

Le Moyen-Âge rêvé de l'Opéra : quand les jacques étaient bonhommes

Pierre Sérié

Lorsque les deux Édouard – Lalo, le compositeur, et Blau, le librettiste – se trouvèrent aux prises avec *La Jaquerie, scènes féodales* de Prosper Mérimée, ils procédèrent à de notables ajustements. Ajustements c'est peu dire, car retouches il y eut jusque dans le titre même de la pièce : la tournure archaïsante voulue par Mérimée (*jaquerie* sans *c*) fut corrigée, au sens littéral du terme, selon l'orthographe du français moderne. À elle seule, l'insertion de cette consonne traduit deux visions très différentes de la révolte paysanne et, plus largement, du Moyen Âge : Moyen Âge d'historien d'un côté (Mérimée) ; Moyen Âge de conteur de l'autre (Lalo, Blau, Coquard).

En disant « *Jaquerie* » Mérimée semble parler la langue de l'époque sur laquelle il écrit, comme s'il en avait été le témoin oculaire. Il auréole ainsi son propos d'une couleur scientifique. Son invention devient la réalité. Mais si sentiment de vérité il y a, c'est surtout le fait d'un travail d'ascèse systématique par lequel l'auteur tend à s'effacer derrière son objet. Ce qui est dit l'est de la manière la plus neutre possible. Ainsi la pièce est-elle publiée sans nom d'auteur, neutralisant toute mise en scène du « moi artistique », de cette originalité qui aurait pu gêner l'objectivité recherchée. Quant à l'articulation du texte en prose selon une découpe linéaire non conventionnelle en une infinité de scènes sans acte ni tableaux, elle confronte le spectateur à un matériau narratif brut, une matière première non

transformée par l'écriture : la nature même en quelque sorte. Pour en revenir au titre, juste après le mot « jaquerie » suit le terme « scènes » et il a lui aussi valeur programmatique. « Scènes », cela laisse entendre que l'œuvre ne procède pas de la méthode d'invention faisant autorité depuis *La Poétique* d'Aristote : le choix, dans la nature, du caractère au détriment du contingent, choix qui est au cœur de la théorie de l'*imitation*. Ces « Scènes » ou ces « épisodes » pris au hasard sont une insulte à la tradition classique. S'étonnera-t-on de retrouver cette terminologie dans l'intitulation des grands jalons du romantisme pictural : *Scène de naufrage* de Géricault en 1819 ou *Scènes des massacres de Scio* de Delacroix en 1824 ? Que ces différentes scènes soient décisives dans le déroulement narratif ou seulement périphériques, elles sont rapportées sur le même plan et avec la même exactitude, en trente-six étapes de durée totalement irrégulière. Enfin, et ce qui est peut-être le plus curieux, soixante-cinq notes de bas de page rédigées par l'auteur lui-même (et non un éditeur quelconque) accompagnent le texte de la pièce, brouillant encore un peu plus la frontière entre étude historique et invention poétique. Afin de se justifier et de désamorcer l'hostilité éventuelle du lecteur, Mérimée fait précéder son œuvre d'une courte préface explicitant sa méthode. Il y résout aussi une aporie implicite. Car si l'auteur voulait emprunter à l'historien ses outils tout en faisant œuvre de poète, encore fallait-il qu'il lui restât quelque chose à dire. Quelque chose que n'aurait pas déjà défloré l'historien. Sinon, comment aurait-il pu y avoir invention ? La préface commence donc ainsi : « Il n'existe presque aucun renseignement historique sur la Jaquerie. » Prenant acte d'un vide historiographique, Mérimée peut donc introduire l'histoire au théâtre. Une nouvelle langue dramaturgique en découle, une prose factuelle, économe de ses moyens, ce « non style » insupportable à Victor Hugo.

Par contraste avec Mérimée, dont ils ont pourtant librement choisi de s'inspirer, Lalo et Blau renouent avec une vision très romanesque du Moyen Âge, romanesque au sens de fantaisiste, pour ne pas dire « conventionnelle ». Sous la plume du critique d'art d'alors on aurait dit « jacquerie d'opéra-comique ». Avec ce livret sagement rimé et découpé en 4 actes,

nous sommes certes à l'Opéra, mais ici comme là-bas, tout sonne faux sans que personne ne s'en offusque. L'usage y approuve en effet la reconduction d'un corpus de règles sanctionnées par la tradition. Et, en l'occurrence, le canon à respecter est celui du « grand opéra ». Formellement, le texte de Mérimée est donc anobli : la prose le cède au vers et la succession infinie de scènes aux 4 actes réglementaires. L'argument même est simplifié et recentré sur une intrigue amoureuse qui s'avérait tout à fait secondaire dans le texte original de Mérimée. De sorte que si *La Jaquerie* de 1828 malmène les codes de la tragédie classique, celle de 1895, à l'inverse, revendique sa filiation avec le grand répertoire opératique. La critique en reconnaît aussitôt les modèles, notamment l'ombre du *Prophète* de Meyerbeer, à la fois dans l'argument général et dans le morceau de bravoure du deuxième acte opposant la mère et son fils : Jeanne et Robert jouant pour l'occasion les rôles de Fidès et de Jean de Leyde. Du point de vue littéraire, Blau et Lalo doivent davantage à Scribe qu'à Mérimée. Que reste-il, en effet, de la tentative de ce dernier pour « donner une idée des mœurs atroces du quatorzième siècle » dans cette romance paysanne ? Même la scène finale, par nature violente, ne saurait procurer au spectateur le moindre frisson tant elle relève de la formule usée jusqu'à la corde. Qui s'émouvrait encore à la vue d'une chapelle en ruines au milieu d'une forêt ? Reste l'essentiel, le matériau musical pour lequel Lalo, puis Coquard, chaussent brillamment les bottes de Mérimée. Cette fois ce sont bien les mêmes qualités de rythme et de synthèse : le style des compositeurs n'est pas moins « nerveux, rapide et serré », sans « aucune expression surabondante, aucun luxe de paroles » que ce qu'on avait écrit de Mérimée en mai 1829 dans la *Revue française*.

Alors comment expliquer ce mélange paradoxal de croisements et d'écartés entre nos deux jacqueries ? Il y a d'abord cette idée chère à la jeune garde des années 1820 de *l'œuvre d'art totale* où rien n'est indifférent, et qui se traduit, chez Mérimée, par le souci nouveau de prendre en considération l'aspect visuel de la représentation (jeu des acteurs, costumes, décor, mise en scène). En 1890, les héritiers de cette volonté de synthèse des arts on ne les trouve plus à Paris, mais en Allemagne. Pour

Lalo et Coquard, le texte de Blau ne vaut pas pour lui-même et qu'importe s'il est rebattu. L'intérêt de l'œuvre se situe, à leurs yeux, ailleurs : dans la pure musicalité. Le Moyen Âge auquel la jacquerie de 1358 renvoie n'a lui aussi plus du tout la même signification en 1828 qu'en 1895. Chez Mérimée, la période médiévale revêt un caractère de « modernité ». De la Comédie Française au Salon de peinture, le Moyen Âge est alors cette autre histoire, non académique, où tous les sujets ou presque demeurent inédits, personne ne les ayant encore illustrés. Bref, un passé grâce auquel il semble possible de faire du neuf. Tel n'est évidemment plus le cas soixante ans plus tard. Et, d'ailleurs, d'une Jacquerie l'autre, la nature même du sujet ne se serait-elle pas transformée ? Ne serait-on pas passé d'un culte du Moyen Âge à celui du paysan ?

Considérons juste le parallèle entre le dénouement des deux textes. En 1828, la pièce se referme sur un acte de lâcheté : l'irresponsabilité des jacques en déroute qui s'en prennent à leur propre chef pourtant irréprochable et totalement désintéressé. Le paysan y est clairement infantilisé : à la fois impuissant à secouer le joug de l'opresseur et incapable d'assumer ses actes. La nuance est de taille avec la scène finale de 1895, où la mort du chef est causée par une série de malentendus : pour Guillaume et les jacques, Robert a toute l'apparence d'un traître. Le ressort, ici, c'est la parole donnée. Le jaque de Mérimée est, à peu de choses près, l'épouvantail décrit par Michelet et mis en image par Rochegrosse dans sa propre *Jacquerie* : « Le paysan enragé de faim et de misère força les châteaux, égorga les nobles. Les Jacques payèrent à leurs seigneurs un arriéré de plusieurs siècles ; ce fut une vengeance de désespérés, de damnés. Dieu semblait avoir si complètement délaissé ce monde !... Ils n'égorgeaient pas seulement leurs seigneurs, mais tâchaient d'exterminer les familles, tuant les jeunes héritiers, tuant l'honneur... » La comparaison de cette toile de 1885 avec l'œuvre de Lalo est d'autant plus intéressante qu'elle fait un peu figure de chant du cygne de la peinture d'histoire et, en tout cas, de premier échec pour son auteur qui, à compter de cette date, est définitivement lâché par la critique. À peine deux ans plus tôt, Rochegrosse était pourtant unanimement salué comme le sauveur de la Grande Peinture.

Qu'est-ce qui explique un si brusque revirement de fortune ? Les causes sont évidemment multiples, mais, à n'en pas douter, l'exagération de la pose des personnages et le rictus de leurs visages fut le principal reproche fait au peintre. L'action est « gelée » au moment très fugace où victimes et bourreaux se confrontent physiquement pour la première et dernière fois, à ce point d'intensité dramatique maximale qui précède le passage à l'acte : jacques prêts à bondir sur leurs proies, châtelaines reculant d'horreur. La figure principale debout, bras rejetés à l'arrière dans une attitude mêlant la peur et l'effroi, est peut-être la plus expressive de toutes, trop expressive même. Le critique y voit le comble de la « théâtralité » : cette naïveté du peintre qui, à vouloir convaincre le public à tout prix, en fait trop, et devient caricatural. On est loin du beau geste enseigné aussi bien au Conservatoire d'art dramatique qu'à l'École des Beaux-Arts, cette « solennité des chameaux » sur laquelle ironisait Sarah Bernhardt. Et il n'est pas indifférent que la figure centrale dont il vient d'être question, crispée, maigre, silhouette en S, rappelle justement Sarah Bernhardt. Qui disait beau geste, disait aussi grandeur d'âme. Et Rochegrosse, lui, ne donne à voir l'homme que sous son mauvais jour, moralement avili (jacques enragés, châtelaines terrorisées). Cette imagerie dégradante pour les uns comme pour les autres arrivait d'autant moins à point que le premier centenaire de la Révolution approchait. En 1889, la Troisième République souhaitait l'apaisement des tensions, et certainement pas le rappel des massacres de septembre 1792.

Le jacque de Blau est à mille lieux de cette iconographie de massacreur. C'est le bon paysan fatalement opprimé qui reste droit dans ses bottes : le héros de George Sand et de Millet. Un homme fondamentalement pieux et travailleur dont les honnêtes gens accrochent l'image chez eux et auquel l'État accorde une place de choix dans les musées (pensons à *L'Angélu* de Millet). Pour la France d'alors, le paysan c'est le vivant rempart de la nation, le reflet que le pays veut donner de lui-même. Celui qui effraye, c'est l'ouvrier. En 1885, pour ne pas l'avoir compris, Rochegrosse essuie un terrible revers. En contrepoint, le mélomane d'aujourd'hui saisit mieux le succès de Lalo et Coquard un peu plus tard... En somme, en

ce qui touche au prétexte, à l'argument, au livret (le pourquoi) tout sépare Mérimée de Blau, mais pour l'essentiel – l'écriture, le style (le comment) – Lalo et Coquard se montrent à la hauteur de leur devancier.



Costumes pour les soldats de l'acte IV.
Bibliothèque nationale de France.

Costumes for soldiers in Act IV.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.