

FILIPPO BRUSCHI
ORCID: 0000-0002-8571-3864
Académie des Beaux-Arts de Venise
filippobruschi@hotmail.com

*LA JAQUERIE** : UNE TRAGÉDIE ROMANTIQUE
JUSTE AVANT LA « FIN DE L'HISTOIRE »

Laissons de côté la morale pour un moment¹.

Prosper Mérimée est connu surtout pour les contes de sa maturité : *Colomba* (1840) et *Carmen* (1847). Son théâtre qui anticipa celui de tous les autres grands auteurs romantiques (la première édition du *Théâtre de Clara Gazul* est de 1825) et suscita beaucoup de bruit à sa sortie est pourtant resté une création principalement littéraire. On y retrouve plusieurs qualités et tous les traits du romantisme « sec » de Mérimée, où les atmosphères exotiques et les transgressions esthétiques se mêlent à un cynisme que l'on situerait spontanément à l'opposé de l'humanisme sentimental de Victor Hugo et de son romantisme « lyrique ».

Ce parallèle entre les deux auteurs n'a pas fini de nourrir notre propos.

* * *

La Jaquerie (1828) se présente comme quelque chose d'encore plus sec et de globalement moins attractif que *Clara Gazul* : point de scènes brèves et piquantes,

* La graphie archaïsante du mot, tel qu'on l'écrivait au XIV^e siècle, est le choix de Mérimée.

¹ P. Mérimée, « 1572, Chronique du règne de Charles IX », [dans :] *Théâtre, Romans, Nouvelles*, édition établie, présentée et annotée par J. Maillon et P. Salomon, coll. « La Pléiade », Gallimard, Paris 1978, p. 255.

mais plutôt une vaste fresque historique inspirée par le *Roi Jean*, *Richard III* et *Henri IV* de Shakespeare ainsi que par *Goetz de Berlichingen* de Goethe. Dès sa sortie, la pièce fut immédiatement considérée comme dépourvue des éléments nécessaires à une œuvre dramatique, à cause de la pluralité de ses personnages et de l'absence de conflits purement interhumains². Aucun doute que l'auteur lui-même n'ait jamais vraiment cru qu'elle puisse trouver du succès sur scène ou tout simplement y être représentée.

Malgré sa place marginale dans l'œuvre de Mérimée, la *Jaquerie* intervient à un moment-clé de la vie et de la carrière de l'auteur, mais également du théâtre romantique et du passage de la Restauration à la Monarchie libérale. Par ce positionnement stratégique, elle permet de mieux appréhender la parabole de Mérimée en tant qu'homme à cheval entre le champ littéraire et le champ politique, de même qu'elle révèle plusieurs enjeux de ce carrefour esthético-politique qu'a été le théâtre romantique. Même si c'est à Victor Hugo qu'il reviendra, deux ans plus tard, dans la Préface de *Hernani* (1830), de relier explicitement idéologie et esthétique par la célèbre phrase « le romantisme n'est que le libéralisme en littérature », ce lien est consubstantiel au théâtre romantique, qui, il faut le rappeler, est une forme d'art contemporaine à l'éclosion de l'ère idéologique.

* * *

« C'est une petite tragédie romantique »³, écrit Mérimée au docteur Edwards à propos de la *Jaquerie*, reprenant la terminologie utilisée par Stendhal dans *Racine et Shakespeare* (« tragédie »), peut-être pour mieux s'opposer à celle que Victor Hugo venait d'utiliser dans la Préface de *Cromwell*⁴ (« drame »). Malgré son essentialité, c'est une définition chargée d'implications puisque le propre de la tragédie, au moins depuis Aristote, est précisément de ne pas porter en son ventre l'Histoire, si ce n'est de manière « épiquement » abusive. C'est toutefois une telle fusion, davantage à mon avis que celle du tragique et du comique, qui constitue le vrai défi dans l'élaboration d'une forme dramatique postclassique en phase avec la nouvelle société démocratique et de masse. C'est un défi qui traverse tout le théâtre européen postérieur à la Révolution et qui restera central au moins jusqu'à Wagner⁵.

Évoquer l'Histoire ne revient pas à faire un simple exercice de méthodologie, à insérer les personnages dans un contexte social (la « couleur locale ») ;

² Sur les conflits purement interhumains comme fondement du drame « classique », voir P. Szondi, *Théorie du drame moderne* [titre original : *Theorie des modernen Dramas*, 1965], S. Muller (trad.), Circé, Paris 2006.

³ P. Mérimée, *Correspondance générale*, établie et annotée par M. Parturier avec la collaboration de P. Josserand et J. Mallion, t. 1 : 1822–1835, Le Divan, Paris 1946, p. 24.

⁴ Rappelons que l'essai de Stendhal sortit en deux parties en 1823 et 1825 alors que la Préface de *Cromwell* date de 1827.

⁵ Voir R. Wagner, *Opéra et Drame* [titre original : *Oper und Drama*, 1851], t. 1 et t. 2, [dans :] *Œuvres en prose*, t. 4, J.-G. Prod'homme (trad.), Delagrave, Paris 1910.

introduire l'Histoire à l'intérieur de la Tragédie/Drame, c'est également une manière de vivifier la dialectique entre la scène et le parterre, de parler du présent dans le miroir du passé.

En 1828, à la veille d'un changement de régime que l'on sait imminent — celui du vieillissant Charles X —, l'enjeu pour les nouveaux dramaturges est de définir les forces sur le terrain en réfléchissant au modèle de société qui devra remplacer l'ancien régime. La forme dramatique (tragédie nationale, drame, *bitter comedy*) se présente à plusieurs égards comme la vision anamorphique de cette nouvelle société dont on entrevoit le commencement.

Dans ce contexte, la place de la *Jaquerie* sur l'échiquier romantique semblerait assez claire : à commencer par son sous-titre, « Scènes féodales », elle se rattache au filon des « scènes historiques » dont Ludovic Vitet, Charles d'Outrepoint et M. de Fongerey⁶, reprenant les théories stendhaliennes, avaient déjà donné des exemples. Il s'agit d'un théâtre, ouvertement romantique-libéral dont l'intérêt pour l'aridité des faits annonce la philosophie positiviste en phase d'élaboration. Ce théâtre n'a aucune prétention à être représenté ; il vise plutôt à constituer un modèle de vérité et d'anti-rhétorique, que la rhétorique se veuille révolutionnaire ou monarchiste.

Les œuvres de Vitet et d'Outrepoint, notamment, représentent des personnages célèbres (Charles IX, Cromwell) dans des moments de l'histoire française et anglaise où le pouvoir absolu du monarque est contesté, voire mis en échec. En d'autres termes, elles racontent la naissance du concept de *Nation* tel qu'il a été élaboré par les Lumières et la Révolution⁷. Une *Nation*, semblent suggérer ces auteurs, qui a vu le jour en dénouant progressivement le lien sacré entre le roi et le peuple, deux entités nécessaires à la formation de la monarchie libérale à venir, mais dont la nature substantielle est censée se dissoudre dans le monadisme constitutionnel bourgeois⁸.

⁶ L. Vitet : *Les Barricades* (1826), *Les états de Blois* (1827), *La Mort de Henri III* (1830) ; Ch. d'Outrepoint : *La Saint Barthelemy* (1826), *La Mort de Henri III* (1826), *La Mort de Charles I* (1827) ; M. de Fongerey (pseudonyme d'Auguste Cavé et d'Adolphe Dittmer) : *Les Soirées de Neuilly* (1827). À une autre génération appartient Pierre-Louis Roederer qui, en 1818, écrivit sa première « comédie historique » : *Le Marguillier de Saint-Eustache*, suivi du *Fouet de nos pères ou l'Éducation de Louis XII* (1826) et du *Diamant de Charles Quint* (1826).

⁷ « Sous l'Ancien régime, on parlait de Nation. Mais on définissait par là l'ensemble des ordres et des "corps", avec leurs "libertés", leurs franchises, leurs privilèges. Pour les philosophes, et surtout les disciples de Rousseau, la Nation est composée d'individus égaux, les "citoyens". La Nation, dans l'Ancien Régime, est subordonnée au Roi. Pour les théoriciens qui suivent Diderot ou Rousseau, pour l'abbé Sieyès notamment, la nation est souveraine, elle est donc supérieure au Roi » (J. Godechot, « Présentation », [dans :] *La Constitution de la France depuis 1789*, Flammarion, Paris 1979, p. 7).

⁸ « Le doctrinarisme (libéral) est né du besoin qu'éprouvèrent pendant la Restauration quelques esprits distingués de justifier devant la raison, et d'élever à la hauteur d'une théorie, un système philosophique, la politique du "juste milieu", qu'ils avaient embrassé et qu'ils opposaient tout à la fois aux principes et aux traditions de la Révolution, aux principes et aux traditions de la

Pierre Ronsavallon a bien vu les instables perspectives qui en découlaient dans la représentation du peuple :

Le passage d'une société de corps à une société d'individus rend la société moins représentable. Comment donner, en effet, forme descriptible et reconnaissable à une juxtaposition d'individus ? D'où le problème central : c'est au moment où triomphe le principe de la souveraineté du peuple que la figure de ce dernier devient d'une certaine façon problématique⁹.

Cette vision du peuple comme somme d'individus est ouvertement post-révolutionnaire au sens que le peuple n'est plus, comme il l'était dans l'idéologie révolutionnaire — dont on retrouve les traces parmi des auteurs de la fin du XVIII^e siècle tels Joseph-Marie Chénier ou Louis-Sébastien Mercier¹⁰ — le « sujet » de l'Histoire, le bloc social dont va naître la nouvelle *governance* de la société. Il est plutôt une force à contrôler et à guider.

Or, malgré sa vision politique très proche de celle de Vitet ou d'Outrepoint, Mérimée ne reprend qu'en partie cette image parcellisée du peuple et ne supprime pas ses potentialités révolutionnaires. Le choix des personnages et de l'époque est en soi significatif de cette volonté de s'écarter des sentiers parcourus par les autres auteurs des scènes historiques — mais aussi par Victor Hugo¹¹. Ainsi, comme dans la presque contemporaine *Chronique du règne de Charles IX*, Mérimée ne focalise pas l'action sur les grands personnages de l'Histoire¹². En outre, il choisit une période historique, la moitié du XIV^e siècle (plus précisément 1358, année de la Grande Jacquerie et de l'insurrection parisienne guidée par Étienne Marcel), plus reculée que celles d'Henri III ou de Cromwell, à un moment où la monarchie et la nation française sont encore en phase de construction et où la dialectique des classes se présente de manière plus crue que pendant les conflits entre la royauté et l'aristocratie. Le peuple de la *Jaquerie* est constitué fondamentalement de « vilains », c'est-à-dire de personnes qui n'ont rien à perdre d'un renversement de l'ordre social ; ils ont peu de choses à partager avec les noblesses huguenote et puritaine qui ont fait vaciller les monarchies française et anglaise.

Sous plusieurs aspects, la *Jaquerie* décrit une situation politique qui anticipe celle d'après 1830, quand le renversement de l'ordre social ne pourra se faire que

monarchie de l'Ancien Régime, à la souveraineté du peuple et au droit divin » (P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. 6, Paris 1870, p. 1015).

⁹ P. Rosanvallon, *Le Peuple introuvable : histoire de la représentation démocratique en France*, Gallimard, Paris 2002 [1997], p. 44.

¹⁰ Pour l'évolution de la représentation du peuple dans le théâtre français entre XVIII^e et XIX^e siècle, voir mon article « La représentation du peuple dans le premier théâtre romantique français (1809–1829) », [dans :] *Théâtres de masse et théâtres populaires. Les expériences italiennes face à des suggestions esthétiques européennes*, P. Ranzini (dir.), coll. « Comparaison », Orizons, Paris 2018.

¹¹ Celui-ci privilégie lui aussi, au moins dans ses premiers drames, la grande époque de la monarchie nationale — et de ses premières crises —, entre 1500 et 1660. *Cromwell*, *Marion de Lorme* et *Hernani* en témoignent.

¹² Voir P. Mérimée, « 1572, Chronique du règne de Charles IX », p. 417.

par les plus pauvres (avec tous les risques que cela comporte). S'il n'a pas lieu, le pouvoir, à entendre comme la domination d'une classe sociale sur l'autre, continuera de les écraser, bien qu'il soit passé de la main d'une noblesse bornée à une bourgeoisie plus souple, plus rationnelle, plus cultivée, qui sait régner autant par la parole que par les armes¹³. Étonnamment, le libéral et mondain Mérimée écrit une pièce où la brutalité des vilains se trouve entièrement justifiée par la brutalité des seigneurs :

Il n'existe presque aucun renseignement historique sur la Jaquerie. Dans Froissard, on ne trouve que des détails et beaucoup de partialité. — Une révolte des paysans semble inspirer un profond dégoût à cet historien, qui se complaît à célébrer le beau coup de lance et les prouesses de la chevalerie. Quant aux causes qui produisirent la jaquerie, il n'est pas difficile de les deviner. Les excès de la féodalité durent amener d'autres excès¹⁴.

Une telle omniprésence de la violence de classe devient également la clé pour concilier Drame et Histoire, soit, en d'autres termes, la fiction des héros individuels et la réalité objective des dynamiques sociales. Cette fusion se fait, en effet, à travers la figure de l'abus (les « excès » dont Mérimée fait mention dans sa préface). L'abus en tant qu'action, en tant que micro-drame, porte en lui les contrastes sociaux, sans pour autant abolir la donnée émotionnelle ; on y retrouve à la fois la violence sociale et la violence biologique, qui, comme Thierry Santurenne le fait remarquer, constitue l'axe transversal¹⁵ de la pièce. Ce n'est pas un hasard si le premier personnage à faire son entrée en scène, le Loup-Garou, est l'incarnation même de cette double violence. En dépit de s'être fait bandit après que le Baron d'Apremont a violé sa femme, le Loup n'est pas un héraut de sa classe sociale, les misérables. Sa révolte trouve son alpha et son oméga dans la spoliation d'autrui, et les vilains en sont tout aussi victimes que les seigneurs : la portée de son action n'est pas exclusivement verticale, mais aussi radiale.

Sur un autre plan, on remarque que Mérimée s'évertue à ne pas rendre ses personnages trop manichéens, à ne pas entièrement superposer leur subjectivité et leur rôle sur l'échiquier social. Ainsi, le baron d'Apremont, par son manque de charité envers les vilains, est certainement le personnage le plus antipathique et le plus cruel de la tragédie, mais il est aussi un homme qui croit loyalement aux codes de la chevalerie et au courage, même lorsque c'est un vilain qui en fait preuve (voir son attitude à l'égard de Renaud dans la scène XIII).

¹³ Dans la pièce de Mérimée, ces deux différents régimes sont incarnés respectivement par le Baron d'Apremont, encore lié aux vieux idéaux de la chevalerie, et par le Sire de Belisle. Celui-ci parvient à diviser le champ des insurgés grâce à l'habileté de sa rhétorique. Les anéantir sera ensuite beaucoup plus facile.

¹⁴ P. Mérimée, Préface, [dans :] *La Jaquerie : La Famille Carvajal*, Le Divan, Paris 1928, p. 3.

¹⁵ « Mérimée expose une réalité transhistorique, celle de l'omniprésence de la violence dans les sociétés humaines » (Th. Santurenne, « *La Jaquerie* de Mérimée. Une dramaturgie de la violence sociale », [dans :] *Prosper Mérimée*, textes réunis et présentés par A. Fonyi, coll. « Écritures XIX », vol. 6, Lettres modernes Minard, Caen 2010, p. 36).

Un tel jeu entre comportement personnel et comportement de classe est propre à presque tous les personnages et fait de l'univers de la *Jaquerie* une réalité à la fois structurée et flottante, réellement articulée en dominés et dominants, mais où les oppositions, de même que les alliances, sont soumises à une série de variables : nationalité (modérément), désir sexuel (considérablement), valeurs, parfois la simple circulation des informations :

Simon : Il nous a dit et répété ce que cet archer anglais nous a dit ce matin.

Morand : Oui, mais cet archer anglais était un traître, comme nous l'avons vu.

Renaud : D'accord ; mais il a pu bien dire la vérité¹⁶.

La lutte des classes existe bel et bien mais elle se trouve être complexifiée par un jeu de forces instables dont les personnages ne sont souvent pas les maîtres. Ce jeu de forces s'avère particulièrement complexe dans le cas de la classe moyenne, qui dans la *Jaquerie* inclut tous ceux qui ne sont ni « vilains » ni « seigneurs », des archers anglais aux bourgeois de Beauvais. C'est à cette classe moyenne que convient le mieux la définition de peuple fragmenté formulée plus haut par Pierre Ronsavallon. Mérimée a bien compris le rôle d'arbitre que cette classe aura dans les révolutions à venir, celles qui suivront la révolution libérale.

* * *

À l'intérieur de cette classe moyenne traversée par plusieurs faisceaux d'influences, la figure de l'intellectuel est porteuse d'un surplus de complexité ; en plus de son rôle social intermédiaire, il est doué d'un savoir qui a tendance à l'abstraire de la dynamique socio-économique en remplaçant celle-ci par une *Weltanschauung* autonome. En termes kojévo-hégéliens, on pourrait dire qu'il vit l'abus moins comme un désavantage matériel que comme une blessure du « désir de reconnaissance » (*thymos*)¹⁷. Il n'est pas surprenant, par conséquent, que la dialectique entre objectivation et subjectivisation du personnage soit particulièrement significative dans les trois figures d'intellectuels présentes dans la *Jaquerie*, ni que Mérimée cède à la tentation de refléter dans ces figures les partis poétiques de sa propre époque.

La première de ces figures est celle du précepteur du jeune Conrad. En fait, il n'est rien de plus que la figure de l'intellectuel servile. Son personnage est totalement objectivé au sens que Mérimée ne nous montre que son rôle dérisoire sur l'échiquier social. Il est le jouet du petit Conrad d'Apremont :

Conrad : [...] Comment les appelaient-ils déjà ?

¹⁶ P. Mérimée, *La Jaquerie*, p. 61.

¹⁷ Sur l'interprétation kojévienne de Hegel et notamment du passage de la *Phénoménologie de l'esprit* où le philosophe traite du désir de reconnaissance comme passage fondement de l'être, voir A. Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard, Paris 1947 ; F. Fukuyama, *La Fin de l'Histoire et le dernier homme* [titre original : *The End of History and The Last Man*, 1992], Flammarion, Paris 1992.

Le Précepteur : Des ilotes, monseigneur ?

Conrad : Ah ! Oui, des ilotes. Quand je serai grand, et que je serai page, j'irai comme eux à la chasse aux vilains.

Le Précepteur : Quel prodige ! Il n'oublie rien¹⁸.

Serait-il une vieille perruque classique et ultraciste ?

Le deuxième intellectuel est Pierre, le damoiseau de compagnie de la famille d'Apremont. Frère aîné de Ruy Blas, il pourrait passer pour une figure positive, celle du poète qui dépasse les clivages des classes grâce à la force de son amour pour Isabelle d'Apremont (la fille du baron) et de son élan idéaliste. Cette vision intérieure du personnage entre néanmoins en contraste avec son image extérieure, c'est-à-dire son rôle dans le champ social ; sa tentative de séduire Isabelle est irréaliste et se conclut par son éloignement du château ; sa participation à la révolte se doit à ces raisons sentimentales, ce qui la rend moralement discutable et surtout ambiguë, une ambiguïté qui conduira Pierre à être parmi les responsables de l'échec de l'insurrection ; sa mort grotesque, précisément lorsqu'il se montre le plus moralement « sublime », illustre très bien la volonté de Mérimée de souligner la scission d'un personnage qu'il a l'air de mépriser. Un romantique « lyrique » à la Hugo ou à la Lamartine ?

La troisième figure d'intellectuel est celle de Frère Jean. Elle est certainement la plus importante et la plus complexe. Si la *Jaquerie* est une « tragédie romantique », Frère Jean est son seul héros possible. Remarquons toutefois que ce héros romantique ne connaît pas l'amour, et que c'est un âpre désir de « reconnaissance » qui le motive (il trouve injuste que le titre d'abbé lui soit refusé en faveur du frère du baron d'Apremont), son ambition constituant la jonction entre son rôle social et sa subjectivité. Dans la figure du Frère Jean, objectivité sociale et subjectivité de l'intime se superposent : les raisons égoïstes de ses actions coïncident avec son désir d'émancipation sociale qui, à son tour, ne peut se réaliser que si la jacquerie réussit à renverser l'ordre social. Frère Jean est la conscience de la pièce, au sens qu'il est peut-être le seul personnage à être conscient, grâce à sa culture et son intelligence, de la globalité des rapports des classes et de leurs interactions. Cela ne lui garantit pas le salut : il meurt d'une façon presque aussi amère et grotesque que Pierre, maudissant ces « vilains », dont il s'est voulu le chef, dépourvu précisément de cet amour dont Pierre était peut-être trop pourvu. Image d'un romantique sec, portrait de Prosper Mérimée lui-même ?

* * *

Par sa proximité avec l'auteur, ainsi que par ses allures de raisonneur qui connaît les ressorts cachés de l'action, Frère Jean est un personnage aux traits brechtiens, à qui ne manquent que deux ou trois *songs* pour compléter sa prise de

¹⁸ P. Mérimée, *La Jaquerie*, p. 23.

distance du drame et de son personnage. Thierry Santurenne a d'ailleurs expliqué comment toute la pièce annonce la « dramaticité brechtienne »¹⁹. Pour que l'annonce devienne une véritable anticipation, il aurait peut-être suffi de mouler dans la même pâte les charades de *Clara Gazul* et le dessin gothique de la *Jaquerie*²⁰.

Ce serait oublier que Mérimée est trop attentif à réussir scientifiquement sa principale expérimentation, celle de faire coexister Drame et Histoire sans que rien ne déborde dans « autre chose », surtout dans le futur, que ce soit au niveau de la forme dramatique ou du projet social proposé. Car même au niveau de la vision politique, s'il est vrai que d'un côté Mérimée ne cache rien de l'exploitation des vilains, de l'autre il souligne, à travers le pénible échec de leur soulèvement, qu'un tel constat de domination n'implique pas la nécessité d'un changement de régime. Dans cette perspective, le fait d'étaler la cruauté des Seigneurs devient moins une critique de l'injustice sociale qu'un constat de son inéluctabilité.

Et c'est là que, malgré toutes ses tentatives de déguisement, on entrevoit le visage de Prosper, saisi dans une grimace à la fois ironique et de méfiance face au futur et au chaos²¹. Une méfiance qui, encore une fois, nous apparaît à l'opposé de Hugo et de sa force propulsive « qui va ».

Revenons donc à notre parallèle entre les deux auteurs par un regard furtif sur leurs biographies. Loin de constituer une vulgaire digression dans le privé, elles peuvent au contraire nous aider à saisir des problématiques plus générales.

Ainsi, nous voyons d'un côté la progression de Hugo qui, en 1828, n'a pas encore renié son royalisme, qui en 1830 reste soucieux de préciser que son théâtre se tient en équilibre entre « bonnets rouges » et « bas rouges » (Préface de *Hernani*), puis qui, en 1867, n'hésite à faire du romantisme un correspondant esthétique du socialisme²².

À l'opposé, nous voyons Mérimée évoluer du statut d'auteur parmi les plus provocateurs, voire parmi les plus révolutionnaires de sa génération, à celui de fonctionnaire de l'Orléanisme²³ pour enfin s'accommoder du rôle d'intellectuel de cour pendant le Second Empire.

¹⁹ Th. Santurenne, *op. cit.*, p. 37.

²⁰ Voir F. Naugrette, « La distanciation dans le théâtre de Clara Gazul », *Littérature* 51 : *Mérimée*, 2004, pp. 49–60.

²¹ Les critiques ont souvent souligné l'angoisse qu'inspirait à Mérimée le chaos social. Celle-ci fut particulièrement intense lors de la révolution de 1848. Jean Maillon et Pierre Salomon en font un brillant résumé dans leur « Approche de Mérimée : Mérimée », [dans :] *Théâtre, Romans, Nouvelles*, pp. XXXIV–XXXV, en citant des passages des lettres adressées à M^{me} Montijo entre février et avril 1848.

²² « Romantisme et socialisme, c'est, on l'a dit avec hostilité, mais avec justesse, le même fait » (V. Hugo, « William Shakespeare », [dans :] *Œuvres complètes (Critique)*, t. 5, Robert Laffont, Paris 1985 [1867], p. 432). C'est en partie l'itinéraire parcouru aussi par Lamartine.

²³ En février 1831, Mérimée est nommé chef de bureau du Secrétariat général de la Marine. Il s'agit de son premier emploi dans l'administration. On connaît l'importance de son travail en tant qu'inspecteur général des Monuments Historiques (1834).

Les deux lignes se croisent le 4 décembre 1851, deux jours après le Coup d'État, pour ensuite prendre deux directions parfaitement opposées²⁴ : celle de Hugo mène à l'exil, celle de Mérimée au salon de la princesse Eugénie²⁵.

Loin de vouloir exprimer un jugement moral, nous voudrions plutôt relier ces deux parcours — dont, en 1828, il aurait été difficile d'imaginer l'issue — à deux visions du monde qui constituent les deux diagonales mobiles d'un carré à l'intérieur duquel fluctuent tous les possibles dramatico-politiques du théâtre romantique. Un carré où les grandes idéologies (réaction/progressisme) mélangent leurs constituants traditionnels (statisme/mobilité, idéalisme/matérialisme, religion/histoire). Contrairement à ce qu'on a l'habitude de penser, ces idéologies ne coïncident pas avec les grands mouvements sociaux ; elles les traversent.

Ainsi, c'est la vision transhistorique²⁶ et « idéaliste » de Hugo, la même qui en 1828 pouvait paraître réactionnaire et statique par rapport au libéralisme de Mérimée ou de Stendhal, qui va permettre à l'écrivain de défendre l'Homme, et non pas un système politique, fût-il destiné à fournir un plus grand équilibre entre liberté et stabilité sociale²⁷.

De l'autre côté, la pensée à première vue beaucoup plus progressiste, « matérialiste » et fluide de Mérimée, la même que l'on aperçoit dans la *Jaquerie* et sa préface, s'avère liée de manière bien plus contraignante à une idéologie, le libéralisme, dont la flexibilité ne se révèle qu'apparente et qui finalement nous semble agir sur l'écrivain de manière castratrice.

Cette castration, dans la *Jaquerie*, est celle vécue par Frère Jean en tant qu'homme purement *politicus*. Sa fureur froide, son sens du calcul font de lui

²⁴ « Tiens, me dit M. Mérimée, je vous cherchais. Je lui répondis : j'espère que vous ne me trouverez pas. Il me tendit la main. Je lui tournai le dos. Je ne l'ai plus revu. Je crois qu'il est mort » (V. Hugo, « Histoire d'un crime », [dans :] *Œuvres complètes*, t. 2, Hetzel, Paris 1884 [1877], p. 41). Selon Pierre Trahard, « on peut suspecter le récit de Hugo » (P. Trahard, *Prosper Mérimée de 1834–1853*, Honoré Champion, Paris 1929, p. 315).

²⁵ Dont la mère, la comtesse de Montijo, était depuis longtemps la principale correspondante épistolaire. Voir *Lettres de Prosper Mérimée à Madame de Montijo*, Mercure de France, Paris 1995.

²⁶ Il suffit de comparer la conception hugolienne du « drame » comme troisième moment esthétique de l'esprit (Préface de *Cromwell*) à celle que Stendhal a de la tragédie romantique (*Racine et Shakespeare*) comme forme adéquate aux hommes qui ont fait la Révolution et les campagnes napoléoniennes, pour saisir le différent accent mis par les deux auteurs sur la relation forme dramatique/Histoire. L'analyse très brillante que Pierre Laforgue fait de *Han d'Islande* nous paraît, avec d'autres termes, souligner le caractère trans-idéologique de l'œuvre de Hugo : « Ultra en ces sens, *Han d'Islande*, qu'à force d'être si fort pour, il est contre. Mais contre quoi ? — Contre » (P. Laforgue, « *Han d'Islande*, Roman ultra, ou littérature, idéologie et romantisme », [dans :] *Romantisme et Histoire*, Eurédit, Saint-Pierre-du-Mont 2001, pp. 145–166).

²⁷ Rien n'illustre mieux cet humanisme hugolien que les dernières lignes du dernier chapitre de *Robert Gueux*, écrites en évidente polémique avec les libéraux désormais au pouvoir : « La part du pauvre est aussi riche que la part du riche. C'est ce que savait Jésus, qui en savait plus long que Voltaire » (V. Hugo, « Claude Gueux », [dans :] *Œuvres complètes (Roman)*, t. 1, Claude Laffont, Paris 1985 [1834], pp. 878–879).

un être supérieur, peut-être, mais aussi un homme unidimensionnel. Un homme qui, d'une certaine manière, n'a aucun autre accès à la vie que celui qui passe par la prise du pouvoir. L'amour éprouvé par Pierre peut paraître ridicule, mais lui permet quand même d'accéder à un autre plan, celui de la morale, qui manque en grande partie à Frère Jean. La défaite politique enlève à ce dernier le sens même de son action. Drame et Histoire fusionnent en lui, non pas pour créer une ouverture sur le monde mais pour révéler une sorte de nihilisme organisé.

Dans la carrière de Mérimée, la castration opérée par le politique est symbolisée par l'abandon du théâtre, art social et politique par excellence (l'essentiel de la carrière de dramaturge de Mérimée se termine précisément en 1830, avec la deuxième édition du *Théâtre de Clara Gazul*, au moment même où le triomphe du romantisme pourrait lui ouvrir les portes de la scène)²⁸. Remarquons en passant que cette impossibilité du théâtre appartient à une grande partie du romantisme « sec », qu'à la lumière de ces considérations, on pourrait nommer le romantisme *purement libéral*. Cette impasse est expérimentée par Benjamin Constant²⁹ et Stendhal, sans rien dire de l'oubli qui a rapidement enveloppé les tentatives semi-dilettantes de Vitet et d'Outremont. C'est comme si ce théâtre, qui a son référent politique dans le concept de « perfectibilité »³⁰ formulé par Madame de Staël dans *De la littérature*, se montrait de fait moins réactif que celui inspiré par le christianisme chateaubriandien³¹, presque comme si son dialogue avec le monde s'arrêtait en 1830.

Pourquoi continuer à provoquer, à ébranler le monde — le théâtre romantique, même lorsque ses provocations sont surtout morales et esthétiques comme c'est le cas dans *Clara Gazul*, reflétant d'un bout à l'autre la nécessité d'un tel ébranlement — si le système en place est le meilleur des mondes possibles ? Au risque de sortir du droit chemin, élargissons encore un peu notre horizon : est-ce que l'impasse du Mérimée dramaturge exprimerait une sorte de constante du

²⁸ Cette lutte entre l'homme de lettres et le fonctionnaire d'état est loin d'être une supposition. En 1829, Prosper écrivait à M^{me} Récamier que « la maladie d'écrire » l'empêchait d'accepter « un poste au ministère » (P. Mérimée, *Correspondance générale*, p. 51).

²⁹ Celui-ci, en 1829, dans ses *Réflexions sur la tragédie*, considère encore *Clara Gazul*, *La Jaquerie* et même *Les Barricades* et *Les États de Blois* comme « l'aurore » du théâtre du futur face aux « essais bizarres et monstrueux » que l'on peut légitimement supposer appartenir à Hugo et à son école. Quelques mois plus tard *Hernani* (après que *Henri III et sa cour* de Dumas père et *Le More de Venise* de Lamartine eussent déjà ouvert la porte de la Comédie Française aux romantiques « lyriques ») reléguera à jamais cette « aurore » dans le passé (B. Constant, « Réflexions sur la tragédie », [dans :] *Œuvres*, édition présentée et annotée par A. Roulin, coll. « La Pléiade », Gallimard, Paris 1957, pp. 900–928).

³⁰ Voir G. de Staël, Préface de la seconde édition de *De la Littérature considérée avec ses rapports avec les institutions sociales*, Flammarion, Paris 1991 [1800], pp. 53–64.

³¹ « Ma folie, à moi, est de voir Jésus-Christ, comme M^{me} de Staël la perfectibilité » (F.R. de Chateaubriand, « Lettre au citoyen Fontanes sur la Seconde édition de l'ouvrage de madame de Staël » (lettre datée du décembre 1800), [dans :] *Correspondance générale (1789–1807)*, textes établis et annotés par B. D'Andlau, P. Christophorov et P. Riberette, Gallimard, Paris 1977).

libéralisme, à savoir la tentation de saisir un moment parfait de sa perfectibilité, de se refuser d'exprimer une *alternative* ? Comment concilier perfectibilité et défense à outrance d'un régime en place ? Il est difficile de répondre, en particulier à la première question, mais je crois qu'elle n'est pas pour autant moins intrinsèquement incorporée au noyau idéologique de la *Jaquerie* et que la sensation la plus profonde que la pièce veut transmettre est, si ce n'est déjà la « fin », tout au moins la peur de l'« Histoire ».

THE JAQUERIE: A ROMANTIC TRAGEDY JUST BEFORE THE “END OF HISTORY”

Summary

The Jaquerie is one of the lesser-known dramatic works of Prosper Mérimée. However, it is a very important work to understand the aesthetic and political stakes of romantic theatre on the eve of the July Revolution. *The Jaquerie* also helps us to understand the *cul-de-sac* of the theatre of French liberalism which had, however, dominated the theoretical debate about a new dramatic form during the 1830s.

Key words: Prosper Mérimée, romantic theatre, drama, history, July Revolution (1830), liberalism, Royalism, Victor Hugo, Madame de Staël, Chateaubriand.