergerettes jouissent de la nature et s'unissent par elle. Ainsi la bergère chante-t-elle la victoire du cœur sur la raison à travers une métaphore guerrière dans *Hyppolite et Aricie* :

Plaisirs, doux vainqueurs,  
À qui tout rend les armes,  
Enchaînez les cœurs ;  
Plaisirs, doux vainqueurs,  
Rassemblez tous vos charmes ;  
Enchantez tous les cœurs.<sup>7</sup>

Ce lien étroit entre amour et nature transparaît à nouveau très nettement dans *Armide*. Renouveau des saisons et ébats amoureux semblent suspendre dans le temps cette relation privilégiée à la nature, aux joies simples de la vie champêtre et rustique :

Ah ! quelle erreur ! quelle folie !  
De ne pas jouir de la vie !  
C'est aux Jeux, c'est aux Amours  
Qu'il faut donner les beaux jours.<sup>8</sup>

Pour le pâtre de *Tosca* en revanche, le printemps est source de contrariétés. Bien au contraire, le voilà sur scène à attendre, désespéré qu'il est, un signe de sa petite bergère :

Ma pastourelle, quand je languis pour elle, trouve des charmes	[ <i>Io de' sospiri</i> <i>te ne rimanno tanti</i> <i>pe' quante foje</i>
--	---

<sup>1</sup> Michel Pazdro (dir.), *Rameau : Hippolyte et Aricie* [1733], Simon-Joseph Pellegrin (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°264, septembre-octobre 2011, p. 52.

<sup>2</sup> *Ibid.*, Acte V, Scène 3, p. 47.

<sup>3</sup> Philippe Quinault (livr.), Christoph Willibald Gluck, *Armide : drame héroïque en 5 actes* [1777], Paris, Stock, 1923, Acte II, Scène III, p. 23.

<sup>4</sup> *Ibid.*, Acte II, Scène V, p. 24.

<sup>5</sup> Guy Samana (dir.), *Puccini : Tosca* [1900], Luigi Illica et Giuseppe Giacosa (livr.), Paris, Premières-Loges, « Avant-Scène Opéra », n°11, septembre-octobre 1977, Acte III, p. 178.

<sup>6</sup> Christian Dupeyron (dir.), *Debussy : Pelléas et Mélisande*, Maurice Maeterlinck (livr.), Acte IV, Scène IV, p. 70.

<sup>7</sup> Michel Pazdro (dir.), *Rameau : Hippolyte et Aricie*, Simon-Joseph Pellegrin (livr.), éd. cit., Acte V, Scène VII, p. 52.

<sup>8</sup> Philippe Quinault (livr.), Christoph Willibald Gluck, *Armide*, éd. cit., Acte II, Scène 4, p. 24.

à rire de mes larmes !	<i>ne smoveno li venti.</i>
Las de souffrir	<i>Tu mme disprezzi,</i>
tes mépris mêmes,	<i>io me ci accoro ;</i>
si tu ne m'aimes,	<i>lampena d'oro,</i>
je veux mourir.	<i>me fai morir !<sup>1</sup></i>

Les peines de cœur sont autant d'épreuves que bergers et bergères doivent surmonter. Devenu inaccessible, l'être désiré nous renvoie au chantre de Laure<sup>2</sup>, à ce doux-amer de la littérature pétrarquiste ou encore au *fol'amor*<sup>3</sup> courtois de la littérature médiévale qui pousse l'amant éperdu vers la mort. On pourrait également voir dans cette quête affective la recherche d'un amour céleste, divin, d'autant que le décor de *Tosca* intègre dans cette scène un crucifix, et qu'une importance accrue est conférée à la lumière. Cette incarnation de l'amour supraterrrestre dans l'Autre, Jean-Pierre van Eslande l'évoque dans ses travaux de la façon suivante : « L'amour, en Arcadie, devient un moyen d'accéder à une réalité supérieure ; la passion qu'un être y éprouve pour un autre débouche sur une révélation d'ordre mystique »<sup>4</sup>. Pour lui aimer en berger, c'est « aimer en dévot ». Le berger peut apprécier les plaisirs de l'amour à travers divertissements et récréations, mais l'amour auquel il renvoie n'est pas fait de chair et de sang. C'est un amour intangible, un amour métaphysique en quelque sorte, une recherche perpétuelle d'un Dieu omniprésent.

## Le Bon Berger

### Enchanteurs et enchanteresses

Dans *Hippolyte et Aricie*, *Armide* et *Tosca*, le berger est la figure même de l'innocence, d'une certaine naïveté qui en fait un membre à part de la communauté dans laquelle il évolue. Il nous semble insouciant lorsqu'il se livre aux jeux champêtres, rayonnant et bienheureux lorsqu'il admire la nature qui s'offre à lui, privilégié enfin, lorsque rien ne vient troubler son bonheur ou son repos. Le berger illumine la scène de cette vie paradisiaque qu'il

reflète. Dans son ouvrage *La Pastorale en France aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Recherches sur les structures de l'imaginaire médiéval*, Joël Blanchard s'interroge sur cet intérêt que porte le poète à la vie légère et insouciant des bergers :

De la rencontre avec une bergère on est passé à la description de la vie des bergers, puis à l'éloge de cette vie. Ce déplacement de l'intérêt, dans le poème, du chevalier aux bergers se produit également dans les pièces dans lesquelles le poète s'efface complètement. Le désir violent du poète fait alors place à une sympathie mi-amusée devant le spectacle de l'idylle et des jeux champêtres de la communauté pastorale.<sup>5</sup>

La vie du berger paraît idéale, idyllique. Le quotidien des bergers est une vie rêvée et fantasmée. Le personnage de Diane, incarnation de la sagesse, s'exprime ainsi dans *Hippolyte et Aricie* :

Je fais mes plaisirs les plus doux  
De régner sur des cœurs où règne l'innocence  
Pour dispenser mes lois dans cet heureux séjour.<sup>6</sup>  
[...]  
Ô trop heureux bergers, que je leur porte envie !<sup>7</sup>

La bergère qui chante la douceur de la vie champêtre au cinquième acte de cette œuvre préfigure le dénouement heureux de l'intrigue, Diane permettant l'union finale d'Hippolyte et Aricie. La figure du berger accompagne ainsi les moments de bonheur suprême de nos héros, enfin réunis après avoir été malmenés par des puissances supérieures.

Bergers et bergères exercent pareillement un charme, une sorte d'envoûtement sur les protagonistes qui les entourent. Ainsi dans *Armide*, nos guides apparaissent-ils sous la forme de démons dont les chants doivent convaincre le protagoniste principal, Renaud, de succomber aux charmes de l'amour, et par conséquent, d'Armide. La bergère, qui ne dispose que d'une seule réplique, est la voix de l'enchantement, qui se joint aux nymphes pour séduire celui qui sommeille, bercé par le chant de ces divinités infernales :

<sup>1</sup> Guy Samana (dir.), *Puccini : Tosca, op. cit.*, Luigi Illica et Giuseppe Giacosa (livr.), Acte III, p. 78.

<sup>2</sup> Laure de Sade était la muse du poète italien Francesco Petrarca (1304-1374), pour laquelle il composa son *Canzoniere*, un recueil de poésies où il chante son amour inconditionnel pour l'être aimée.

<sup>3</sup> Le *fol'amor*, ou *amour fou*, désignait l'état physique et/ou mental dans lequel se retrouvaient plonger les personnages de la littérature courtoise. Certains étaient par exemple traversés par des « flèches d'amour » ou encore envoûtés par des philtres d'amour.

<sup>4</sup> Jean-Pierre Van Eslande, *op. cit.*, p. 69.

<sup>5</sup> Joël Blanchard, *La Pastorale en France aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Recherches sur les structures de l'imaginaire médiéval*, Paris, Honoré Champion, 1983, p.17.

<sup>6</sup> Michel Pazdro (dir.), *Rameau : Hippolyte et Aricie*, Simon-Joseph Pellegrin (livr.), éd. cit., Acte V, Scène 4, p. 49.

<sup>7</sup> *Ibid.*, Acte V, Scène 5.

On s'étonnerait moins que la saison nouvelle  
Revînt sans amener les fleurs et les Zéphirs,  
Que de voir nos ans la saison la plus belle  
Sans l'Amour et sans les plaisirs.<sup>1</sup>

agresseurs. Le troupeau représente dans ce cas les  
fidèles qui se soumettent à l'autorité de leur chef  
spirituel.<sup>2</sup>

Les bergers, malgré une présence fugace, mettent bien souvent en lumière ce qui se joue dans l'intrigue. Guides ultimes de la narration, ils anticipent le dénouement final de l'action, s'en font en quelque sorte les messagers. Il en va de même dans *Tosca*. Le pâtre qui déplore ses amours déçus n'est-il pas l'anticipateur, le préfigurateur du dénouement tragique de l'opéra de Puccini ? Placé au tout début de l'acte final du drame, le chant du pâtre précède de quelques instants celui de Mario Cavaradossi et de sa bien-aimée Tosca, dont l'exécution et la mort marquent la fin de cet opéra. Présent le temps de quelques vers seulement, le pâtre marque de son caractère unique toute l'ambivalence de l'acte III, Mario croyant pour un temps être délivré du joug de Scarpia et couler des jours heureux avec Tosca avant d'être exécuté. Le berger est le messager, le guide, celui qui tient dans ses mains le fil conducteur de l'action. Héraut noir ou ange de la mort, le pâtre anticipe dans cet opéra les événements à venir. Le pâtre qui doute, c'est aussi Mario qui craint de ne pouvoir retrouver Tosca et lui témoigner son amour. Les doubles se questionnent tour à tour sur leur possibilité d'aimer et d'être aimés en retour.

Une autre interprétation possible de cette figure du berger-guide est proposée par Michel Pastoureau et Gaston Duchet-Suchaux dans leur ouvrage *La Bible et les saints* : « La valeur symbolique de ce thème dans la tradition chrétienne est claire, le bon berger est l'image du Christ, toujours prêt à sauver le pécheur qui se repent »<sup>3</sup>.

### Guider son troupeau

Mais que serait un berger sans son troupeau ? Les cloches des brebis résonnent dans *Tosca*, tandis que leurs bêlements retentissent dans *Pelléas et Mélisande*. Ils paissent tranquillement dans les verts pâturages d'*Hippolyte et Aricie*, ou bêlent d'affolement dans l'opéra de Debussy. Les brebis nous renvoient de fait à la fonction protectrice qu'exerce le berger sur son troupeau. *L'Encyclopédie des symboles* dirigée par Michel Cazenave renvoie le berger à David, Jésus, Moïse, au pape ou encore à Jeanne d'Arc comme autant de figures du guide :

Ces deux dimensions symboliques, Maurice Maeterlinck s'en empare dans son livret de *Pelléas et Mélisande*. La présence effective de brebis est sacralisée par le discours d'Yniold qui les aperçoit alors même que le berger et son troupeau ne sont pas présents sur scène mais en coulisse, et sur un laps de temps infime :

J'entends les moutons. Tiens ! il n'y a plus de soleil ! Ils arrivent les petits moutons ; ils arrivent... Il y en a !... Il y en a !... Ils ont peur du noir... Ils se serrent ! Ils se serrent ! Ils pleurent... et ils vont vite !... Il y en a qui voudraient prendre à droite... Ils voudraient tous aller à droite... Ils ne peuvent pas !... Le berger leur jette de la terre !... Ah ! ah !... Ils vont passer par ici... Je vais les voir de près. Comme il y en a !... Maintenant, ils se taisent tous... Berger ! pourquoi ne parlent-ils plus ?<sup>4</sup>

L'intervention succincte du berger survient à la dernière scène du quatrième acte de *Pelléas et Mélisande*, juste avant que les jeunes gens ne s'avouent leur amour et que le héros ne soit pourfendu par l'épée de Golaud. La peur que ressent Yniold en apercevant les brebis qui se tassent et bêlent à n'en plus finir apparaît comme la préfiguration du dénouement tragique, l'avènement de puissances sourdes, tapies derrière un arbre et prêtent à bondir sur les amants. Mais soudain, c'est le silence oppressant qui gagne le troupeau. Yniold en cherche les raisons mais la réponse énigmatique du Berger laisse perplexe : « Parce que ce n'est pas le chemin de l'étable »<sup>5</sup>.

L'égaré du troupeau traduit quant à lui celui des personnages. Pelléas et Mélisande éprouvent une attirance adultère l'un pour l'autre. En s'avouant leur amour, ils courent à leur perte. À peine ont-ils

Le berger est l'image symbolique du gardien de troupeaux de brebis et d'agneaux qu'il protège des

<sup>1</sup> Philippe Quinault (livr.), Christoph Willibald Gluck, *Armide*, éd. cit., Acte II, Scène IV, p. 24.

<sup>2</sup> Michel Cazenave (éd.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie Générale Française, La Pochothèque, coll. Encyclopédies d'aujourd'hui, 1996 (1989), p. 79.

<sup>3</sup> Michel Pastoureau, Gaston Duchet-Suchaux, *La Bible et les saints*, Paris, Flammarion, coll. Champs arts, 2017 (1990), p. 125-126.

<sup>4</sup> Christian Dupeyron (dir.), *Debussy : Pelléas et Mélisande*, Maurice Maeterlinck (livr.), éd. cit., Acte IV, Scène IV, p. 70.

<sup>5</sup> *Ibid.*

échangé un baiser que Golaud surgit, tel le loup prêt à s'emparer de la brebis, pour asséner un coup fatal à son demi-frère. L'égarément, c'est aussi cette jalousie mortelle qui pousse Golaud à commettre le fratricide, nous renvoyant au meurtre originel d'Abel par Caïn. D'une certaine façon, il va même jusqu'à commettre un double-meurtre puisque Mélisande s'éteint à son tour à la fin de l'opéra, atteinte d'un mal inconnu, et pourtant évident, celui du chagrin d'amour. À nouveau, le gardien de troupeau apparaît comme le messenger ultime de l'intrigue. Dès lors, nul besoin de paraître longuement sur scène. Sa présence symbolique puis sa voix nous permettent d'accéder à un deuxième niveau de lecture de l'œuvre. L'unique réplique du berger dans cet opéra est éloquente. Elle suffit à nous éclairer sur les forces en présence dans cette œuvre. Qui plus est, il serait tout à fait possible d'envisager le berger comme un double du poète, un double du démiurge qui connaît par avance le sort qu'il réserve à ses personnages. Le berger ne possède jamais d'identité propre, affirmée. Sa présence, flottante et mystérieuse, amène ainsi chaque spectateur à se questionner sur la scène qui se joue devant lui et à en comprendre les enjeux tacites. Le berger agit ainsi comme une véritable « caisse de résonance » de l'action dramatique. Ce terme, emprunté à Jean Vignes et ses travaux sur *Le dispositif choral de la tragédie : entre dramatique, lyrique et gnomique*<sup>1</sup> permet d'identifier une fonction nouvelle de la figure du berger. Dans notre cas, ce protagoniste préfigure le dénouement de l'œuvre et fait partie intégrante des forces en action de l'opéra. De fait, le spectateur est conscient de la fatalité de la scène inaugurale qui agit en miroir de la scène finale. A la façon du chœur antique, le berger invite le spectateur à prendre connaissance d'événements qui sont sur le point de se dérouler et lui ôte toute possibilité d'envisager l'œuvre autrement qu'un récit tendu vers sa fin.

## Le héraut

### Délivrer un message

Entre présages et vérités, le berger assure bien souvent une fonction de messenger. Son chant marque les grands événements de la vie de Tristan, comme le rappelle lui-même le héros de l'opéra de Wagner :

Faut-il te comprendre ainsi,  
antique et grave mélodie,  
avec tes sonorités plaintives ?  
À travers le vent du soir,  
son angoisse pesa jadis  
sur l'enfant auquel elle annonçait  
la mort de son père –  
à travers la grisaille de l'aurore,  
de plus en plus anxieuse,  
lorsque le fils apprit  
le sort de sa mère.<sup>2</sup>

L'air du pâtre est semblable au glas, à la sonnerie qui annonce la mort ou l'agonie d'un protagoniste. Le berger est bien plus qu'un simple messenger dans *Tristan und Isolde* ou *Pelléas et Mélisande*. Il est non seulement celui qui délivre un message, mais encore celui qui sait. Omniscient, le berger connaît, d'une façon ou d'une autre, les événements passés, présents et futurs. Il est également celui qui permet à l'action de se dénouer. De Sophocle à Jean Cocteau, les récits mettant en scène Œdipe en ont fait le témoin principal de l'action et du même coup, celui qui empêche tout retour en arrière. Une fois que la vérité éclate au grand jour, impossible d'échapper à son destin. Dans l'opéra-oratorio de Stravinsky, *Œdipus Rex*, le chœur s'exclame ainsi :

Voici le berger qui sait  
ainsi que le messenger de l'horrible.<sup>3</sup>

Dans les trois opéras que nous venons de citer, le héraut ne permet pas aux protagonistes d'échapper à leur sombre destinée. Il énonce des vérités que rien ni personne ne semble pouvoir arrêter. L'air du berger de *Tristan und Isolde* est un air de mort, une sorte de chant funèbre qui anticipe l'arrivée tardive du vaisseau d'Isolde, seule à pouvoir sauver Tristan.

<sup>1</sup> Jean Vignes, « Le dispositif choral de la tragédie : entre dramatique, lyrique et gnomique », in *Jodelle, Didon se sacrifiant, Fabula / Les colloques*, 1<sup>er</sup> février 2014. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2267.php>, page consultée le 26 septembre 2022.

<sup>2</sup> Alain Duault (dir.), *Wagner : Tristan et Isolde* [1865], Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°34/35, juillet-août 1981, Acte III, Scène 1, p. 130.

<sup>3</sup> Michel Pazdro (dir.), *Stravinsky : Œdipus Rex-Le Rossignol* [1927], Jean Cocteau (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°174, décembre 1996, Acte II, p. 27.

De la même façon, la vision presque cauchemardesque des brebis dans *Pelléas et Mélisande* est la prévision du meurtre qui clôturera l'opéra. Quant à Œdipe, on sait quelles terribles conséquences les révélations conjointes du berger et du messager auront sur le héros mythique : Jocaste se suicide et Œdipe se crève les yeux. Fatalité et désillusions accompagnent ainsi les aveux du berger qui prend la position d'un divulgateur. Bien qu'il ne puisse agir sur les événements ni les détourner, le berger annonce, prévoit ce qui doit arriver. En tant que guide suprême de la narration, le héraut pastoral est l'incarnation même de la sagesse... en même temps qu'il adopte une posture de divulgateur. Une dimension que l'on ressent particulièrement bien dans le livret de Jean Cocteau, puisqu'au moment même où le berger révèle à Œdipe qu'il n'est pas le fils de Polybos, il se repent : « On aurait dû se taire, jamais parler »<sup>1</sup>. Cette dichotomie entre bergers au bonheur insouciant et hérauts de malheur, Françoise Duvignaud l'interroge dans son ouvrage *Terre mythique, terre fantasmée : l'Arcadie* :

Sur un mode ludique qui ne saurait se démentir et qui est la caution même de leur existence, bergers et bergères jouent dans la transparence un rôle sans doute moins superficiel qu'il n'y paraît. L'illusion qu'ils donnent du bonheur léger n'est là que pour mieux faire apprécier la fragilité intemporelle d'un moment heureux qui s'appelle la vie.<sup>2</sup>

L'équilibre est hautement instable dans les différents lieux que traversent les pasteurs. Bien souvent en retrait, évoluant seul plus qu'il n'évolue en communauté, le berger est à la fois le miroir d'une société en paix, dont chaque membre évolue en osmose par rapport aux autres, mais également le reflet d'une société en crise, dont il semble être le seul à pouvoir résoudre une situation devenue insoluble.

### Solitude et communauté

Le héraut est présent sur un laps de temps relativement court. Quelle place occupe-t-il dans la communauté ? Arraché à sa solitude, le messager est soudainement extirpé de son ermitage et propulsé

sur les devants de la scène. Dans son ouvrage *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Françoise Lavocat se questionne sur la relation qu'entretient le berger au groupe auquel il se rattache : « Le statut de la parole, de la solitude, de l'individu est certainement lié au rapport ambigu des bergers avec le politique »<sup>3</sup>. Le berger est souvent représenté comme reclus, agissant en dehors d'un monde agité, en perpétuel changement. L'idéal de stabilité qu'incarnent les terres arcadiennes entre donc d'une certaine manière en conflit avec la représentation de la ville, du bourg ou de la cité, de l'espace urbain en somme.

On constate que le berger, lorsqu'il perd toute identité, de son nom à son habit, en passant par ses attributs (bâton, crosse), ne parle jamais en son nom propre. L'utilisation de la première personne du singulier est cantonnée dans *Tosca* à la déploration des amours du pâtre. Dans *Hippolyte et Aricie*, c'est le pronom « nous » qui renvoie à la communauté pastorale. Il en va de même dans *Armide et Œdipe Rex* avec l'emploi du pronom indéfini « on ». Qui est le berger ? Nous ne le savons jamais. Sa fugacité dans *Pelléas et Mélisande* ou *Tristan und Isolde* ne permet pas d'identifier de façon claire une figure de berger, un modèle type. Aucune ébauche de description ne vient nous apporter de détails sur ce personnage secret. Il n'est même jamais fait mention de ses liens avec les autres personnages de l'intrigue.

Le berger est soudain là, devant nos yeux ébahis, sans que l'on comprenne véritablement d'où il vient. Visions brusques, subites, ces figures pastorales semblent faire irruption sur scène et nous renvoient une nouvelle fois à cet ailleurs dont on perçoit finalement assez mal les contours mais que l'on croit pouvoir nommer Arcadie.

Les bergers semblent ainsi être exclus de la communauté à laquelle ils appartiennent. Dans *Pelléas et Mélisande*, Yniold se demande en voyant les moutons : « Où vont-ils dormir cette nuit ? »<sup>4</sup>. Le berger de *Tristan und Isolde* participe quant à lui à la défense du corps de Tristan avec Kurwenal, mais son rôle se cantonne essentiellement à annoncer la venue ou non d'Isolde. Il ne semble pas vraiment faire partie d'un groupe. Dans *Œdipe Rex*, on

<sup>1</sup> Michel Pazdro (dir.), *Stravinsky : Œdipe Rex-Le Rossignol*, Jean Cocteau (livr.), éd. cit., p. 27.

<sup>2</sup> Françoise Duvignaud, *Terre mythique, terre fantasmée : l'Arcadie*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 159.

<sup>3</sup> Françoise Lavocat, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 140.

<sup>4</sup> Christian Dupeyron (dir.), *Debussy : Pelléas et Mélisande*, Maurice Maeterlinck (livr.), éd. cit., Acte IV, Scène IV, p. 70.

l'oblige à comparaître dans l'espace public et à avouer ce qu'il sait. C'est ainsi et toujours le berger qui s'introduit dans l'espace communautaire mais jamais la communauté qui investit l'espace du berger. Terres sacrées, champs et pâturages figurent un espace clos, coupé du monde réel, que seuls pasteurs et pastourelles peuvent traverser.

Enfin, lorsque le berger est consulté, c'est en réalité la figure du sage que l'on questionne et interroge. Même les troupes insouciantes de bergers et de bergères d'*Armide* le répètent :

La Sagesse a son temps, il ne vient que trop tôt :  
Ce n'est pas être sage  
D'être plus sage qu'il ne faut.<sup>1</sup>

La sacralisation de la parole de ces personnages impose donc la lecture quasiment systématique d'un message symbolique. Œdipe, avide de connaître la vérité, s'en réfère directement au berger :

Je veux savoir,  
je veux connaître la vérité, Jocaste,  
je veux voir le berger.<sup>2</sup>

Mais le berger qui constitue l'ultime témoin de son histoire le met en garde : la vérité est à double tranchant. En se soumettant aux exigences d'Œdipe, il traduit néanmoins l'ambivalence de son caractère omniscient : la vérité a un prix. Les mêmes forces agissent dans *Pelléas et Mélisande*. L'unique réplique du berger renvoie à son incapacité à trop en dire, à devancer les événements à venir, et ainsi à les compromettre.

Que retenir de ces figures de bergers et de bergères dont les voix résonnent encore aujourd'hui à l'opéra ?

Qu'il soit héros principal ou simple figurant, le berger nous renvoie toujours à ce paradis perdu, à cet Eden des temps immémoriaux que l'on rattache à la nature arcadienne. Bienheureuses et allègres sont en effet les troupes de *pastours d'Hippolyte et Aricie*, *Armide*, ou encore *Tosca*. Entre quête amoureuse, conquêtes avortées et extase, le berger mène la belle vie. Faisant oublier pour un temps les petits tracas de la vie quotidienne, il nous propulse

vers cet ailleurs fantasmé où hommes et bêtes vivent en harmonie, dans une nature que rien ne trouble. Personnages irréels, idéaux, pastoureux et bergerettes nous font vivre un bref instant un rêve éveillé, une sorte de conte de fées.

Mais lorsqu'il n'essaie pas d'ensorceler le cœur de Renaud dans *Armide*, que fait le berger ?

Il guide son troupeau, l'oriente vers la bonne direction, lui fait prendre le chemin de l'auberge, et par le même coup, se fait le complice du narrateur ou du poète. Car le berger sait tout. Il est omniscient. Les mythes grecs nous renvoient au *fatum*, les pastorales au berger. Le guide est celui qui mène les protagonistes vers leur destinée et leur permet de l'accomplir bien souvent malgré eux. Figure du sage, il est aussi celui à qui on se réfère en situation de crise. Il incarne donc un certain idéal de vertu et non pas seulement une figure naïve et insouciant.

Quel est son rôle dans le déroulement de l'action ?

La présence du berger est souvent symbolique. Le berger intervient en situation de crise, et amorce le dénouement final de l'action. Il porte en lui un message, il est le héraut d'un présage et se rapproche en cela des oracles de l'Antiquité que l'on consultait afin d'obtenir une réponse à une question urgente, restée en suspens. Il jouit ainsi d'un certain prestige au sein de sa communauté et est perçu comme celui qui apporte son aide à cette communauté en la traversant l'espace d'un instant seulement.

## Bibliographie

### Livrets

DESTOUCHES, André Cardinal, *Issé : pastorale héroïque*, Antoine HOUDAR DE LA MOTTE (livr.), New York, Pendragon Press, « French Opera in the Seventeenth and Eighteenth Centuries », vol. XIV, 1984.

DUAULT, Alain (dir.), *Wagner : Tristan et Isolde*, Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°34/35, juillet-août 1981.

<sup>1</sup> Philippe Quinault, Christoph Willibald Gluck, *Armide*, Philippe Quinault (livr.), éd. cit., Acte II, Scène IV, p. 24.

<sup>2</sup> Michel Pazdro (dir.), *Stravinsky : Œdipus Rex-Le Rossignol*, Jean Cocteau (livr.), éd. cit., Acte II, p. 26.

- DUPEYRON, Christian (dir.), *Debussy : Pelléas et Mélisande*, Maurice MAETERLINCK (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°9, mars-avril 1977.
- LECLERE, Jacques (dir.), *Rossini : Guillaume Tell*, Étienne DE JOUY et Hippolyte BIS (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°118, mars 1989.
- PAZDRO, Michel (dir.), *Monteverdi : L'Orfeo*, Alessandro STRIGGIO (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°207, avril 2002.
- , *Monteverdi : Le retour d'Ulysse*, Giacomo BADOARO (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°159, mai-juin 1994.
- , *Offenbach : Orphée aux Enfers*, Hector CREMIEUX et Ludovic HALEVY (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°185, 1998.
- , *Rameau : Hippolyte et Aricie*, Simon-Joseph PELLEGRIN (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°264, septembre-octobre 2011.
- , *Stravinsky : Œdipus Rex, Le Rossignol*, Jean COCTEAU (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°174, décembre 1996.
- PAZDRO Michel (dir.), VAN MOERE, Didier (dir.), *Szymanowski : Le Roi Roger*, Jarosław IWASZKIEWICZ (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°250, mai-juin 2009.
- QUINAULT, Philippe (livr.), GLUCK, Christoph Willibald, *Armide : drame héroïque en 5 actes*, Paris, Stock, 1923.
- SAMANA, Guy (dir.), *Puccini : Tosca*, Luigi ILLICA et Giuseppe GIACOSA (livr.), Paris, Premières Loges, « Avant-Scène Opéra », n°11, septembre-octobre 1977.
- VIGNES, Jean, « Le dispositif choral de la tragédie : entre dramatique, lyrique et gnomique », in *Jodelle, Didon se sacrifiant, Fabula / Les colloques*, 1<sup>er</sup> février 2014. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document2267.php>, page consultée le 26 septembre 2022.
- l'imaginaire médiéval*, Paris, Honoré Champion, 1983.
- CAZENAVE, Michel (éd.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie Générale Française, La Pochothèque, coll. Encyclopédies d'aujourd'hui, 1996 (1989).
- DUVIGNAUD, Françoise, *Terre mythique, terre fantasmée : l'Arcadie*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- LAVOCAT, Françoise, *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- PASTOUREAU, Michel, DUCHET-SUCHAUX, Gaston, *La Bible et les saints*, Paris, Flammarion, coll. Champs arts, 2017 (1990).
- VAN ESLANDE, Jean-Pierre, *L'Imaginaire pastoral du XVII<sup>e</sup> siècle : 1600-1650*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Perspectives littéraires, 1999.
- La Bible : traduction officielle liturgique*, Paris, Desclée-Mame, 2013.

## Ouvrages critiques

- BLANCHARD, Joël, *La Pastorale en France aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Recherches sur les structures de*