Peter Brooks et Myriam Faten Sfar, *Anthologie du mélodrame classique*

Lise Sabourin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/studifrancesi/3121>

DOI : 10.4000/studifrancesi.3121

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2013

Pagination : 464-465

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Lise Sabourin, « Peter Brooks et Myriam Faten Sfar, *Anthologie du mélodrame classique* », *Studi Francesi* [En ligne], 170 (LVII | II) | 2013, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 02 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/3121> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3121>

Ce document a été généré automatiquement le 2 février 2023.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Peter Brooks et Myriam Faten Sfar, *Anthologie du mélodrame classique*

Lise Sabourin

RÉFÉRENCE

PETER BROOKS et MYRIAM FATEN SFAR, *Anthologie du mélodrame classique*, Paris, Classiques Garnier, 2011, «Bibliothèque du XIX^e siècle», p. 1273.

- 1 Comme Nodier discernant chez Pixérécourt la «moralité du rêve», Artaud voyait le mélodrame au cœur même du théâtre, par sa dimension onirique alliant cauchemar et désir. L'esthétique manichéenne du mal, sublimé par la terreur qu'il inspire, et de la reconnaissance finale de l'innocence en vertu irréfragable est en effet au centre du mélodrame tel qu'il est né de la Révolution française pour remplacer la tragédie du sacré auprès d'un public plus mélangé et moins instruit. Les rôles muets issus de la pantomime, l'importance de la gestuelle, la caractérisation par l'épithète, la rhétorique de l'amplification, la musique en signe du destin confèrent à ces drames souvent inspirés de faits politiques ou historiques surplombant les destinées individuelles leur dimension spectaculaire en tableaux qui ont tant frappé les esprits du XIX^e siècle avant que le *soap opera* et le cinéma prennent le relais de nos besoins d'émotion.
- 2 Il est donc fort agréable de disposer de cette anthologie du mélodrame classique que nous proposent Peter Brooks et Myriam Faten Star, avec une introduction synthétique, traduite de l'anglais par Emmanuel Saussier (pp. 9-28), et une rapide page de présentation pour chaque pièce. Le lecteur reste un peu sur sa faim vu l'absence d'annotation et la minceur de la bibliographie, espérant une étude de réception ou davantage de contextualisation, mais il est heureux de lire ces mélodrames célèbres, choisis de façon à illustrer l'évolution du genre.
- 3 *Les Victimes cloîtrées* de Boutet de Monvel, joué au Théâtre de la Nation en 1791 (pp. 31-123), qui inspirèrent Lewis, ouvre la marche, introduisant sur fond de libération

révolutionnaire le thème claustral au retentissement sadien, si essentiel à la déconstruction du refoulement psychique.

- 4 *Cœlina ou l'enfant du mystère* de Pixierécourt, représenté à l'Ambigu-Comique en 1800 (pp. 125-210), incarne par excellence, retenu au sein de la centaine de ses pièces, l'art du «Corneille des boulevards», avec son respect des unités, son sens du monologue, la force émotionnelle de ses tableaux et leur moralisme efficace.
- 5 Son collègue Caigniez, qualifié par contraste de «Racine des boulevards» pour sa concentration psychologique en drames familiaux sans coups de théâtre mais pleins de majesté tragique, est illustré par *La Folle de Wolfenstein*, joué à l'Ambigu-Comique en 1813 (pp. 211-295).
- 6 De Ducange, l'auteur de *Trente Ans ou la vie d'un joueur* où triompha Frédérick Lemaître, les éditeurs ont préféré *Thérèse ou l'orpheline de Genève*, créé à l'Ambigu-Comique en 1820 (pp. 297-419), avec son dénouement en procès sur fond surnaturel à l'effet sauvage et puissant, mais aussi pour son message social d'effacement des barrières de naissance par l'amour.
- 7 *La Vénitienne* d'Anicet Bourgeois, joué à la Porte Saint-Martin en 1834 (pp. 421-563), incarne par sa couleur locale et le motif de la courtisane passionnée la rencontre de l'illustre «charpentier» avec le drame romantique, mais aussi décline le déguisement, le changement d'identité, le sens de l'échéance du sinistre propres au genre.
- 8 Bouchardy, représenté par *Gaspardo le pêcheur*, créé à l'Ambigu-Comique en 1837 (pp. 465-713), met le comble à la complexité d'intrigue, avec un prologue quasi proto-psychanalytique vu la réflexion sur les grands recours que sont l'amour paternel, la fidélité et le dévouement, la loyauté et le point d'honneur face aux injustices sociales.
- 9 *La Grâce de Dieu ou la nouvelle Fanchon* de Dennery et Lemoine, monté à la Gaîté en 1841 (pp. 715-866), conserve face aux corruptions urbaines une tendance plus pastorale que rythme la chanson-thème jouée à la vielle, annonciatrice des effets musicaux symboliques du cinéma muet.
- 10 *Le Chiffonnier de Paris*, joué à la Porte Saint-Martin en 1847 (pp. 867-1054), manifeste l'engagement socialiste de Félix Pyat, avec un effet de neige sur les conséquences de la misère incitatrice au vol et au meurtre digne des *Mystères de Paris* de Sue.
- 11 Enfin, *Les Deux Orphelines* de Dennery et Cormon, créé à la Porte Saint-Martin en 1874 (pp. 1055-1264), récapitule les motifs du genre à la veille de son extinction: enfants trouvés, pauvreté et cécité, identités masquées, mystères et secrets, culpabilité des parents, révolution naissante, conversion, renonciation et héroïsme, en un mélodrame social qui, après avoir enchanté Henry James, fournira le canevas d'un des chefs-d'œuvre du muet, le film *Orphans of the Storm* de Griffith, en 1921.