

Parcours de l'œuvre

Gérard Condé

La critique du dix-neuvième siècle avait inventé la catégorie des « symphonistes » pour y ranger les compositeurs dont le goût marqué pour les rythmes complexes, les harmonies rares, les modulations inouïes, les orchestrations recherchées devait les empêcher de réussir dans le genre lyrique... Berlioz, Gounod, Saint-Saëns et même Bizet ont dû affronter ce préjugé. Et Édouard Lalo plus encore. Jusqu'en 1865, Lalo n'avait guère manifesté d'intérêt pour la musique vocale au delà de six romances sur des vers de Béranger et de six mélodies sur des poèmes de Victor Hugo tandis qu'il signait des œuvres de musique de chambre (trios avec piano, quatuor à cordes) d'une tout autre envergure. Il préférait vivre modestement en donnant des leçons et en jouant du violon ou de l'alto ici ou là, plutôt que de frapper à la porte des théâtres. C'est sans doute pour offrir un rôle à sa jeune épouse, Julie de Maligny, qu'il entreprit, en mai 1866, un grand opéra inspiré de *La Conjuration de Fiesque* de Schiller, où les républicains de Gènes combattent en vain le despotisme du duc Doria. Le sujet, qui rejoignait ses convictions politiques libérales, ne lui laissait guère de chance d'être représenté sous le régime de Napoléon III. Il soumettra néanmoins sa partition au concours organisé en 1867 par le Ministère des Beaux-Arts avec l'altière devise « Qui ne lutte ne choisit ». Classé troisième sur 43, il fit un score très honorable.

Fiesque ne verra pourtant jamais les feux de la rampe mais Lalo lui emprunta plusieurs motifs saillants pour en nourrir ses compositions de maturité – tant instrumentales (*Symphonie en sol mineur*) que lyriques

(*Le Roi d'Ys*) – et jusqu'à ses derniers ouvrages. Le succès du *Roi d'Ys*, le 7 mai 1888, marqua un tournant décisif dans sa carrière. Dès lors, certain d'être représenté, Lalo ne tarda pas à entreprendre *La Jacquerie* en 1889 sur un poème d'Édouard Blau, librettiste du *Roi d'Ys*, co-auteur de *Werther* et du *Cid* de Massenet. L'époque voyait le retour des sujets historiques avec un souci de fidélité que le Grand Opéra ignorait. Qu'on ne s'y trompe pas : *La Jacquerie* n'est pas plus fidèlement inspirée de *Scènes féodales* de Prosper Mérimée que *Le Pré aux clercs* ne l'avait été, en 1832, de la *Chronique du temps de Charles IX* : quelques noms, une époque et la moitié d'une situation.

Il y avait là, néanmoins, un sujet fort. La légitimité de ces revendications, et les excès qu'elles entraînent, convenaient au compositeur de *Fiesque* qui avait écrit, le 7 mars 1871, lors du siège de Paris :

Si l'idée républicaine avait embrasé la France d'un bout à l'autre, la machine allemande eût été sinon brisée, du moins enrayée. [...] Ces Républicains divisés comme toujours en bleus, rouges et socialistes, perdent leur temps à s'injurier et ne semblent pas s'apercevoir que la monarchie est triomphante, et que la république est déjà morte.

À la lumière de cette lettre, le choix de *La Jacquerie* prend toute sa signification. L'initiative d'Édouard Blau, d'y introduire une intrigue amoureuse dont Mérimée s'était passé, heurta le compositeur qui souhaitait un drame d'une haute volée, comme il l'écrivait à son collaborateur le 19 mai 1889 :

Vous me répondez peut-être que je désire des hommes qui ne soient pas des hommes pris sur nature, c'est possible. Un exemple rapproché de nous vous rendra ma pensée : les personnages de [17]93, étudiés de près, nous montrent des hommes mesquins, ayant nos défaillances, nos vulgaires passions, mais vus à la distance d'un siècle, ils empruntent aux événements qu'ils ont voulu ou subi, un étrange caractère de grandeur. De même, la terrible époque de la Jacquerie avait certainement ses petites passions, sinon

nos mœurs, mais il me semble que les bonshommes que nous inventons (pour les besoins de notre cause) devraient tous, hommes et femmes, donner l'impression farouche de la Jacquerie, *vue de loin*, sans aucun naturalisme littéraire.

L'artifice des amours impossibles de Blanche et de Robert imbriquées dans une lutte de classes dont l'initiateur devient la victime (comme dans *La Muette de Portici* ou *Rienzi*), le souvenir du *Prophète* de Meyerbeer à travers la relation fusionnelle entre Jeanne et son fils Robert, ont été pointés du doigt lors de la création. Que Blanche ait guéri la blessure de celui qu'elle accusera plus tard d'avoir tué son père rappelle conjointement Isolde et Chimène. Cela fait beaucoup pour un ouvrage aussi court. Mais, avec le recul, on admettra plus facilement les mérites de ce sacrifice aux exigences du théâtre lyrique.

Lalo n'eut le temps de travailler qu'au premier acte et sans excès d'inspiration, déçu qu'il était par le fossé entre le projet caressé et le livret de Blau à qui il confiait encore, dans la même lettre :

Robert, racontant à l'oreille de sa mère ses amours comme un étudiant du Quartier latin, me semble hors cadre, je voudrais un Robert follement amoureux, mais surtout fanatique et faisant de suite pressentir la Jacquerie ; je voudrais également une mère, non pas gémissante, mais sauvage et illuminée. Telle est l'impression que m'avaient données nos conversations ; la réalisation me laisse une sorte de froideur que la lenteur de la musique soulignera encore davantage.

Blau n'exauça guère le compositeur, qui poursuivait :

Il faut de la fièvre au théâtre ; que toutes les conversations servent directement l'action, n'aient aucune longueur, et que le hors d'œuvre soit rejeté. Dans le 2^e tableau [acte] de la forêt, j'avais cru y trouver un grand tumulte populaire au lieu de monologues qui ralentissent le drame ; la fable du bûcheron et du chêne jettera un froid ; il serait préférable que le commu-

nard [Guillaume] lançât des imprécations en racontant des projets forcés d'envahissement des châteaux ; ce serait alors le spectre terrifiant de la Jacquerie et non une conspiration sans couleur musicale.

La fable du chêne n'a pas complètement disparu, le premier acte resta tel quel et Lalo se contenta de reprendre et d'ajuster des extraits de *Fiesque* sur lesquels Blau adapta de nouvelles paroles fidèles à l'esprit des anciennes (« L'enfant rêvait » remplace ainsi « J'avais rêvé ») comme, avant lui, le librettiste de *Fiesque*, Charles Beauquier, avait plaqué des vers sur des pages préexistantes. De là un travail de marqueterie plus que de composition lyrique. Aussi la confrontation du Sénéchal et du peuple manquée de tension, l'intervention de Jeanne (empruntée à *Fiesque*) est trop longue et trop introvertie ; c'est seulement avec l'air de Guillaume (« Jacques Bonhomme ! ») que l'action s'engage. Après le récit si touchant que fait Robert de son aventure parisienne, l'arrivée du Comte (reprise de *Fiesque*) et son dialogue avec Blanche paraissent raides et bien pâles. Plus regrettable encore, l'air de Blanche qui aurait dû clore l'acte en beauté (« Rêve insensé, coupable ivresse ») se ressent d'avoir été emprunté à *Fiesque* (n° 18 : « Ah ! je le sens, ce sont des larmes ») : ce n'est pas la musique de la situation, toute belle qu'elle soit. Lalo orchestra jusqu'à l'arrivée de Robert et dut s'interrompre pour confectionner la musique de *Néron*, « pantomime à grand spectacle » (créée le 28 mars 1891 à l'Hippodrome parisien de l'avenue de l'Alma) à partir d'autres emprunts à plusieurs œuvres dont *Fiesque*, naturellement...



Après sa mort, le 23 avril 1892, Julie trouva en Arthur Coquard, proche disciple de son mari, admirateur de Berlioz et ancien élève de César Franck (dont il fut le premier biographe), le musicien assez disponible et talentueux pour donner à *La Jacquerie* quelques chances de succès dans le respect de son style. Coquard avait déjà signé des partitions lyriques : *L'Épée du roi* (Angers, 1884), *Le Mari d'un jour* (Paris, 1886), un poème sympho-

nique, *Ossian*, et des drames lyriques pour chœurs (*Cassandre, Pompée*) où la sûreté du métier l'emportait, à ce qu'on en a dit, sur l'expression personnelle. Le quatrième acte du livret d'Édouard Blau n'étant pas même écrit, Coquard obtint que l'achèvement en soit confié à Simone Arnaud, sa collaboratrice pour *L'Oiseau bleu* (1894) avec qui il préparait *Les Fils de Jahel* (Lyon, 1900). La qualité des vers fait honneur à Simone Arnaud, entre autres : « La mort nous fait égaux / Des mourants peuvent bien s'aimer sur des tombeaux » puis « Tu m'apportais la vie et je buvais la mort ».

On ne peut affirmer pour autant que Lalo n'ait eu aucune part dans la musique des trois derniers actes en dehors du retour de quatre motifs entendus dans le premier. Quelques tournures sont bien dans sa manière (à l'acte II : l'arioso de Jeanne « Reste auprès d'elle », celui de Robert « Ah ! le jour vient », celui de Jeanne « Ô mon enfant, quel sacrifice », à l'acte III : le chœur « Vive le mai ! » puis la *Marche féodale* et le *Chant d'amour* qui ouvrent l'acte IV). Mais, à moins que Coquard n'ait puisé dans des brouillons inédits, il s'agit peut-être de pastiches particulièrement fidèles.

Si la part d'Arthur Coquard est prépondérante, s'il est vrai, comme le notera Isidore Philipps dans *Le Ménestrel* du 17 mars 1895, que « son orchestre est souple, coloré, intéressant ; son harmonie est moderne et son style très dramatique, très vivant, plein d'entrain », le style de *La Jacquerie* est bien celui imprimé par Lalo dans le premier acte : netteté des idées, diatonisme lumineux loin des chromatismes tortueux dont la vogue commençait, prépondérance des modulations franches par enharmonie, rythmes volontaires, présence d'éléments « dans le ton populaire », alternance d'effusions de tendresse naïve et d'éloquence abrupte. Les emprunts à *Fiesque*, dont la conception était antérieure à la diffusion de l'esthétique wagnérienne, ont contribué à conférer à *La Jacquerie* une part de son originalité. L'autre part tient à la réappropriation des vieux ingrédients du théâtre lyrique : prières, chœurs de fête, serments, berceuse... Seuls le solo de cor anglais qui ouvre le dernier acte et le recours, dans les moments-clefs à l'harmonie de quinte augmentée (Do-Mi-Sol#), typique du tournant du siècle, signalent la génération qui sépare les deux compositeurs

et ce n'est pas manquer à l'admiration qu'on doit à Lalo que de regretter que Coquard n'ait pas mis davantage la main dans le premier acte, car si l'œuvre progresse efficacement jusqu'à la fin, c'est bien grâce à lui.

Les airs réservés à chacun des protagonistes suffisent à mettre les voix en valeur sans retarder le rythme dramatique ; sauf le premier de Blanche (« Rêve insensé »), ils ne se distinguent des simples envolées lyriques que par la reprise symétrique de ce qu'on a déjà entendu. Les quelques retours de motifs saillants ne permettent pas de parler de *Leitmotive* tant ils restent discrets, et il ne servirait à rien de leur coller une étiquette. Celui, lié à Blanche, énoncé par Robert (« Près de moi je vis une enfant ») repris en conclusion de l'acte I, reparait quand il s'interpose pour qu'elle soit épargnée, mais seulement parce que cela va de soi. Le dessin qui gronde aux altos doublant les paroles du premier air de Guillaume (« Si tu fléchis sous les fardeaux ») est le seul qui traverse l'ouvrage ; il en assure l'unité comme un centre de gravité. Dès le prélude du deuxième acte, Coquard l'adopte et le transforme. Il le reprendra pour renforcer la caractérisation de l'arioso de Guillaume : « Nos faux n'auront pas plus de peine », puis quand les paysans envahissent le château et, enfin, pour souligner le meurtre de Robert. Sa sombre brutalité contraste avec l'idéalisme mélodieux de Robert (« Ah ! le jour vient, l'heure est prochaine »). Ces deux faces du style de Lalo semblent faites pour caractériser les deux visages des révolutions. Coquard y ajoute d'heureux pastiches du *Roi d'Ys* : l'air de Jeanne (« J'aime mieux avoir faim ») conviendrait à Margared ; celui du Comte (« Tout seul quinze ans je demeurais ») introduit par des dessins archaisants, les chansons de la fête du printemps (« C'est demain le mois du bel âge ») qui pourraient être bretonnes et jusqu'au chant de violoncelles, enchâssé dans le prélude au quatrième acte (comme celui de l'ouverture du *Roi d'Ys*) et annonçant le duo d'amour qui en formera le point culminant.



Édouard Lalo.
Archives Leduc.

Édouard Lalo.
Leduc Archives.