



HAL
open science

La dramaturgie sonore du mélodrame, ou le spectacle de l'audible

Roxane Martin

► **To cite this version:**

Roxane Martin. La dramaturgie sonore du mélodrame, ou le spectacle de l'audible. L'orecchio e l'occhio, Lo spettacolo teatrale, arte delle ascolto e arte dello sguardo, Artemide, pp.64-74, 2019, 978-8875753320. hal-02482929

HAL Id: hal-02482929

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02482929>

Submitted on 18 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La dramaturgie sonore du mélodrame, ou le spectacle de l'audible

Du mélodrame des premières décennies du XIX^e siècle, on retient surtout la formule « à grand spectacle » qui constitue l'élément caractéristique du genre et l'ingrédient de son succès. Au point que le mélodrame se voit souvent relégué par les historiens du théâtre dans la catégorie des « spectacles oculaires », ceux-ci reprenant à leur compte la fameuse expression de Théophile Gautier, forgée dans l'un de ses feuilletons dramatiques à l'occasion d'une représentation de *Murat*, « pièce militaire » en 14 tableaux jouée au Cirque-Olympique en 1841¹. Pourtant, à bien lire le compte rendu de Gautier, on s'aperçoit que la catégorie des « spectacles purement oculaires » (pour reprendre la formule exacte) n'englobe pas nécessairement, pour lui, le mélodrame. On y décèle même une critique larvée contre le genre lorsqu'il écrit :

Pif ! paf ! pan ! pan ! boum ! boum ! voilà qui est clair et ne trouble pas la cervelle ; cela ne vaut-il pas mieux que tous ces beaux messieurs et ces belles dames mélancoliques qui *parlent* d'âme méconnue, de passion incomprise, d'existence étouffée ! et sont cause que tant de charmantes grisettes s'asphyxient dans leur mansarde, et que tant de braves garçons de boutique se font sauter le crâne avec un pistolet de hasard.²

En définitive, Gautier fait l'éloge de ce qu'il nomme par ailleurs dans ses feuilletons les « pièces peintes » ou « opéra de l'œil »³, c'est-à-dire ces pièces, le plus souvent jouées au Cirque-Olympique, devant lesquelles le spectateur peut voir « défiler processionnellement toute la création arrangée et découpée en tableaux, recueillant ça et là, et comme au vol, entre une fusillade et une fanfare, juste assez de mots pour n'avoir pas besoin de comprendre la pantomime »⁴. L'article de Gautier est travaillé au cœur par un antagonisme, que l'on voit d'ailleurs poindre à la même époque sous la plume d'autres critiques dramatiques⁵, entre « théâtre où l'on parle » et « théâtre pour les yeux ». Cette distinction recoupe celle que le mélodramaturge Jean-Baptiste Hapdé avait établie, une vingtaine d'années auparavant, en reconnaissant l'existence de deux types de mélodrames :

[...] établissons d'abord deux sortes de mélodrames ; le mélodrame *drame* et le mélodrame à grand spectacle ; c'est-à-dire le mélodrame qui ne l'est pas et le mélodrame qui a l'entière perfection du genre.

Le mélodrame qui ne l'est pas (pendant tout le temps qu'on le laissera jouer aux boulevards) doit être bien sûrement assimilé aux drames qui rentrent dans les attributions du premier et du second Théâtre-Français [...].

Le mélodrame à fracas, à incendie, à pluie, à vent, à grêle, à neige, à lune ou à soleil, est dans une autre catégorie. Le machiniste et le peintre surtout sont ses véritables auteurs [...].⁶

¹ *Murat*, trois actes, quatorze tableaux, par MM. Ferdinand Laloue et Fabrice Labrousse, musique de M. Francastel, Théâtre National du Cirque Olympique, 30 octobre 1841.

² Théophile Gautier, compte rendu de *Murat*, *La Presse*, 8 novembre 1841, rééd. dans *Œuvres complètes, Critique théâtrale*, tome III : 1841-1842, Patrick Berthier (éd.), Paris, Champion, 2010, p. 256. Nous soulignons.

³ Sur ce point, voir l'article de Patrick Berthier : « Misère du grand spectacle ? Le regard de Théophile Gautier », *European Drama and Performance Studies*, n° 1 : « Le développement du "grand spectacle" en France : politiques, gestion, innovations (1715-1864) », Sabine Chaouche & Roxane Martin (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 274.

⁴ Théophile Gautier, *op. cit.*

⁵ Sur ce point, nous renvoyons à notre ouvrage : *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

⁶ Jean-Baptiste Hapdé, *De la propriété dramatique, du plagiat, et de l'établissement d'un jury littéraire*, Paris, A. Boucher, 1819, p. 9-10.

L'association du drame et du « grand spectacle », qui est pourtant le fondement même de la dramaturgie mélodramatique dès l'époque de l'émergence du genre au sortir de la Révolution, ne va donc pas de soi, aussi bien pour un mélodramaturge comme Hapdé en 1819, que pour un « romantique » comme Gautier en 1841. Sans doute parce qu'entre ces deux dates, le mélodrame avait redistribué le rapport entre l'audible et le visible au sein de sa dramaturgie. En accordant une nouvelle fonction au décor théâtral, le mélodrame des années 1820-1830 verse dans un réalisme qui modifie l'équilibre préalablement construit entre le mot, l'image et le son. Tout l'objet de cette étude consiste donc à mettre en perspective la façon dont s'articulent, en amont et en aval des années 1820, les éléments du visuel et du sonore au sein du spectacle mélodramatique. Cette analyse permettra de contextualiser la querelle du montrer et du dire qui est venue se loger au cœur de la réflexion critique dès l'époque romantique, et dont les causes sont peut-être moins à chercher dans l'opposition entre théâtre du « grand spectacle » et théâtre de la parole que dans le rapport, nouvellement défini, entre monde réel, image matérielle et imaginaire.

Musique et spectacularisation de la fable mélodramatique

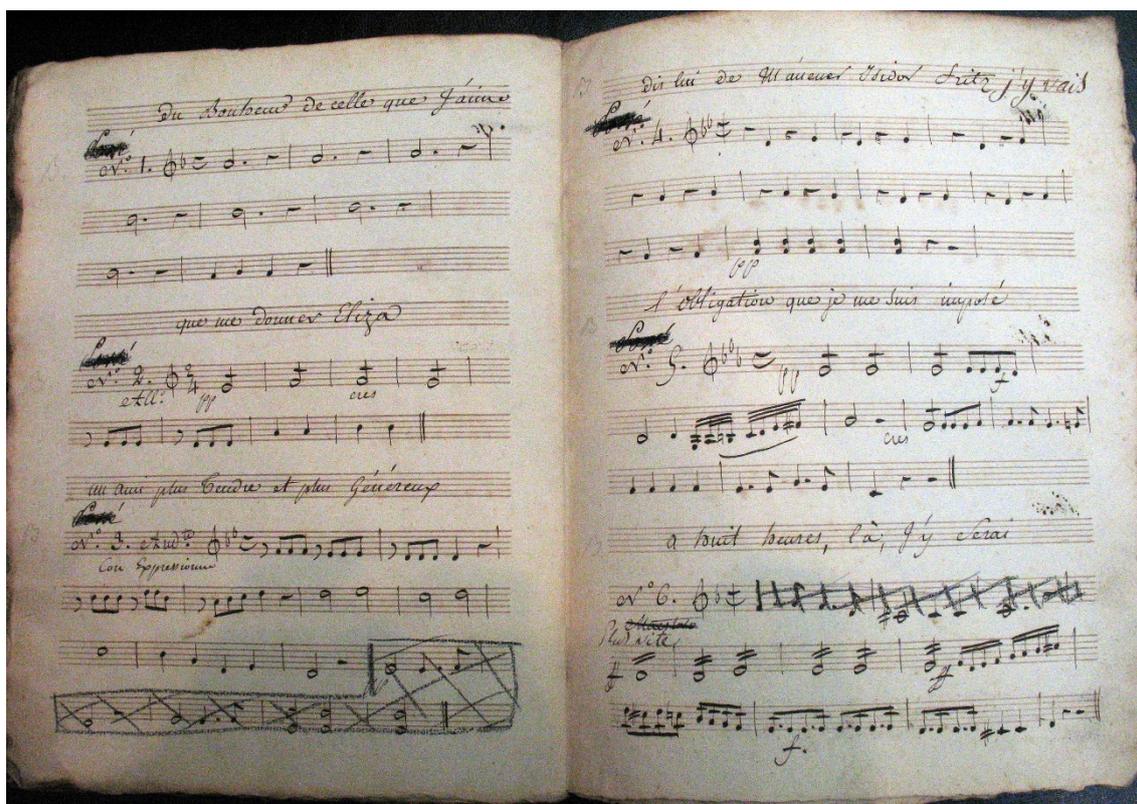
Pour illustrer mon propos, je vais, dans un premier temps, me concentrer sur la dimension sonore du mélodrame, et plus particulièrement sur la façon dont s'articulent texte et musique dans le premier mélodrame, c'est-à-dire dans celui qui s'écrit et se joue sous le Consulat et l'Empire. Les travaux d'Emilio Sala ont joué un rôle précurseur dans le renouvellement des méthodes d'analyse du mélodrame en révélant la musique de scène comme un élément consubstantiel à sa dramaturgie⁷. C'est pourquoi le vaste chantier éditorial des *Mélodrames* de René-Charles Guilbert de Pixérécourt, initié en 2013, a souhaité s'inscrire dans cette continuité en éditant autant que possible les pièces accompagnées de leur musique originale. Cette édition critique, dont les quatre premiers tomes ont déjà paru⁸, a permis de transcrire dans leur intégralité les partitions d'orchestre de cinq mélodrames. Ce travail de reconstitution, qui demande un temps fort long, s'effectue à l'aide du matériel d'orchestre manuscrit qui a servi lors des premières représentations, puis des reprises plus tardives des mélodrames. Ce matériel musical n'est pas une partition d'orchestre à proprement parler. Il donne les parties séparées, c'est-à-dire qu'il se présente sous la forme de plusieurs livrets manuscrits, ceux-là même qui étaient placés sur les pupitres des instrumentistes lors des représentations⁹. Autant dire que pour constituer la partition d'orchestre, il s'agit de réunir l'ensemble des parties (flûte, clarinettes, basson, cors, violons, alto et basses) pour chacune des compositions musicales du spectacle. On comprend l'ampleur de la tâche, d'autant qu'il faut ensuite réintégrer chacune des interventions de l'orchestre au cœur du texte mélodramatique. C'est le seul moyen pour identifier la « dramaturgie musicale » du mélodrame et comprendre comment s'opèrent, pour chaque pièce en particulier, les relais entre parole, image et musique. Cinq pièces représentent donc un échantillon assez modeste ; elles mettent toutefois en œuvre des stratégies d'écriture suffisamment variées pour qu'il devienne possible d'émettre quelques hypothèses sur la façon dont la musique participe à la dramaturgie d'ensemble et contribue à la spectacularisation de la fable mélodramatique.

⁷ Voir, entre autres, son ouvrage : *L'opera senza canto, il mèlo romantico e l'invenzione delle colonna sonora*, Venise, Marsilio, 1995, et son article : «Mélodrame : définitions et métamorphoses d'un genre quasi-opératique », *Revue de musicologie*, t. 84, n° 2, 1998, pp. 235-246.

⁸ René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Mélodrames*, Roxane Martin (dir.), Paris, Classiques Garnier, t. I-IV, 2013-2018.

⁹ Ce matériel d'orchestre est conservé au département de la Musique de la Bibliothèque Nationale de France, sous la série « Mat Th ».

[Iconographie 1]



La Femme à deux maris, mélodrame, matériel d'orchestre, livret du 2^e violon, BnF

La Femme à deux maris (1802), *L'Ange tutélaire, ou le Démon femelle* (1808), *La Citerne* (1809), *Marguerite d'Anjou* (1810) et *Les Ruines de Babylone* (1810) constituent donc les pièces de mon corpus. Le premier mélodrame a été créé sur le Théâtre de l'Ambigu-Comique, le deuxième a été représenté dans l'ancienne salle du Théâtre des Jeunes-Artistes qui servait de scène provisoire au Théâtre de la Gaîté alors en travaux ; toutes les autres pièces ont été jouées sur le Théâtre de la Gaîté, après un léger agrandissement de son espace scénique. Cette précision est d'importance car la prise en compte des dimensions de l'espace scénique permet de définir l'espace utile de jeu et de mieux saisir, de la sorte, comment s'établit le rapport entre musique, décor et jeu en pantomime. Le mélodrame des premières années du XIX^e siècle se joue sur des scènes exiguës ; c'est pourquoi la musique peut parfois faire office de décor sonore et figurer, par le recours aux motifs habituels de la musique imitative, tout ce qui ne peut être concrètement représenté. Elle peut aussi participer à la fabrique du corps scénique des personnages, traduire leur intériorité, révéler leur émotion face à une situation dramatique en particulier. C'est pourquoi la musique revêt une si grande importance dans le mélodrame des premières années du siècle ; elle unifie les différents éléments de la représentation, éclaire la portée symbolique et parfois politique de la pièce, donne de la densité à l'image scénique et à la gestique du comédien qui, une fois les décors plantés, dispose d'un espace relativement restreint pour se mouvoir et figurer les grandes batailles qui ponctuent bien souvent l'intrigue des mélodrames.

Quelques exemples suffisent pour éclairer le propos. Considérons tout d'abord les ouvertures. Dans la plupart des cas, l'ouverture a pour charge d'introduire l'action en établissant le décor sonore et en pointant le nœud dramatique à venir. C'est le cas pour

L'ouverture de *L'Ange tutélaire, ou le Démon femelle*, mélodrame construit sur fonds de conspirations italiennes, qui place au cœur de son intrigue un personnage féminin, mi-ange mi-démon, dont l'ambition est de déjouer un complot ourdi contre le dirigeant en place. Comme le précise Sylviane Robardey-Eppstein qui a brillamment édité la pièce : « La nature ambivalente de Flora, aux extrémités du bien et du mal allégorisés par l'ange et le démon, tient de son inconcevable transgression des codes. »¹⁰ Usant du travestissement et revêtant l'habit masculin ou féminin selon les besoins de son action vengeresse, Flora se révèle, dès l'ouverture, comme un personnage hybride, un être trompeur qui ne recule devant aucune ruse pour arriver à ses fins, un caractère antithétique qui déjoue le stéréotype de la femme faible et vertueuse, si souvent associé au personnage féminin du mélodrame.

Ces antithèses se lisent parfaitement dans la musique de scène. L'ouverture, qui se joue rideau baissé (autant dire qu'elle ouvre l'espace-temps du drame et fait déjà « image » pour les spectateurs) débute par un *allegro moderato* en *ré* majeur, tonalité qui évoque le mode guerrier. Ce mouvement est vite interrompu par une pastorale, thème champêtre par excellence, souvent associé dans le mélodrame au personnage féminin. La pastorale est à son tour interrompue par un orage violent, en *ré* mineur, peint avec toutes les ressources habituelles de la musique imitative (arpèges à la flûte et trémolos aux cordes). L'ouverture est ainsi structurée par des alternances entre thème champêtre et orage, qui disent les tensions de la pièce et mettent en perspective l'essence ambivalente de Flora. Celle-ci est particulièrement mise en évidence au moment de l'entrée en scène du personnage, qui s'effectue à la toute fin de l'ouverture, lors du lever de rideau. Flora fait son apparition sur la tonique du *ré* mineur, tenue par tous les instruments de l'orchestre. Cette note est répétée plusieurs fois à la basse, puis cède la place à un motif mélodique à la flûte, instrument du thème champêtre. L'ouverture s'achève sur un accord de quinte diminuée (do#-mi-sol) qui semble à lui seul caractériser l'image déviante que renvoie Flora ; l'intervalle do#-sol est un triton, accord diabolique par excellence autrement nommé « *Diabolus in musica* ».

On comprend de la sorte que le personnage de Flora a d'abord été construit par la musique ; la tonalité en *ré* mineur qui la caractérise lors de son entrée en scène représente, dans la rhétorique musicale de l'époque, un « caractère de femme sombre »¹¹. Et c'est bien là le sujet d'un mélodrame qui, dans les creux d'une intrigue construite sur le démantèlement d'un complot, pose la question de la légitimité, sur le plan à la fois moral et politique, des initiatives visant à conforter le pouvoir en place. Plusieurs éléments dans la pièce, notamment lorsqu'on consulte les manuscrits, laisse présumer du lien que Pixérécourt a voulu construire avec ce qui se jouait au même moment dans le Royaume de Naples, nouvellement placé sous l'autorité de Joseph Bonaparte. Les nombreux complots ourdis contre le frère de l'Empereur ont été attribué, à l'époque, à Marie-Caroline d'Autriche, sœur aînée de Marie-Antoinette et épouse de Ferdinand I^{er}, roi des Deux-Siciles, engagé dans la coalition contre la France et détrôné par Napoléon. Le mélodrame ne tranche absolument pas en faveur de l'un ou l'autre camp, là n'est pas le propos de Pixérécourt, mais interroge l'action offensive et violente sous le rapport des valeurs du Bien et du Mal. Et c'est bien là toute l'ambivalence que condense le personnage de Flora, d'abord et essentiellement construite par la musique¹².

¹⁰ Sylviane Robardey-Eppstein, « Présentation de *L'Ange tutélaire* », in René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Mélodrames*, op. cit., t. III, p. 741.

¹¹ Selon Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien, 1806, cité par Pierre-Alain Clerc, « Discours sur la rhétorique musicale », in *Arts et Science, J.-S. Bach, la rhétorique et le nombre*, Bruxelles, Fondation Claude-Nicolas Fabri de Peiresc, 2000, p. 46.

¹² On pourra lire avec profit l'excellente analyse de la pièce que Sylviane Robardey-Eppstein dresse dans sa « Présentation » (*ibid.*, pp. 715-764), dont nous nous contentons ici de résumer les analyses au sujet de la musique de scène.

On retrouve une complémentarité similaire entre texte et musique dans les autres mélodrames. L'ouverture des *Ruines de Babylone*, par exemple, débute par une marche militaire en *ré* majeur, ce qui peut paraître surprenant de prime abord puisque la pièce ne développe pas le thème des conflits armés. Sur fonds exotique et historique (l'auteur puise dans l'histoire des Barmécides déjà traitée en tragédie par La Harpe), la pièce aborde le thème des amours contrariées. L'action militaire, suggérée uniquement par la musique, structure pourtant toute la pièce. Le motif de la marche, premier mouvement de l'ouverture, est repris de nombreuses fois au cours de l'action et vient caractériser, musicalement, le seul personnage Français du mélodrame, Raymond, qui occupe l'emploi du niais. La musique révèle donc l'ambiguïté d'un personnage qui brouille le système des emplois puisque, figure bouffonne, il se révèle aussi, au cours de l'intrigue, un habile stratège politique.

Ce type du niais héroïque avait déjà été introduit dans *La Femme à deux maris*, avec l'aide de la musique. Les tonalités dévoilent le rôle que chacun des personnages tiendra dans la pièce. Le niais de *La Femme à deux maris*, seul personnage à être caractérisé par une musique en tonalité majeure, est identifié par un motif en *si bémol* majeur. Cette tonalité connote l'espoir et symbolise, selon les traités de rhétorique, les « regards [tournés] vers un monde meilleur »¹³. Du point de vue musical, il est peint comme l'antithèse du traître, dont les entrées en scène sont écrites dans la gamme relative de *si bémol* majeur : *sol* mineur, caractérisé comme le mécontentement « pour un projet avorté »¹⁴. La musique a ainsi défini les rôles avant même que l'intrigue ne les dévoile ; le niais fonctionne en binôme antagoniste avec le traître, dont le projet est promis à l'échec. Et c'est bien le cas dans *La Femme à deux maris* puisque le traître est arrêté dès la fin du 2^e acte, par l'action même du niais. La musique a donc signifié l'action avant même qu'elle ne se déploie, et pour cause puisque le véritable sujet du mélodrame ne repose pas sur le thème de la persécution (qui est en réalité une intrigue placée sur le second plan) mais sur celui du bonheur individuel face aux abus de l'autorité aveugle, thème qui a été introduit musicalement par l'ouverture, et qui est ensuite traitée par le biais d'un autre couple de personnages : la victime innocente et le père noble. Le schéma actantiel du mélodrame, qui se veut fonctionner sur l'axe traître-victime, avec pour adjuvant ou opposant le père noble, le niais et les personnages de seconds couteaux, demeure ainsi chaque fois assoupli, réorienté selon d'autres schémas dramatiques par la fonction que la musique attribue à chaque personnage. C'est pourquoi la musique est un complément essentiel du texte mélodramatique, puisqu'elle donne des clés d'interprétation.

Le rapport entre décor sonore et décor matériel

L'analyse de la relation entre texte et musique permet aussi d'identifier la manière dont s'établit le rapport entre le décor sonore installé par l'ouverture et le décor matériel représenté par les moyens de la peinture scénique. Dans *La Citerne* par exemple, l'ouverture est organisée selon une logique structurelle autonome. Le seul moment « étranger » musicalement à cette ouverture se situe entre les mesures 227 et 250, c'est-à-dire au moment du lever de rideau, qui laisse découvrir aux spectateurs le décor d'une « *plage couverte de ruines mauresques* ». Immédiatement après, l'orchestre reprend le premier motif musical. C'est dire combien l'ouverture n'introduit pas l'action mais s'impose d'emblée en surplomb. Ce procédé se justifie par les caractéristiques dramaturgiques particulières qu'affiche *La Citerne*. La pièce fonctionne sur la métathéâtralité et s'est fait l'enjeu d'une synthèse et d'un dépassement des méthodes de fabrique du mélodrame. D'abord conçue en trois actes à partir d'éléments narratifs puisés dans le *Gil Blas* de Lesage, la pièce fut ensuite élargie en quatre actes au moment de la rédaction ; l'intrigue imaginée en premier lieu fut dès lors mise en abyme et

¹³ Pierre-Alain Clerc, art. cit.

¹⁴ *Ibid.*

incorporée dans un autre cadre dramaturgique, celui-ci édifié par un usage nouveau des éléments scéniques. Ce remaniement provoque une inversion du rapport spectacle/intrigue ; les clous scéniques, imaginés au préalable pour ponctuer l'action aux moments les plus pathétiques, sont réordonnés pour s'établir comme les éléments encadrants du mélodrame¹⁵. C'est pourquoi la musique de l'ouverture insiste sur le principe de mise à distance de la fable et inscrit la métathéâtralité comme l'élément fondateur de la dramaturgie.

Dans *Marguerite d'Anjou*, l'ouverture tient une tout autre fonction. Il s'agit d'un mélodrame au sujet audacieux, puisque l'intrigue s'inspire d'un épisode de la Guerre des Deux-Roses (la fuite contrainte de la reine Marguerite) et se joue au moment où l'affrontement franco-anglais embrase l'Europe. Sans entrer dans les détails de l'analyse de cette pièce, qui a été éditée par Maurizio Melai¹⁶, précisons simplement que Pixierécourt dépeint Marguerite en victime traquée, et érige la reine en symbole de la légitimité persécutée. L'ouverture composée par Gérardin-Lacour prend alors tout son sens, puisqu'elle donne à entendre une imposante fugue, construite par imitation du style ancien et savant. Elle transporte le spectateur dans un univers très daté historiquement tout en installant la couleur locale. La découverte du décor du premier acte, qui intervient avec le lever de rideau, adopte alors une signification particulière ; il présente un camp militaire avec, aux trois premiers plans, la tente de Marguerite entrouverte. Ce tableau, parce qu'il est introduit par une fugue dont la composition respecte les codes de la musique baroque, associe explicitement la reine déchue à la royauté d'Ancien Régime. Le fait que l'action commence du côté des vaincus (c'est l'un des premiers mots de la pièce) et s'épanouisse dans un camp « *en désordre* » (I, 1) évoque clairement, pour le spectateur de 1810, le passé historique récent et le renversement des Bourbons.

Ces quelques exemples suffisent sans doute pour montrer combien la musique mélodramatique ne s'inscrit pas dans une esthétique de la redondance comme on s'est souvent plu à le dire. Il faut plutôt la considérer comme un discours, ce qui corrobore la fonction qu'elle occupe dans le mélodrame dès le *Pygmalion* de Rousseau. La musique est réglée selon un système signifiant ; elle vient éclairer, ou parfois mettre à distance, les autres éléments de la représentation. Elle participe pleinement à l'élaboration du spectacle, qui coordonne selon un équilibre judicieusement construit l'articulation des discours verbal, musical et plastique.

Le rééquilibrage des éléments du sonore et du visuel

Cet équilibre est rompu dans les années 1820, à partir du moment où le décor s'édifie comme l'élément-clé d'une réforme dramatique qui engage le théâtre, et en particulier le mélodrame, dans une recherche d'un plus grand réalisme. L'on sait, depuis les travaux d'Olivier Bara, combien le Théâtre du Panorama-Dramatique s'est constitué en « laboratoire dramatique » dans les années 1821-23, en permettant à des peintres comme Daguerre, Gosse, Gué ou Ciceri d'orienter la peinture scénique vers de nouvelles voies¹⁷. Leur production fut éditée dans la série des *Théâtres de Paris, ou Recueil des principales décorations des divers théâtres de la capitale*¹⁸, à propos de laquelle Olivia Voisin écrit :

En appelant le spectateur à regarder la scène contemporaine selon les mêmes critères qu'une peinture, *Théâtres de Paris* pose les fondements d'un nouveau décor antithéâtral qui

¹⁵ Voir, sur ce point, notre « Présentation » de la pièce dans *Mélodrames, op. cit.*, t. IV.

¹⁶ *Mélodrames, op. cit.*, t. IV.

¹⁷ Olivier Bara, « Le Théâtre du Panorama-Dramatique, un laboratoire dramatique sous la Restauration », *Lingua romana, a journal of French, Italian and Romanian culture*, 2013, vol. 11, pp. 35-48.

¹⁸ Publié par Engelmann et Schmit, Paris, 1822.

donnera sa couleur à la scène romantique des deux décennies suivantes. Il écrit également une autre histoire, celle qui, en 1822, voit l'écroulement des genres, tant en peinture qu'au théâtre où dans un même mouvement, les peintres érigent l'esthétique du tableau comme ferment de la modernité.¹⁹

Le déplacement du centre de gravité du spectacle mélodramatique vers le décor est révélateur du rééquilibrage des moyens scéniques et dramaturgiques opéré par les mélodramaturges dans les années 1820-30. L'équilibre mot/image/son s'en trouve alors modifié.

[Iconographie 2]



Panorama Dramatique, *Bertram ou le Pirate*, mélodrame de Raimond [baron Taylor, Charles Nodier], 1^{re} décoration du 3^e acte, par Gué, in *Théâtres de Paris, ou Recueil des principales décorations des divers théâtres de la capitale*, Paris, Engelmann, 1822, Bnf-Gallica

Il faudrait bien sûr transcrire plusieurs partitions d'orchestre de mélodrame de la période romantique pour étoffer le propos. Pour l'heure, je n'ai eu l'occasion de le faire que pour une seule pièce, *La Tour de Nesle*, qui est nommée drame sur la brochure, mais bien mélodrame sur le matériel d'orchestre²⁰. La musique n'a plus la même fonction. On ne repère plus de système cohérent de codification des personnages par le biais des tonalités. La musique est surtout là pour structurer l'espace scénique ; elle focalise l'attention des spectateurs sur un endroit de la scène en particulier, favorise la transition entre deux scènes simultanées, crée

¹⁹ Olivia Voisin, « Ciceri, Gué, Daguerre : la peinture en décor », in *L'Envers du décor à la Comédie-Française et à l'Opéra de Paris au XIX^e siècle*, catalogue d'expositions du Centre national du costume de scène et de la scénographie, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2012, p. 139.

²⁰ Sur ce matériel d'orchestre, voir notre article : « Espaces et musique dans *La Tour de Nesle* : le drame "mélodramatisé" ? », in *Sculpter l'espace, ou le théâtre d'Alexandre Dumas à la croisée des genres*, Sylviane Robardey-Eppstein (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 65-78.

les interactions entre espaces scénique, extrascénique et diégétique qui structurent la conduite de l'action.

Le matériel d'orchestre des mélodrames antérieurs permet d'abonder dans ce sens. Dans la mesure où ils ont servi jusque dans les années 1850 environ, on peut y voir les coupes, fort nombreuses, qui ont été réalisées au fil des reprises, limitant dans la plupart des cas les interventions de l'orchestre aux entrées et aux sorties des personnages. Ceci corrobore le constat d'un critique du *Méneſtreſ* en 1834, qui déplorait :

Victor Ducange, Antier, Francis, Nézel et plusieurs autres, placés entre la tombe du mélodrame et le berceau du drame, ont donné naissance à un genre nouveau. Mais hélas ! la musique mélodramatique n'y remplit plus qu'un rôle secondaire ; elle est submergée par le drame, dont les flots tumultueux l'engloutissent et le suffoquent : c'est à peine si après trois ou quatre scènes nous en recueillons quelques faibles débris. Tout annonce donc que cet art touche à sa décadence, et pourtant il était susceptible de tant de développements ! Oh en vérité, les dramaturges sont des Vandales ! Bientôt, hélas ! la musique de mélodrame aura cessé d'être, et il ne restera, pour attester son existence aux yeux de la postérité, que quelques partitions vermoulues, attrapant le moisi sur les quais, ou le gruyère chez l'épicier !²¹

Il faut dire que la totalité des théâtres du boulevard avaient été, dans les années 1820, considérablement élargis. En 1800-1810, la Gaité et l'Ambigu disposent d'une scène de 11 mètres sur 13 ; elle atteindra 17 mètres de largeur sur 14,5 mètres de profondeur à l'Ambigu en 1827. Ce qui n'est encore rien de comparable avec la scène de la Porte-Saint-Martin (sur laquelle a été jouée *La Tour de Nesle*), qui affiche des dimensions de 18 mètres sur 25. Dans cet espace, le décor prenait une place bien plus imposante, les déplacements des comédiens ne pouvaient plus se faire selon les mêmes modalités (on assiste d'ailleurs à une réforme du jeu de l'acteur mélodramatique à cette même époque), la musique n'agissait plus que ponctuellement. S'opère donc à un rééquilibrage des différents éléments de la représentation.

C'est ce qui explique sans doute la teneur des critiques adressées au mélodrame à cette époque. Dans les premières années du siècle, les critiques portent plus spécifiquement sur la question des genres, et sur le caractère hybride du mélodrame dont on ne pouvait supporter qu'il concurrence la tragédie, le drame ou l'opéra. C'est le cas, par exemple, de ce critique en 1803, qui justifie les qualités dramatiques du mélodrame en écrivant :

Mais, me direz-vous encore, un mélodrame qui ne vaut pas un opéra sous le rapport de la musique et du spectacle, qui ne vaut point une tragédie ou un drame régulier sous le rapport de l'art dramatique, ne peut donc être qu'un mauvais ouvrage ? La conséquence n'est pas juste ; et pour le prouver, il ne s'agit que de poser différemment la question, et de demander si un mélodrame tout inférieur qu'il peut être à une bonne pièce du théâtre Français ou à un opéra, sous les rapports qui distinguent ces derniers, ne peut point être supérieur à un opéra, sous le développement de l'action et de l'intérêt qui en résulte, et offrir plus d'amusement qu'un drame régulier sous le rapport de la musique et de la pompe théâtrale.²²

À partir des années 1820, la critique du mélodrame porte sur son caractère immoral, essentiellement. C'est ce qui pointe sous la plume de Gautier dans le passage préalablement cité ; le mélodrame est condamné pour son réalisme sidérant, qui ébranle trop fortement les spectateurs et conduit grisettes et garçons de boutique au suicide. Le décor, devenu trop réaliste, accorde une tout autre portée aux mots prononcés sur scène. La musique, ayant été

²¹ *Le Méneſtreſ*, 19 janvier 1834.

²² *Courrier des spectacles*, 26 décembre 1803.

dépossédée de son statut de langage signifiant, laisse le verbe seul résonner devant une image scénique qui, par son réalisme, le dote d'un pouvoir social et politique subversif.

On comprend de la sorte que pour réfléchir la relation de l'audible et du visible dans le théâtre du premier XIX^e siècle, il est intéressant d'étudier en détail comment s'établit l'équilibre entre le mot, l'image et le son. Il y a bien une poésie des tréteaux dans le mélodrame des deux premières décennies du siècle, qui sera d'ailleurs bien souvent convoquée par les critiques nostalgiques du bon vieux mélodrame lorsqu'il s'agira, par exemple, de contrer la percée du naturalisme. La suprématie de l'image scénique a détruit cette poésie ; le rapport à la réalité s'est dissout en effets de réel, le mot a adopté une portée sociale et politique bien trop puissante, et l'image devenue trop précise a étouffé l'imaginaire. Et c'est bien ce regret qui est formulé par Gautier dans sa défense des spectacles oculaires.

Roxane MARTIN
Université de Lorraine

Notice biobibliographique

Roxane Martin est professeur d'histoire et d'esthétique du théâtre à l'Université de Lorraine. Spécialiste du théâtre français du XIX^e siècle, elle est notamment l'auteur de *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français, 1789-1914* (2014) et dirige l'édition critique des *Mémoires* de Pixérécourt (Classiques Garnier).

Résumé

L'objet de cette étude consiste à mettre en perspective la façon dont s'articulent, en amont et en aval des années 1820, les éléments du visuel et du sonore au sein du spectacle mélodramatique, de façon à contextualiser la querelle du montrer et du dire qui est venue se loger au cœur de la réflexion critique dès l'époque romantique.