«La moralité de la révolution»: de l'autorité du mélodrame selon le “Théâtre choisi” de Pixérécourt

Olivier Bara

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/28578>

DOI : 10.4000/studifrancesi.28578

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2006

Pagination : 351-359

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Olivier Bara, « «La moralité de la révolution»: de l'autorité du mélodrame selon le “Théâtre choisi” de Pixérécourt », *Studi Francesi* [En ligne], 149 | 2006, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/28578> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.28578>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

«*La moralité de la révolution*»: de l'autorité du mélodrame selon le “*Théâtre choisi*” de Pixérécourt

L'Introduction rédigée en 1840 par Charles Nodier pour l'édition du *Théâtre choisi* de René-Charles Guilbert de Pixérécourt¹ analyse rétrospectivement le phénomène mélodramatique en termes moins esthétiques que moraux et politiques. La thèse de Nodier se trouve résumée par une expression restée fameuse: le mélodrame fut «la moralité de la révolution», non pas la moralité tirée de l'expérience révolutionnaire mais la moralisation des hommes issus de 1789 et surtout de 1793, de ces masses «qui sentaient la poudre et le sang». En lieu et place d'une chaire devenue muette et d'un confessionnal désormais «muré», il convenait qu'un spectacle s'emparât des imaginations et dirigeât les pensées de ces spectateurs régicides:

Il fallait leur rappeler dans un thème toujours nouveau de texture, toujours uniforme de résultats, cette grande leçon dans laquelle se résument toutes les philosophies, appuyées sur toutes les religions: que même ici-bas, la vertu n'est jamais sans récompense, le crime n'est jamais sans châtiment. Et qu'on n'aille pas s'y tromper! ce n'était pas peu de chose que le mélodrame! c'était la moralité de la révolution².

L'invention du mélodrame fut non seulement le signe mais surtout le moyen de ce retour à l'ordre. Car il était placé sous la puissante autorité morale de son créateur, le dramaturge Pixérécourt, lui-même soumis au contrôle bienveillant du pouvoir napoléonien.

Cette thèse s'appuie d'abord sur le phénomène exceptionnellement massif que fut, sur le plan quantitatif, la diffusion du mélodrame de Pixérécourt à partir de sa création autour de 1800. L'édition du *Théâtre choisi* en fournit la preuve chiffrée: le nombre de représentations cumulées à Paris et en province atteint 1476 pour *Cœlina ou l'Enfant du mystère* (joué entre 1800 et 1840 environ), 1346 pour *La Femme à deux maris*; 1158 pour *Le Chien de Montargis*. Si ces chiffres dessinent les contours de ce que fut la fortune de Pixérécourt, ils traduisent aussi la formidable emprise exercée sur les imaginations: le mélodrame annonce, certes à un degré encore modeste, ce que l'on nommera plus tard la «culture de masse».

Mais le mélodrame est plus généralement relié par Nodier à une culture populaire conçue par des autorités de tutelle – les auteurs issus des classes instruites – en termes d'utilité et d'action morales. Pixérécourt a ainsi répondu en son temps à l'interrogation formulée par Louis-Sébastien Mercier en 1773 dans son *Essai sur l'art dramatique* lorsque ce dernier engageait les dramaturges à composer pour le peuple:

Si vous jugez le spectacle utile, de quel droit en privez-vous la partie la plus nombreuse de la nation? Pourquoi la renvoyez-vous sur les boulevards entendre des pièces licencieuses où

(1) R.-C. GUILBERT DE PIXÉRÉCOURT, *Théâtre choisi*, «précédé d'une Introduction par Charles Nodier et illustré par des notices littéraires dues à ses amis, membres de l'Institut de l'Académie française, et autres hommes de lettres», Nancy, chez l'auteur, 1841-1843; Genève, Slatkine Reprints,

1971, 4 tomes. Une passion commune pour la bibliophilie rapproche Pixérécourt du bibliothécaire de l'Arsenal, Nodier.

(2) C. NODIER, *Introduction au Théâtre choisi* de Pixérécourt, cit., tome I, pp. VII-VIII.

trionphent le vice et la grossièreté [...]. Quel sera l'auteur qui songera à ce bon peuple, qui lui donnera une nourriture saine et agréable, qui présidera à ses plaisirs honnêtes et lui apprendra à les goûter?³.

Offrir un drame à ceux qui ne savent pas lire, mettre à leur portée un enseignement simple et efficace, imposer aux imaginations des représentations symboliques susceptibles d'apaiser tout élan de révolte: telle a été l'ambition esthétique et politique de Pixérécourt. Selon une relation d'autorité forcément verticale, la «nourriture» intellectuelle est donnée au peuple-enfant, «bon», naïf mais dangereux, par un auteur investi d'un triple pouvoir, politique, judiciaire et religieux. Si Pixérécourt hérite de la forme du drame pensé par les dramaturges des Lumières comme outil de transformation de la foule en peuple uni, il en pervertit toutefois le fonctionnement et la fonction, orientés dans un sens réactionnaire, répressif et populiste. Cette leçon politique, dégagée de l'édition du *Théâtre choisi* en 1840-1841, vaut autant – telle sera notre hypothèse – pour les premières années du XVIII^{ème} siècle que pour la monarchie de Juillet.

Historiquement, le mélodrame est bien contemporain de la reconstruction d'une puissante autorité politique dans la société post-révolutionnaire. Le mélodrame que l'on appelle «classique» naît en réaction contre la créativité théâtrale anarchique qui caractérisa la dernière décennie du XVIII^{ème} siècle. En 1791, les décrets Le Chapelier avaient autorisé tout citoyen à «élever un théâtre public et [à] y faire représenter des pièces de tous les genres». Arraché au système des privilèges, le théâtre était soumis au régime commercial privé, tandis que la censure préalable était officiellement supprimée⁴. La libéralisation de la vie théâtrale avait amplifié un mouvement de dissémination des lieux et des formes de spectacle entamé avant la Révolution: les quatre salles privilégiées (Académie Royale de Musique, Théâtre Français, Opéra-Comique, Théâtre de Monsieur) étaient déjà débordées par les spectacles de la Foire et des boulevards. Après 1791, les entreprises de spectacle s'étaient multipliées au point qu'on redoutait que chaque rue de Paris ne finisse par posséder son propre théâtre. Un nouveau public, élargi aux classes populaires, s'était mis à goûter aux multiples sous-genres inventés dans une joyeuse anarchie: pantomime dialoguée ou fait historique à grand spectacle, vaudeville grivois ou folie-vaudeville poissarde⁵.

C'est dans ce cadre ouvert et décentré que naît le mélodrame régulier, sous la férule de Pixérécourt. En tête de l'édition de son *Théâtre choisi* est dressée une liste de 120 ouvrages composés par Pixérécourt entre 1793 et 1835. La moitié (59) d'entre eux relève de la catégorie dramatique du «mélodrame»⁶. Mais, par un tour de force révélateur, ce terme générique est employé rétrospectivement par Pixérécourt pour qualifier ses pièces créées dès 1800: *Rosa ou l'Ermitage du torrent* et *Cœlina ou l'Enfant du mystère* portent le nom de «mélodrame» et succèdent, dans la liste, aux parodies, opéras-comiques, folies, comédies, tableaux lyriques, drames en prose ou drames lyriques composés auparavant par le jeune dramaturge. Pourtant, avant ce geste de re-collection et de re-nomination d'une œuvre entière, le premier ouvrage

(3) L.-S. MERCIER, *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'art dramatique* [1773], Hildesheim, Reprint Georg Olms Verlag, 1973. Sur la notion de «peuple», voir P. FRANTZ, *L'usage du peuple*, dans Louis Sébastien Mercier, *un hérétique en littérature*, sous la dir. de J.-C. Bonnet, Paris, Mercure de France, 1995, pp. 55-79.

(4) Elle fut rétablie de facto en 1793, placée sous l'autorité du Comité d'Instruction publique.

(5) Sur cette profusion générique des spectacles

nés de la Foire, voir H. SCHNEIDER, *Problèmes de terminologie dramatique chez les frères Parfaict*, dans *La Scène bâtarde entre Lumières et romantisme*, sous la dir. de P. Bourdin et G. Loubinoux, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, pp. 113-130.

(6) Les six autres catégories génériques sont: tragédies, comédies, drames, opéras-comiques et drames lyriques, pièces féeries et pantomimes, vaudevilles.

de Pixérécourt à s'être appelé «mélo-drame» fut *La Femme à deux maris* en 1802. Et *Caelina* fut d'abord publiée chez l'éditeur Barba sous l'appellation «drame en trois actes, en prose, à grand spectacle». Ainsi, l'auteur, dans son regard en arrière, situe l'invention du mélodrame à l'exact tournant des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles et associe désormais ce genre aux théâtres de l'Ambigu-Comique, de la Porte-Saint-Martin puis de la Gaîté. Nodier appuie cette relecture: en 1800, *Caelina* marque selon lui le passage des pantomimes dialoguées, «assemblage de scènes informe, abortif et monstrueux», au mélodrame régulier, «tableau véritable du monde que la société nous a fait» et «seule tragédie populaire qui convienne à notre époque»⁷. Une nouvelle fois, l'interprétation mêle esthétique et politique: la pantomime dialoguée, informe, est rattachée à la fin du Directoire; au Consulat est reliée l'invention par Pixérécourt du genre stable du mélodrame. La remise en ordre esthétique accompagne désormais la réorganisation de la société, quelques années avant la promulgation du nouveau Code civil (1804). La concomitance historique, posée *a posteriori*, entre l'invention du mélodrame régulier et le Coup d'état du 18 Brumaire an VIII (9 novembre 1799) est signifiante: dans les deux cas, se jouerait le retour à un ordre politique et social, la réaffirmation d'une Autorité.

Le nouvel ordre mélodramatique repose d'abord sur l'observance de quelques règles classiques: unités d'action et de temps (la diversité des lieux est appelée par l'exigence du «grand spectacle»); nouveaux codes de bienséance. Telle est du moins la leçon imposée par l'édition du *Théâtre choisi* par le biais des extraits de presse, habilement placés autour de chaque pièce. Dès la création de *Caelina*, en 1800, Ducray-Duminil écrivait dans le «Journal des petites affiches» un article louangeur à propos de ce mélodrame tiré de son propre roman. Il n'omettait pas de remarquer, comme gage d'une possible reconnaissance esthétique: «on remarque avec plaisir que l'unité de temps et celle d'action sont scrupuleusement observées dans cette pièce»⁸. Telle était aussi la position de Julien-Louis Geoffroy, critique officiel de la France impériale, véritable autorité de légitimation en matière de théâtre, installé au «Journal des Débats» depuis 1800. Ce dernier critiquait sévèrement le drame, forme non aristotélicienne née de la révolution des genres dramatiques au XVIII^{ème} siècle; il s'attaquait aussi à la tragédie voltairienne responsable d'abuser du grand spectacle, réservé jusqu'alors à la tragédie lyrique, et de mettre la tragédie au service de la philosophie. En revanche, Geoffroy intégrait volontiers le mélodrame dans son feuilleton dramatique du «Journal des Débats» et reconnaissait au nouveau genre «souvent autant de régularité et de vraisemblance, que dans beaucoup de pièces soi-disant régulières»⁹. Traduite en style tragique, une pièce comme *La Femme à deux maris* pourrait même être, selon lui, digne de la Comédie-Française¹⁰. La régularité du mélodrame était alors reliée par Geoffroy à ce qu'il appelle la première loi du code dramatique moderne: «réformer les mœurs», «inspirer la vertu», deux ambitions éthiques qui ne sauraient passer que par le respect d'un ordre esthétique¹¹. La relecture de Nodier se trouve confirmée par les témoignages d'époque qui ponctuent l'édition.

Cette remise au pas de la société par les spectacles est passée par une réforme de la politique des théâtres entamée par Napoléon. Sous le Consulat, la surveillance ac-

(7) C. NODIER, *Introduction au Théâtre choisi* de Pixérécourt, cit., tome I, pp. I et II. On lira une de ces «pantomimes dialoguées à grand spectacle» inédites de Pixérécourt, présentée par F. Lévy, *Le Moine, ou la Victime de l'orgueil*, dans «Orages». *Littérature et culture 1760-1830*, n. 4, Boulevard du Crime: le temps des spectacles oculaires, mars 2005, pp. 119-152.

(8) Cité dans le *Théâtre choisi*, cit., tome I, p. 6.

(9) Cité dans le *Théâtre choisi*, cit., tome I, p. 243.

(10) *Ivi*, tome I, p. 248.

(11) J.-L. GEOFFROY, *Cours de littérature dramatique*, Paris, Blanchard, 1819, tome VI, p. 93, à propos de *La Femme à deux maris*.

crue du répertoire est confiée au ministre de l'Intérieur en 1800 (Lucien Bonaparte) et la censure préalable est rétablie. Surtout, les décrets napoléoniens de 1806-1807 marquent la reprise en main des spectacles par l'autorité politique et, symptomatiquement, ils intronisent le mélodrame, reconnu désormais comme genre dramatique à part entière. Le décret du 29 juillet 1807 limite l'offre parisienne à quatre grands théâtres et quatre théâtres secondaires. À côté des Variétés et du Vaudeville, voués à la comédie-vaudeville, la Gaîté et l'Ambigu-Comique obtiennent le privilège du spectacle mélodramatique. Le Théâtre de la Gaîté, grâce à la quasi suppression de toute concurrence, augmente ses recettes de près de 90 % entre 1806 et 1811¹². Le mélodrame n'est aucunement perçu par le pouvoir comme une menace contre l'autorité: il est un outil de reconstruction nationale grâce à sa capacité à glorifier les héros et les pères, et à opérer, sous le signe de la Providence, la partition entre Bons et Méchants. Le mélodrame est bien «le genre qui caractérise cette période» de l'Empire, dans «une adéquation quasi parfaite entre le genre et l'idéologie que cherchait à diffuser le pouvoir impérial [...]»¹³.

Cette fonction morale et politique du mélodrame classique est assumée explicitement par son créateur dans le discours qui encadre la publication de son œuvre théâtrale sous la monarchie de Juillet. Comme l'*Introduction* de Nodier, ce texte dégage rétrospectivement le sens et la valeur d'un théâtre à visée pragmatique. La notice autobiographique, insérée au début de l'édition du *Théâtre choisi* et datée du 22 janvier 1836¹⁴, peut en effet se lire comme un éloge de la toute puissante Paternité et de la bienfaisante autorité de ces frères chrétiens qui se chargèrent de l'éducation du jeune Pixérécourt dans la région de Nancy – en particulier un «ancien capitaine major qui avait été élevé chez les jésuites, et plus tard à l'école militaire des Cadets du roi de Pologne»¹⁵. Ce que Pixérécourt appelle «l'éducation brutale» est opposé aux éducations modernes, jugées responsables des parricides et autres «crimes inouïs». Ce discours profondément réactionnaire culmine dans cette étonnante déclaration, pour le créateur de tant de mélodrames à fin heureuse: «Je ne crois point à ce que l'on nomme le bonheur». Seule la «volonté énergique, dirigée par un esprit juste et un cœur loyal» peut soutenir une existence¹⁶.

La fin de ces souvenirs, dans un ajout daté de 1841¹⁷, rapporte la mort du père de Pixérécourt à qui la notice biographique était dédiée. L'essentiel de cet ajout est formé par la «prédiction d'un centenaire», insertion dans le texte de ce qui est présenté comme le dernier discours d'un mourant. Le discours, rapporté entre guillemets, Vérité révélée dans un dernier souffle, fait retentir les mots «obéissance», «devoirs», «honneur», «subordination». Selon ce père et sa voix d'outre-tombe, deux vices se partagent la responsabilité des crimes en ces années 1830: la liberté de la presse, octroyée par le trop modéré Louis XVIII, et surtout le tutoiement dont l'habitude s'est répandue pendant la Révolution – «Il y a soixante ans, on ne tutoyait jamais les enfants, encore moins leur était-il permis de tutoyer leurs père et mère»¹⁸ –. De là le désordre, la violence, la dissolution évoqués en un discours apocalyptique: des maux si graves que même Napoléon, s'il revenait, ne pourrait guérir. C'est ce désordre que Pixérécourt fils, dans son théâtre, aurait cherché à endiguer: le but avoué était le rétablissement du principe d'autorité incarné d'abord par la figure paternelle vénérée.

(12) D'après J.-P. PERCHELLET, *Les spectacles parisiens et leur public dans L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, sous la dir. de J.-C. Bonnet, Paris, Belin, 2004, pp. 153-171.

(13) P. FRANTZ, *Le théâtre sous l'Empire: entre deux révolutions*, dans *L'Empire des Muses*, cit., p. 194.

(14) *Souvenirs du jeune âge et détails sur ma vie*, dans *Théâtre choisi*, cit., tome I, pp. XVII-XLIII.

(15) *Ivi*, p. XXIV.

(16) *Ibid.*

(17) *Ivi*, pp. XXXIII-XLIII.

(18) *Ivi*, p. XXXV.

Cette culture de Pixérécourt se rattache enfin au souvenir laissé en Lorraine par le roi Stanislas. Le dramaturge rapporte avec fierté comment l'obtention du prix d'excellence au collège de Nancy lui permit de prononcer un discours en public, devant les autorités civiles, militaires, ecclésiastiques, aristocratiques de la ville, selon la pratique instaurée par Stanislas en son temps. Ce mélange d'autoritarisme et de paternalisme incarné par le roi bienfaisant de Pologne caractérise la position de Pixérécourt dans son œuvre et dans les théâtres qu'il dirigea. On relève d'ailleurs cette note de bas de page, dans les mêmes souvenirs de l'auteur, rappelant avec horreur la tache infâme jetée sur le nom de Stanislas pendant la Terreur, lorsque l'inscription sur la porte du collège de Nancy, «Stanislas roi bienfaisant», devint «Stanislas tyran bienfaisant»¹⁹. Tout le théâtre de Pixérécourt semble découler de cette note et de ce souvenir: l'entreprise mélodramatique a visé à réintégrer l'autorité protectrice et bienfaisante dans son droit et dans son honneur, et à évacuer les tyrans, sans-culottes, jacobins, régicides et autres athées²⁰.

Placés en tête de l'édition du *Théâtre choisi* de Pixérécourt, ces textes postérieurs à la composition des œuvres théâtrales se chargent une nouvelle fois d'en orienter la réception et la lecture. Le geste éditorial de Pixérécourt relève, jusque dans le détour biographique, de l'idéologie. L'ensemble des pièces rassemblées par l'auteur sont données à lire comme autant de réponses à la dissolution morale déplorée en ces pages liminaires: les mélodrames ont pour vocation de dire inlassablement les vertus de la sacro-sainte autorité face à un monde menacé par les idées de liberté et d'égalité instillées par les Lumières et par la Révolution française. Le mélodrame de Pixérécourt vaut réparation de l'Histoire, annulation du temps, révélation d'un Ordre pérenne derrière les désordres du siècle.

Cette posture autoritaire de l'auteur Pixérécourt fut également celle du directeur et régisseur de scène du Théâtre de la Gaîté²¹ où il fut surnommé le «Tyran Ferocious Poignardini», par référence ironique à ses propres personnages mélodramatiques de tyrans italiens issus du roman noir. Le dramaturge se déclare fier de déclarer dans ses souvenirs, à propos de son travail d'auteur et de directeur de théâtre: «j'ai régné pendant trente ans comme un roi absolu»²². Ce Louis XIV du Boulevard, ou Roi-soleil des théâtres secondaires, explique par son souci de contrôler toute la production de ses ouvrages son refus de travailler pour les théâtres principaux de Paris, lesquels lui auraient apporté un prestige et une légitimité littéraires beaucoup plus grands. Ces théâtres, comme la Comédie-Française²³, sont gérés par des acteurs-sociétaires, intéressés financièrement aux recettes du théâtre et chargés de co-diriger l'entreprise: Pixérécourt n'aurait pas été maître de son œuvre, de l'écriture à la représentation, comme il a pu l'être dans son théâtre de la Gaîté pendant dix ans. L'expérience malheureuse de sa direction du Théâtre Royal de l'Opéra-Comique sous la Restauration le prouve: l'autorité directoriale et dictatoriale de Pixérécourt, à partir de 1822, fit

(19) *Ivi*, p. XXVIII.

(20) Les légitimistes Pixérécourt et Nodier partagent des souvenirs communs de la guillotine. Rappelons que Guilbert de Pixérécourt a émigré et servi dans l'armée de Condé à Coblenz avant de revenir à Paris et d'y survivre grâce au théâtre. On sait l'empreinte laissée par les images d'exécution capitale dans les récits de Nodier, dont le père était juge au tribunal révolutionnaire de Besançon sous la Convention jacobine.

(21) Pixérécourt fut directeur privilégié de la Gaîté du 5 juillet 1825 au 1er avril 1835. Il s'octroyait en outre un salaire complémentaire chaque

fois qu'il mettait un ouvrage en scène, anticipant la profession de metteur en scène. D'après R. MARTIN, *La féerie 'mise en scène' sous le Consulat, ou les premiers pas de Sénés*, «Orages», n. 4, cit., p. 80.

(22) *Théâtre choisi*, cit., *Souvenirs du jeune âge*, tome I, p. XL.

(23) Lorsque sa comédie en vers *Benserade ou Madame de la Vallière* fut reçue au Théâtre Français en 1818, Pixérécourt refusa de laisser jouer sa pièce «de peur que la représentation n'obtînt pas à son gré un succès pareil à ceux qu'il avait coutume d'obtenir depuis vingt ans». *Théâtre choisi, Tableau chronologique*, op. cit., tome I, p. LXXII.

fuir les acteurs-sociétaires en province, qui n'acceptèrent de revenir que moyennant le départ du directeur le 31 août 1827²⁴. Pixérécourt représente ainsi un cas de réussite exceptionnelle au théâtre où il figure l'autorité absolue exercée par un auteur sur son propre répertoire, exemple rare d'artiste parvenant à maîtriser tous les paramètres de la création dans une industrie du spectacle reposant sur le partage des tâches et la co-crédation. Il est en cela un modèle de maîtrise auctoriale dans un domaine de production où l'auteur est souvent dépossédé de son pouvoir par les acteurs, les régisseurs ou les directeurs. Partout, Pixérécourt a voulu s'ériger en garant – *auctor* – de son œuvre, y compris dans les répétitions surveillées de main de maître: «La répétition, c'était, pour M. de Pixérécourt, l'éducation du comédien. La représentation, c'était, pour M. de Pixérécourt, l'éducation du parterre»²⁵. Cette position est originale au sein de «l'entreprise mélodramatique»²⁶.

Dans sa définition du mélodrame comme «moralité de la révolution», Nodier insiste sur le mélange nécessaire de nouveauté et d'uniformité dans le mélodrame, pris dans une dialectique de standardisation et d'innovation, seule capable d'intéresser les spectateurs à une morale nécessairement fixe et redondante: «un thème toujours nouveau de contexture, toujours uniforme de résultats». Jean-Marie Thomasseau est le premier à avoir, dans sa thèse²⁷, décrit la grammaire et la syntaxe du mélodrame, la nature et les fonctions des signes dramatiques ainsi que leurs déclinaisons paradigmatiques. La bi-partition manichéenne du monde est l'apanage des œuvres mélodramatiques structurées selon des fonctions élémentaires réparties entre des personnages-types. La morphologie du mélodrame se décline en cinq figures: Innocente persécutée, Tyran, Niais, Chevalier de l'Innocence ou Protecteur mystérieux, Père noble. A cette morphologie répond une typologie des actions: enlèvement et claustration de la victime, évasion ou libération différées, bannissement puis réintégration, perte d'identité puis retrouvailles familiales par le biais d'une scène de reconnaissance, punition finale du traître. Pour placer chacun dans sa fonction dramatique, l'épithète mélodramatique vise à l'évidence et à la transparence absolue. Dans *Cœlina*, on rencontre la «bonne Tiennette», le «bon M. Dufour», «l'honnête Michaud», opposés au «scélérat Truguelin». Dans *Les Ruines de Babylone* (1810), on croise l'«infâme Isouf», «traître maudit» et «méchant eunuque», opposé à la «chère Zaida», «innocente créature», «mère infortunée», «bonne femme», «pauvre femme dont les traits respirent la candeur et l'innocence». L'adjonction de l'épithète au nom fonctionne comme un prédicat donné comme présupposé, hors de toute situation temporelle. Cela fait du mélodrame un théâtre essentialiste, où l'on naît bon ou méchant – un théâtre sans devenir et sans reste. Le jeu des épithètes, par leur fixité et leur redondance, fonde ce que l'on pourrait appeler l'ordre moral dans la langue²⁸. Chaque intrigue, dans un temps resserré selon la prescription classique, organise le sauvetage de l'innocence persécutée et la punition du crime, de la tyrannie et de l'imposture. L'enjeu est d'organiser les péripéties dramatiques grâce auxquelles la fatalité du mal se retourne en Providence protectrice des valeurs familiales et nationales. Après la rupture historique de la Révolution, l'épreuve de la violence et l'effondre-

(24) Je me permets ici de renvoyer à mon ouvrage *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2001, pp. 26-31.

(25) C. NODIER, *Introduction au Théâtre choisi*, cit., tome I, p. XIV.

(26) Voir J. PRZYBOS, *L'Entreprise mélodramatique*, Paris, José Corti, 1987.

(27) J.-M. THOMASSEAU, *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de "Cœlina" (1800) à l'"Auberge des*

Adrets" (1823), Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1974. Voir, du même auteur, *Le Mélodrame*, PUF, coll. «Que sais-je?», 1984.

(28) J'ai développé cette analyse dans mon article *Langue des drames de Hugo en prose et langue du mélodrame*, dans *Hugo et la langue*, Actes du Colloque de Cerisy 2002, sous la dir. de F. Naugrette et G. Rosa, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2005, pp. 409-427.

ment des repères traditionnels dans la société qu'étaient le trône et l'autel, le mélodrame jouerait bien un rôle régulateur et compensateur grâce aux images détournées de la violence politique et sociale, figurée métaphoriquement par les cataclysmes, incendies et autres explosions.

Ce canevas demeure stable sous le Consulat et l'Empire. En revanche, sous la Restauration, les mélodrames perdent leur belle et rassurante régularité. Surtout, ils accueillent désormais des fins tragiques, signe d'un changement des sensibilités: la Fatalité remplace la Providence. Cette déstabilisation du mélodrame classique ira jusqu'à la rupture spectaculaire de l'unité de temps, expression d'une chute sociale, dans *Trente ans ou la Vie d'un joueur* de Victor Ducange, en 1827. Mais dès 1817, le rituel mélodramatique a été la cible d'un opuscule écrit par trois journalistes et publicistes: Jean-Joseph Ader, Armand Malitourne, Abel Hugo. Ce *Traité du mélodrame*²⁹ élabore sur le mode parodique la poétique de ce soi-disant grand genre: le mélo. En dehors de l'entreprise de renversement des vieilles autorités littéraires de l'Empire, cet ouvrage satirique est le signe que la répétition du code a affaibli le genre, dont la trame laisse désormais percevoir la grossièreté de ses fils. Un autre signe d'affaiblissement du mélodrame classique est bien connu: dans *L'Auberge des Adrets* joué à l'Ambigu-Comique en 1823, mélodrame sans prétention particulière d'Antier, Lacoste et Chapponier, l'interprétation irrespectueuse de Frédérick Lemaître dans le rôle de Robert Macaire œuvre magistralement au détournement des codes. L'improvisation de l'acteur s'ingénie à héroïser les marginaux et les bandits ordinairement expulsés hors de la sphère sociale par le rituel mélodramatique. La fascination exercée par les marges, la contestation de l'ordre social, le plaisir de la fronde face à toute autorité remplacent les protocoles passés de la soumission terrifiée. La pièce est certes interdite au bout de la 80^{ème} représentation, mais en 1834, Frédérick Lemaître fait renaître son personnage dans le drame de *Robert Macaire* aux Folies-Dramatiques: le mythe littéraire de l'asocial cynique, à la tignasse hirsute et au bandeau sur l'œil, armé d'un gros gourdin, s'est installé. Le mélodrame, arraché à sa fonction morale primitive, porte désormais les ferments insurrectionnels d'une partie de la population.

C'est dans ce contexte que prend forme et sens le projet éditorial de Pixérécourt, désireux de laisser son théâtre choisi à la postérité, et de graver ses mélodrames à grand spectacle, forcément éphémères, dans le marbre du texte. L'édition se lit d'abord comme la réaction de l'auteur-directeur-régisseur à l'incendie de son Théâtre de la Gaîté le 21 février 1835, pendant la générale du dernier mélodrame de Pixérécourt: *Bijou ou l'Enfant de Paris*. Ironie de l'histoire: en cette même année, l'Académie française admet le mot «mélodrame» dans son Dictionnaire avec pour définition: «sorte de drame où le dialogue est coupé par une musique instrumentale». On remarque la nuance péjorative contenue dans la «sorte de»: la bâtardise est inscrite au cœur même du genre que Pixérécourt prétend anoblir.

De façon moins conjoncturelle, le projet éditorial de Pixérécourt est manifestement lié à la volonté d'être reconnu comme auteur, digne d'exercer une autorité littéraire aussi puissante que celle d'un directeur de théâtre et d'un régisseur. Déjà dans un opuscule de 1818, intitulé ironiquement *Guerre au mélodrame!!!*³⁰, Pixérécourt avait répondu à ses détracteurs en reliant esthétiquement le mélodrame à la tragi-comédie et au Corneille d'avant *Le Cid*. Portée par cette quête de reconnaissance, l'édition du *Théâtre choisi*, publiée «chez l'auteur» à Nancy, se présente comme une étonnante et dérisoire entreprise d'auto-promotion de la part d'un auteur vieillissant,

(29) *Traité du mélodrame* par A!A!A!, Paris, Delaunay, Pélicier, Plancher, 1817. Repris, avec une présentation de J.-M. Thomasseau, dans «Orages», n. 4, cit., pp. 153-190.

(30) R.-C. GUILBERT DE PIXÉRÉCOURT, *Guerre au mélodrame!!!* (sous la signature «Le Bonhomme du Marais»), Paris, Delaunay, 1818.

aigri par quelques succès récents du mélodrame moderne ou du drame romantique, et ruiné par la perte de son théâtre. On découvre ainsi au fil des quatre tomes de l'édition une notice pour chacune des pièces retenues, rédigée par un ami de Pixérécourt, généralement de l'Académie française; des extraits de journaux de l'époque, choisis pour leur caractère laudateur, préparent favorablement à la lecture de chaque pièce: autant de textes censés faire autorité et garantir la valeur de l'œuvre. Ce paratexte insiste une nouvelle fois sur la portée morale de ces œuvres, sur leur fonction pédagogique exercée auprès des classes populaires, comme si les pièces n'avaient guère de valeur intrinsèque en dehors de l'effet exercé sur les spectateurs. Aussi l'ancrage de ce théâtre dans un moment de l'histoire dit-il implicitement la faiblesse d'une œuvre illisible et peut-être injouable hors de son contexte post-révolutionnaire.

Tel est bien le sens imprimé au recueil par l'*Introduction* de Nodier. Ce dernier, en 1840, remplace le mélodrame dans un passé révolu et fonde son analyse sur un texte écrit cinq ans avant dans la *Revue de Paris* (5 juillet 1835) et cité en premières pages³¹: *Du mouvement intellectuel et littéraire sous le Directoire et le Consulat*. S'exprime ici la nostalgie d'un ordre révolu: la classe populaire n'a alors jamais «été plus régulière dans ses mœurs, jamais les crimes n'ont été plus rares»³². Dans le contexte des grandes émeutes ouvrières et de leur répression sanglante par le pouvoir orléaniste, alors que Fieschi manque son attentat contre le roi, s'exprime, porté par le bon vieux mélodrame impérial, le regret d'un ordre autoritaire perdu. Le drame romantique, parce qu'il a brouillé les polarités morales du mélo et promu avec Hugo quelque bossu régicide et autre empoisonneuse au rang de héros, est jugé responsable de cet affaiblissement de toute forme de pouvoir. Et Nodier de s'en prendre à cette «école excentrique» qui s'est appliquée «avec une sollicitude infernale à faire valoir les beautés poétiques du crime»³³. La monarchie de Juillet a laissé l'homme sans valeurs ni principes: ce dernier sortira du théâtre moderne en arborant «fièrement les haillons de Robert-Macaire»³⁴ pour aller aiguiser son poignard... Partageant la grand'peur de Nodier face à un peuple bien différent des sages assemblées rêvées, Pixérécourt clôt son édition par ses *Dernières réflexions sur le mélodrame*, protestation vigoureuse contre toute assimilation du mélodrame au drame romantique, pièces «mauvaises, dangereuses, immorales, dépourvues d'intérêt et de vérité»³⁵.

La relecture du mélodrame impérial par Nodier et Pixérécourt parie avec quelque naïveté (ou avec le désir éperdu d'y croire) sur l'efficacité immédiate, performative, du discours moral ou politique au théâtre. Le mélodrame doit-il pour autant, à partir de l'*Introduction* de Nodier historiquement marquée, se penser en termes d'autorité et de contrôle exercés sur les masses populaires? À cela, on objectera que le code joue contre l'autorité. La codification extrême des signes et des fonctions relève de la convention, laquelle confère au genre son autonomie. Or, la conscience des codes autant que l'adhésion à ses protocoles dramatiques font tout le plaisir du théâtre: aussi les spectateurs ne sauraient-ils être assimilés à de simples consciences passives et réceptives. Le plaisir du mélodrame naît aussi de la différence entre l'ignorance des personnages englués dans une intrigue complexe et le savoir surplombant des spectateurs, maîtres des codes et capables de déchiffrer les signes dramatiques. Le public est moins sommé de croire ou d'obéir qu'invité à s'abandonner à l'impression de maîtriser le monde et l'histoire. Le roman populaire se souviendra de cette dialectique de l'opacité et de la clarté transformant la lecture comme le spectacle théâtral

(31) *Théâtre choisi*, cit., tome I, pp. I-IV.

(32) Rappelons que Nodier participa à la vie politique sous le Directoire et complota contre Napoléon avant de se placer en retrait de la vie

politique.

(33) *Théâtre choisi*, cit., tome I, pp. IV-V.

(34) *Ivi*, p. VII.

(35) *Ivi*, tome IV, pp. 498-499.

en expérience ludique de la perte et de la reconnaissance. Relire le théâtre de Pixérécourt selon cet esprit d'enfance éclaire davantage son génie mélodramatique.

Sur le plan idéologique, le mélodrame du Consulat et de l'Empire a assurément joué sur les imaginaires: il a drainé la violence née de la révolution, l'a transposée sur le plan de la représentation pour mieux la purger. Dans les théâtres de mélodrame s'est produit moins une soumission aux discours autoritaires, qu'une adhésion collective, fondée sur l'illusion volontaire, à des images d'ordre et à un monde de valeurs stables, venant compenser l'anomie de la société post-révolutionnaire. Le mélodrame classique a moins imposé un discours d'autorité qu'il n'a figuré une autorité perdue pour une société en pleine recomposition. Aussi est-ce le caractère rituel du mélodrame, phénomène de masse, qui fait sens: ce dernier a rempli une fonction compensatrice, protectrice et surtout fédératrice. Le mélodrame s'est substitué à la «chaire muette» non pas pour faire résonner quelque discours moral ou politique immédiatement efficace, mais pour réparer dans l'enceinte théâtrale un lien brisé. A l'Ambigu ou la Gaîté, la société révolutionnée a pu représenter, et ainsi recréer, une unité perdue.

OLIVIER BARA