

## **La Jacquerie (1895) de Lalo et Coquard**

Alexandre DRATWICKI

C'est sans nul doute dans le domaine du théâtre lyrique que Lalo exprima le plus distinctement sa conception d'un wagnérisme à la française. Si *Fiesque* (1868) témoigne encore d'approximations dramatiques à cause d'un livret compliqué, *Le Roi d'Ys* (1888) – célèbre jusque dans les années 1970 – peut être regardé comme l'aboutissement de la doctrine théâtrale de Lalo. Encore inédit au disque et au concert – et ce depuis plus d'un siècle –, c'est désormais au tour de *La Jacquerie* d'attirer aujourd'hui l'attention des mélomanes et des musicologues.

Lalo a tracé seul le plan de son opéra, mûri une grande partie des thèmes et travaillé au premier acte – orchestration partielle comprise – avant que la mort ne l'emporte brutalement en avril 1892. Il s'y consacre de manière irrégulière à partir de 1889, avec l'aide du librettiste vedette de l'époque Édouard Blau. Celui-ci est d'ailleurs à ce point sollicité – par exemple pour la mise en scène de *Werther* de Massenet à Vienne en 1892 – qu'il abandonne l'écriture du dernier acte de *La Jacquerie* à son amie Simone Arnaud, laquelle s'acquitte de la tâche avec zèle et non sans talent. La pièce de Prosper Mérimée servant de base à la trame dramaturgique de l'opéra n'est pas sans décourager plusieurs fois et le compositeur, et ses librettistes. *La Jacquerie. Scènes féodales* date en effet de 1828, époque où le théâtre romantique ne craignait ni la démesure (36 scènes), ni l'éclatement temporel et spatial, ni le foisonnement de personnages secondaires difficiles à supprimer (37 en l'occurrence). Blau s'en tira en assumant libertés et distances d'avec l'original.

C'est à Arthur Coquard, élève de César Franck, que la famille de Lalo confiera le soin d'achever *La Jacquerie* suite à une demande de l'Opéra de Monte-Carlo et de son directeur Raoul Gunsbourg. L'œuvre sera créée avec succès à Monte-Carlo, le 9 mars 1895, et redonnée à l'Opéra-Comique, à Paris, le 23

décembre de la même année. On ne saura jamais vraiment quelle part Coquard prit réellement à la structuration de l'opéra, mais il est certain que son travail représente une grande proportion de l'œuvre : plus de trois actes sur quatre. Personne ne minimisa sa participation, tel Isidore Philipps qui note, quelques jours après la création : « Sa collaboration est donc prépondérante. M. Coquard a des idées ; son orchestre est souple, coloré, intéressant ; son harmonie est moderne et son style très dramatique, très vivant, plein d'entrain. » (*Le Ménestrel*, 17 mars 1895). Pour autant, la question primordiale de l'homogénéité stylistique des œuvres disparates – commencées par l'un, achevées par l'autre – semble ici résolue grâce à une manière identique, ou du moins très proche, de concevoir le drame lyrique et de gérer l'héritage wagnérien.

La main de Lalo, et plus généralement sa « pâte » sonore caractérisée par son épaisseur, son traitement des cuivres et ses accentuations marquées (pour ne pas dire violentes), se reconnaît immédiatement. Ce que note d'ailleurs la *Revue des deux mondes* de janvier-février 1896 : « Dès les premières mesures on retrouve [...] le style du *Roi d'Ys*. Voilà l'opposition, chère au musicien, entre certaines pages serrées, soutenues, et d'autres au contraire tout en accords secs, en brusques secousses, en sursauts haletants. Voici les formules mélodiques toujours brèves, toujours concises ; la déclamation vigoureuse, en relief, que jamais les instruments n'étouffent ou n'embarrassent. » Coquard, qui connaissait forcément très bien *Le Roi d'Ys*, a su conserver certaines des spécificités d'écriture de Lalo et rappeler à bon escient des mélodies du premier acte dans les actes suivants. S'il développe, notamment dans le dernier acte, des pages au symphonisme plus lyrique, aux phrases plus étendues et aux contours plus ouvertement wagnériens, il n'en forme pas pour autant une disparate choquante car les épisodes de l'intrigue qui lui sont confiés semblent appeler de tels épanchements.

*La Jacquerie* multiplie les références au grand opéra romantique, en particulier à travers ses décors spectaculaires (le dernier tableau se déroule devant une chapelle en ruine, au milieu d'une forêt laissant apparaître dans l'éloignement le château féodal détruit). L'œuvre est aussi un hommage appuyé au *Prophète* de Meyerbeer, l'un des piliers du genre « grand opéra », tant les personnalités de Robert et de Jeanne rappellent celles de Jean et de Fidès, dans un contexte similaire de révolte et d'insurrection. *La Jacquerie* fait entendre également certaines tournures mélodiques des années 1860 – du moins dans son premier acte – car, comme bien souvent auparavant, Lalo puise abondamment dans son opéra de jeunesse *Fiesque* les idées qui lui semblent mériter une seconde vie à la scène. Véritable réservoir thématique auquel s'abreuvera le compositeur pendant près de trente ans, *Fiesque* n'aura pas été un travail inutile, au moins de

ce point de vue. Quatre thèmes importants chantés par Jeanne, Guillaume, Blanche et le Comte de Sainte-Croix sont ainsi repris à l'identique du premier opéra de Lalo.

Toutefois, par sa structure brève, quasi haletante (quatre actes d'environ vingt minutes chacun), et par sa vocalité mêlant héroïsme verdien (baryton et mezzo-soprano) et lyrisme wagnérien (ténor et soprano), l'ouvrage regarde aussi vers l'avenir et reprend le flambeau du *Roi d'Ys* pour promouvoir un opéra concis, efficace et sans artifice. Le contrepied du modèle français imposé par Meyerbeer dans les années 1830 et encore illustré, parfois lourdement, dans les années 1880. On se souvient que *Le Roi d'Ys* avait marqué les esprits par sa durée très courte (moins de deux heures) à une époque qui ne craignait pas les péplums de cinq heures. Coquard achèvera l'œuvre de Lalo dans les mêmes proportions (une heure et trente minutes) et selon les mêmes exigences de concision. Les opéras brefs de Massenet (*Thérèse* et *La Navarraise*, notamment) partagent les mêmes préoccupations dramaturgiques.

La création à Monte-Carlo est un triomphe unanime. La reprise parisienne, très applaudie, suscite quelques réserves (que certains dénoncent comme du snobisme). Mais consensus est réalisé par le deuxième acte, jugé plein de force et de vigueur à Monte-Carlo comme à Paris. Plusieurs journalistes notent d'ailleurs que ce n'est pas la touche sentimentale des amours de Robert et Jeanne qui fait mouche dans cet opéra, mais l'intérêt pour le destin collectif des Jacques et le dilemme maternel de Jeanne à l'égard de son fils. C'est d'ailleurs le rôle de mezzo-soprano qui est regardé comme le plus abouti et intéressant grâce – notamment – à la spectaculaire scène qui clôt l'acte II. Arthur Pougin, dans *Le Ménestrel* du 29 décembre 1895, raconte cet épisode avec la fièvre de l'enthousiasme :

Les paysans acclament alors [Robert] pour chef, et il accepte, lorsqu'arrive Jeanne, sa mère, qui, effrayée de la responsabilité qu'il prend, des dangers qu'il doit courir, prétend s'opposer à la volonté de tous : « Toi, leur chef, dit-elle, non, jamais ! Ta mère le défend. » C'est une lutte alors entre le fils, qui veut faire ce qu'il considère comme son devoir, et la mère, qui craint pour sa vie et lui reproche son ingratitude envers elle. Il y a là une scène fort belle et d'un superbe sentiment dramatique. Les objurgations de Jeanne sont coupées par les réponses de son fils, qui finit par lui montrer le calvaire élevé sur la route, en lui disant que si la Vierge Marie a consenti à laisser périr Jésus sur la croix pour le salut du genre humain, elle ne peut se refuser à le laisser se mettre à la tête de ses compagnons pour les arracher à la servitude et à la faim. Jeanne, vaincue alors, finit par céder, et comme elle s'agenouille au pied de la croix pour implorer la Vierge en faveur de son fils, tous se prosternent en entonnant le *Stabat Mater*. L'effet est puissant, grandiose, et l'impression est saisissante.

Le même Arthur Pougin n'oublie pas que cette incarnation splendide de Jeanne est liée en grande partie à l'interprète, la contralto Marie Delna alors déjà bien connue (elle sera par exemple la Vivandière de Benjamin Godard). « Cette jeune femme – écrit encore Pougin – nous étonne à chaque nouvelle création pour son prodigieux instinct de la scène et la vérité qu'elle apporte à l'interprétation de chacun des personnages qu'elle est appelée à représenter. Avec cela une voix chaude, généreuse et superbe. ».

© Alexandre DRATWICKI