

La Jacquerie sur scène

Michela Niccolai

Dans le dossier de presse de la création monégasque de *La Jacquerie*, et dans celui de sa reprise à l'Opéra-comique neuf mois plus tard, de nombreux aspects du livret et de la partition sont analysés. Ce n'est étonnamment pas le cas de la composante visuelle : aucun article ne prend en compte les diverses mises en scène de l'opéra posthume de Lalo achevé par Coquard.

Jusqu'à aujourd'hui, nous ne pouvions qu'imaginer la scénographie de cet opéra moyenâgeux, car il semblait n'exister aucun document d'époque permettant de s'en faire une idée précise, excepté une gravure de presse publiée par *L'Illustration*. Aucune trace de livret de mise en scène – support qui permettait de fixer sur papier les plantations des décors et d'indiquer les déplacements des chanteurs dans l'espace ainsi défini – ni dans le fonds de mises en scène lyriques de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, ni dans la collection très imposante de l'Association de la Régie théâtrale (ART, Bibliothèque historique de la Ville de Paris). Dans le catalogue de cette dernière figure toutefois une « autre » *Jacquerie*, bien plus ancienne que la nôtre, attribuée à Joseph Mainzer (Paris, Théâtre de la Renaissance, 10 octobre 1839).



LA « PREMIÈRE » JACQUERIE DE JOSEPH MAINZER

Ce compositeur et musicographe actif dans la première moitié du XIX^e siècle (1807-1851) consacre son activité à l'apprentissage et à la théorisation du chant choral, conformément à la fonction pédagogique qu'il confère à cette forme de musique populaire. C'est à travers cet engagement dans l'éducation populaire qu'il choisit de mettre en musique *La Jacquerie* sur un texte de Ferdinand Langlé et Alboize. L'intrigue, tout comme dans l'œuvre de Lalo-Coquard, est articulée en quatre actes, mais les lieux ainsi que les noms des personnages divergent :

- Acte I : carrefour de forêt avec, à droite, une Madone
- Acte II : autre coin de forêt où la maison de Robersart et d'un villageois sont l'une en face de l'autre, sur le fond les montagnes ; à droite l'église de l'abbaye, à gauche les murs du château
- Acte III : salle du château ; grand balcon au fond, à côté du balcon un prie-Dieu, une statue de la Vierge recouverte d'un voile brodé d'argent
- Acte IV : champ clos ; le Peuple et les *Jacques* entourent la barrière

Dans le livret ne figure pas le rapport filial bien présent dans celui de Blau et Arnaud proposé à Lalo puis Coquard. En revanche, les deux opéras estiment nécessaire qu'une histoire d'amour contrebalance la sauvagerie des luttes entre jacques et seigneurs, afin de varier et d'accentuer les situations dramatiques.



UNE DÉCOUVERTE INATTENDUE

Curieux de mieux connaître cet opéra de Mainzer qui n'a guère laissé de traces dans l'histoire du genre, nous avons souhaité étudier sa représentation scénique. Mais une fois le document de la Bibliothèque historique entre les mains (coté BHVP, 8-TMS-02593 [RES]), nous nous sommes

aperçu qu'il ne s'agissait pas de la mise en scène pour *La Jacquerie* de Mainzer mais, au contraire, bel et bien celle prévue pour l'ouvrage de Lalo et Coquard.

Il s'agit d'un cahier manuscrit contenant deux documents : d'abord la mise en scène pour *La Vivandière* de Benjamin Godard suivie de celle de *La Jacquerie* de Lalo. Sur la couverture figure la mention : « Lyon – Saison 1895-1896 » et, à la fin du cahier, la signature du copiste : Maurice Stréliski. La mise en scène apparaît complète dans ses diverses composantes : plantation du décor (un pour chaque acte), mouvements scéniques et, à la fin, liste des costumes.

Après la Principauté de Monaco, sous la direction et avec la mise en scène de Raoul Gunsbourg (9 mars 1895), *La Jacquerie* débute une véritable tournée en France : d'abord au Grand Cercle d'Aix-les-Bains (9 septembre 1895), selon la coutume de la « version de concert » non représentée, et avec l'une des interprètes et le chef d'orchestre de la création : M^{me} Deschamps-Jéhin dans le rôle de Jeanne et son mari, Léon Jéhin, à la baguette. Ensuite, au Grand-Théâtre de Lyon (27 novembre 1895), avant la production de la fin de l'année à l'Opéra-Comique (Châtelet, 23 décembre 1895, cette fois avec Marie Delna dans le rôle de Jeanne). Il est actuellement difficile d'établir si c'est la « soirée triomphale » à Aix-les-Bains (*Le Figaro*, 10 septembre 1895) qui a poussé le nouveau directeur du Grand-Théâtre de Lyon, Albert Vizentini, à peine entré dans ses fonctions, à choisir cet opéra pour sa saison dont le début était imminent. En revanche, la presse, depuis la création monégasque, avait déjà colporté la rumeur de la reprise parisienne à l'Opéra-Comique. Quant à *La Vivandière*, elle aussi a été reprise dans la même saison à Lyon, début janvier 1896.

Après une comparaison de l'écriture de ce cahier avec d'autres exemplaires (concernant d'autres opéras) présents dans le fonds de mises en scènes lyriques de l'ART, nous avons pu confirmer avec certitude la rédaction du document par Maurice Stréliski (1870-1950), qu'y appose aussi sa signature. Arrivé au Grand-Théâtre en qualité de « régisseur général », c'est la première fois que Stréliski occupe un poste à grandes responsa-

bilités dans un théâtre de renom. Il avait travaillé dès l'âge de 16 ans sous l'égide de son père (1886-1892), puis était parti en province, s'occupant toujours de spectacles lyriques. C'est son poste à Lyon qui lui ouvrira plus tard les portes du théâtre de Liège (dont il sera directeur de la scène à partir de 1911) puis, en 1923, de la Gaité-Lyrique à Paris.

Parmi les tâches à accomplir, le régisseur général doit se procurer des mises en scène (provenant essentiellement des salles parisiennes) à utiliser dans le théâtre où il est engagé. Il n'est pas supposé *créer* une nouvelle mise en scène (pour laquelle il y a le « metteur en scène », figure qui s'affirme depuis les années 1890), mais de faire en sorte que les minutieuses indications des livrets de mise en scène soient *respectées à la lettre*. Pour cette raison il nous semble peu probable que la mise en scène contenue dans le cahier de Maurice Stréliski ait été rédigée par lui-même pour le Grand-Théâtre de Lyon. On peut en revanche émettre l'hypothèse que Stréliski soit venu à Paris, à l'Opéra-Comique, pour étudier la mise en scène qui était en train de se préparer pour la reprise du mois de décembre suivant et qu'il l'ait copiée pour l'utiliser à Lyon (étant donné les temps très courts pour les répétitions de la musique et de la mise en scène après l'arrivée du nouveau directeur et du nouveau régisseur général). La pratique théâtrale de la deuxième scène lyrique nationale prévoyait environ trois mois de répétitions (septembre-décembre 1895) pour préparer les nouvelles productions, cela confirmerait notre hypothèse d'échange entre Paris et Lyon.

Mais quelle vision artistique nous donne ce document si précieux ? Celui d'une mise en scène traditionnelle avec beaucoup d'importance confiée aux mouvements de foule, dans le respect de la partition de Lalo et Coquard. L'image représentée est celle d'un Moyen Âge qui, pour reprendre les mots de Pierre Sérié, « ne saurait procurer au spectateur le moindre frisson tant [il] relève de la formule usée jusqu'à la corde ». Nous sommes loin des fortes passions suggérées par Lalo : Robert n'apparaît ni « follement amoureux », ni véritablement « fanatique » pour la cause des Jacques, et Jeanne, pour sa part, semble une figure hiératique et sage bien plus que « sauvage et illuminée ».

La mise en scène restitue un univers figé, somptueux, dans lequel les échos du *Prophète* de Meyerbeer et du *Roi d'Ys* de Lalo sont visuellement présents jusque dans la description des costumes :

Jeanne : costume genre Fidès (du *Prophète*)

Blanche : costume genre *Roi d'Ys* [...]

Dames [à l'acte III] : costumes du *Roi d'Ys*

Si, dans la presse qui rend compte de la création à l'Opéra-Comique, on ne trouve aucun commentaire lié aux mouvements de foule déjà mentionnés, c'est peut-être parce que le public parisien était habitué à ce genre d'organisation spatiale, au moins depuis *Manon* de Massenet (1884), avec la mise en scène de Léon Carvalho. Dans la presse monégasque, en revanche, l'utilisation scénique des choristes et des figurants avait séduit les critiques au lendemain de la création :

UN DIRECTEUR-ARTISTE

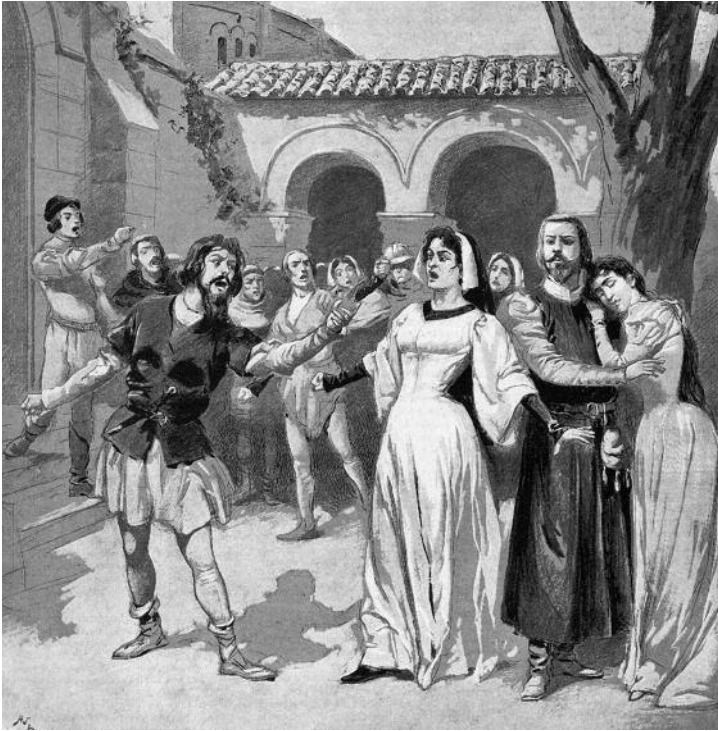
Quant à la mise en scène, M. Raoul Gunsbourg, directeur de l'Opéra de Monte-Carlo, fait de véritables miracles. Doué d'une volonté de fer et d'un large esprit d'initiative, M. Gunsbourg déploie une activité qui tient du prodige, veillant à tout et ne laissant rien à l'aventure. Sur une scène des plus exigües, il parvient à faire mouvoir des masses chorales relativement nombreuses avec un entrain et une ingéniosité qui donnent l'illusion de la réalité.

(Antonin Proust, *Le Matin*, 10 mars 1895)

L'un des épisodes les plus appréciés par le public de chaque représentation est celui du *Stabat Mater* de Jeanne, qui clôt le deuxième acte : il est très court, mais décisif par l'atmosphère de recueillement qu'il permet de créer. Le nœud dramatique de la tension entre Robert et Jeanne touche ici à son apogée, tout en se teintant de « sacré » à la fin de la scène.

Les raisons qui font qu'après les représentations parisiennes de la saison 1895-1896, *La Jacquerie* n'a pas été reprise jusqu'à aujourd'hui,

devraient être recherchées au-delà de la partition. La composante visuelle assume, dans l'opéra, un rôle souvent décisif, détournant même parfois de la musique. Dans *La Jacquerie*, il est probable que la représentation d'un Moyen Âge déjà connu, ne provoquant aucune réelle *curiosité* chez le public, a desservi une partition fort intéressante et, par moment, extrêmement moderne.



Scène de la révolte du troisième acte.
Bibliothèque nationale de France.

Scene of revolt in Act III.
Bibliothèque Nationale de France, Paris.