

De l'ordre à la subversion

Au cours du XIX^e siècle, le mélodrame se transforme radicalement : d'abord instrument de contrôle du peuple, il devient un moyen d'éveiller sa conscience politique.

> PAR MAURIZIO MELAI, UNIVERSITÉ PARIS-IV SORBONNE

Selon Charles Nodier, « ce n'était pas peu de chose que le mélodrame ! C'était la moralité de la révolution ». Par cette heureuse formule, il fut le premier à relever l'importance des enjeux sociopolitiques d'un genre dramatique en apparence si banal. Dans son introduction au *Théâtre choisi* de René-Charles Guilbert de Pixérécourt, Nodier considère la naissance du mélodrame comme une nécessité historique : les grands bouleversements révolutionnaires ont amené au théâtre un nouveau public, en partie d'extraction populaire, un public inculte et dépaycé, ayant perdu tout repère moral après l'effondrement des institutions monarchique et religieuse.

Éduquer et contrôler le peuple

Pour Nodier, c'est le mélodrame qui se chargea d'éduquer moralement ce nouveau public à une époque où « le confessionnal était muré, la chaire était vide, la tribune politique ne retentissait que de paradoxes dangereux, la théorie des intérêts matériels avait remplacé dans les esprits l'idée de toute autre destination ».

École du peuple issu de la Révolution, le mélodrame constitue aussi un efficace moyen de canaliser les pulsions violentes des classes populaires : « À ces spectateurs solennels qui sentaient la poudre et le sang, il fallait des émotions analogues à celles dont le retour de l'ordre les avait sevrés. Il leur fallait des conspirations, des cachots, des échafauds, des champs de bataille, de la poudre et du sang ; les malheurs non mérités de la grandeur et de la gloire, les manœuvres insidieuses des traîtres, le dévouement périlleux des gens de bien.

Il fallait leur rappeler dans un thème toujours nouveau de contexture, 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 châtement. »

Plus encore qu'un outil pédagogique, le mélodrame est donc, à sa naissance, un instrument de contrôle des masses populaires, instrument dont le régime napoléonien se sert, jusqu'en 1815, pour imposer sa doctrine sociale répressive, fondée sur l'obéissance et le respect de l'ordre établi. Dans le mélodrame dit « classique » du Consulat et de l'Empire, on exalte les valeurs permettant le maintien de la hiérarchie sociale en place et la stabilité politique : le dévouement du serviteur à son maître et du soldat à son chef, l'abnégation et la confiance en la Providence, le sens du devoir et l'héroïsme militaire au service du pouvoir légitime. Les traîtres sont ceux qui refusent ces valeurs : les marginaux, les bandits, les forçats ou les déserteurs de la Grande Armée.

Dans les mélodrames à sujet historique, le personnage du traître est un usurpateur ou un tyran sanguinaire, dans la plupart des cas étranger (et surtout anglais !), qui agit contre l'héritier légitime du trône : par exemple, dans *Marguerite d'Anjou* de Pixérécourt (1810), la noble protagoniste, française et héritière légitime du trône d'Angleterre, est persécutée par Gloucester, vil usurpateur anglais (voir pp. 30-31). Malgré sa modernité esthétique et scénique, le mélodrame classique propose donc une idéologie et une morale foncièrement conservatrices.

Dans ce théâtre réactionnaire, ou « théâtre de l'ordre » pour utiliser une expression de Pierre Frantz, qui accompagne effectivement le retour à l'ordre impérial après le ferment révolutionnaire, le peuple, entendu comme classe sociale dotée d'une conscience et d'une identité propres, n'a pas de place. Si le mélodrame à sujet « bourgeois » évacue la question politique en privilégiant des intrigues privées, les pièces à sujet historique se limitent à exhiber le dévouement du peuple au service des représentants légitimes du pouvoir.

Une idéologie
et une morale
foncièrement
conservatrices

Naissance du héros populaire romantique

Il faut attendre la Restauration et l'avènement du mélodrame « romantique » pour que ce genre dramatique se fasse vecteur d'une idéologie libérale ou même subversive, réhabilitant les marginaux ou les hors-la-loi et mettant en cause l'autorité. Dans les années 1820, d'autres auteurs et d'autres interprètes du mélodrame font évoluer le genre, en bousculant les conventions établies par Pixérécourt au début du siècle. Le cas, resté célèbre, de *L'Auberge des Adrets* (1823) marque une étape fondamentale dans l'évolution du genre. Ce mélodrame tout à fait classique, écrit par trois auteurs (Benjamin Antier, Armand Lacoste, Alexandre Chaponnier), est détourné par le jeu de Frédérick Lemaître dans le rôle de Robert Macaire, qui est censé incarner dans la pièce le traître. Par son jeu, Lemaître tourne en dérision les conventions mélodramatiques et tire le public du côté du traître, qui devient une victime de la société qui l'a marginalisé et poussé au crime. C'est ainsi que, avec un renversement et un brouillage axiologique déstabilisants, le traître devient le héros, condamné par un déterminisme social qui a remplacé, dans la société bourgeoise post-révolutionnaire, le *fatum* tragique (voir pp. 34-35). À partir de *L'Auberge des Adrets*, le personnage du traître-héros, bandit ou marginal, dont Robert Macaire constitue l'archétype, devient un caractère fixe du mélodrame, qui incarne, comme le feront plus tard Ruy Blas et bien d'autres héros romantiques, la contestation des hiérarchies sociopolitiques et les revendications des classes déshéritées par la Restauration ; revendications dans un premier temps d'une bourgeoisie freinée par l'immobilisme bourbonien, et ensuite d'une classe populaire qui veut s'affirmer en tant que nouveau sujet social.

L'auteur le plus représentatif du mélodrame « romantique » et libéral, Victor Ducange, met en scène avec un réalisme assez cru, dans ses pièces des années 1820-1830 (*Il y a seize ans* ; *Thérèse ou l'Orpheline de Genève* ; *La Fiancée de Lamermoor*, et *Trente ans ou la Vie d'un joueur*), les mésaventures et la déchéance des sujets les plus faibles de l'univers social. Comme l'écrit Jules Janin, Ducange fut « l'apôtre du peuple, il en était le flatteur assidu, le courtisan infatigable. Tous ses drames se passent plus souvent dans la chaumière que dans le palais, sur les grands chemins que sous le toit domestique ; il a usé dans ses drames plus de blouses que d'habits, plus de bure que de velours, plus de sabots que de souliers. Son drame sentait la barricade ; on y pouvait entrevoir la lutte intime du pauvre et du riche, du fort et du faible ».

Un miroir déformant de la scène historique

Dans les années 1830, le mélodrame se fait le vecteur de la contestation de la société bourgeoise louis-philipparde. Le personnage de Robert Macaire, repris par Frédérick Lemaître en



^ La Chapelle des bois, ou le Témoin invisible de Guilbert de Pixérécourt et Balisson de Rougemont, 1818.

Estampe. Paris, BnF.

1834 dans une nouvelle pièce portant le nom du héros, est l'emblème de cette société. Le personnage n'est plus, comme dans *L'Auberge des Adrets*, un bandit, mais un industriel qui opère à la Bourse. Par ce rôle qui ouvre la voie au « macairisme », forme de critique antibourgeoise et anticapitaliste, le mélodrame dénonce de manière subtile et satirique l'hypocrisie d'une société où le crime ne se drapait plus des haillons d'un marginal mais se cache derrière le faux-semblant de la richesse et du succès.

L'engagement sociopolitique antibourgeois du mélodrame se fait de plus en plus soutenu au fil des années de la monarchie de Juillet. Le mélodrame dit « social », qui se développe en particulier dans les années 1840, devient le porte-voix du peuple et de ses revendications, le catalyseur des doctrines socialistes, des idées révolutionnaires et des utopies égalitaires, l'expression d'une intolérance croissante envers l'ordre établi et les ●●●

●●● Frédéric Lemaître incarne la revanche des misérables sur les riches



Théâtre de la Porte-Saint-Martin. — *Le Chiffonnier de Paris*, 1^{er} tableau du 2^e acte. — Frédéric Lemaître : le père Jean dans son bouge.

◀ *Le Chiffonnier de Paris* de Félix Pyat, 1847. Paris, BnF.

▶ *L'Auberge des Adrets* de Benjamin Antier, Armand Lacoste et Alexandre Chaponnier, 1823. Frédéric Lemaître dans le rôle du traître Robert Macaire. Paris, BnF.

injustices de la société louis-philipparde. Le dramaturge qui représente le mieux ce nouvel avatar du mélodrame est un journaliste républicain, Félix Pyat, qui, en 1847, obtient un succès retentissant avec *Le Chiffonnier de Paris*. Dans le rôle de Jean le chiffonnier, Frédéric Lemaître incarne la revanche des misérables sur les riches, personnifiant le ferment populaire qui donnera lieu à la révolution de 1848. La pièce est d'ailleurs reprise deux jours après la révolution : la légende veut qu'au cours de cette représentation mythique le comédien ait mêlé aux ordures de sa hotte de chiffonnier la couronne du roi des Français. Mythique ou réelle, cette anecdote inscrit le mélodrame au cœur de la lutte politique : la scène mélodramatique est désormais le miroir déformant de la scène historique et de l'actualité transposées selon un point de vue critique et subversif. Le mélodrame devient ainsi, comme le dit Pyat, un « sans-culotte de l'art ».

Le Chiffonnier de Paris ne constitue que la dernière étape et l'aboutissement d'un parcours historique conçu par Pyat. Dans l'ambition de mettre en scène l'histoire du peuple et de ses combats à travers les siècles, le dramaturge fait repré-

senter des mélodrames à sujets grec (*Diogène*), romain (*Une conjuration d'autrefois ; Une révolution d'autrefois ou les Romains chez eux ; Un médecin de Néron*) ou médiéval (*Cédric le Norvégien*). Il arrive enfin à la Renaissance et à l'histoire nationale avec *Ango*, pièce qui dévalorise François I^{er} au profit d'un armateur philanthrope issu du peuple, et conclut son cycle par la représentation de l'histoire la plus récente et de l'actualité, respectivement en Allemagne (*Le Brigand et le Philosophe*), en Angleterre (*Les Deux Serruriers*) et en France (*Le Chiffonnier de Paris*). Dans ce vaste dessein, le code mélodramatique est mis au service d'une relecture de l'histoire (avec laquelle les trames des pièces prennent beaucoup de liberté) visant à dénoncer la corruption politique et la misère sociale dont le peuple a toujours été la victime. L'exaltation des révolutions et du combat mené par des héros idéaux d'extraction populaire contre l'injustice et la tyrannie fait de ce cycle mélodramatique une sorte d'épopée populaire. C'est à la lumière de ce dessein que l'on peut comprendre l'affirmation de Pyat selon laquelle « le mélodrame fut au peuple ce que la tragédie avait été aux rois ». À côté de Pyat, d'autres auteurs,

Le mélodrame devient un « sans-culotte de l'art »

en particulier Joseph Bouchardy (*Gaspardo le pêcheur* et *Le Sonneur de Saint-Paul*), Adolphe d'Ennery (*La Grâce de Dieu, ou la Nouvelle Fanchon* ; *Les Bohémiens de Paris* et *Marie-Jeanne, ou la Femme du peuple*) et Auguste Anicet-Bourgeois (*Les Orphelins du pont Notre-Dame*, *La Fille du portier* et *Le Drapier des Halles*), assurent le succès du mélodrame d'inspiration sociale pendant et après les années de la monarchie de Juillet, inspiration qui accompagne le genre et continue à le caractériser jusqu'à la Première Guerre mondiale.

Une évolution idéologique flagrante



De la défense du pouvoir à sa contestation

Dans son parcours du mélodrame classique au mélodrame romantique et de ce dernier au mélodrame social, le genre connaît donc une évolution idéologique flagrante, passant du conformisme impérial au brouillage axiologique des années 1820, jusqu'à la subversion des années 1830-1840. Conservateur à l'origine, le mélodrame se fait progressivement vecteur d'une idéologie libérale et enfin socialiste, intégrant des éléments qui le rattachent indéniablement à une « culture d'opposition ». Né en quelque sorte pour raffermir les institutions, ce genre dramatique finit par les mettre en cause et par inquiéter le pouvoir : l'interdiction de *Robert Macaire* en 1835, date du rétablissement de la censure abolie en 1830, et l'injonction de biffer le mot « peuple » dans *Gaspardo le pêcheur* en 1837 témoignent de cette inquiétude institutionnelle vis-à-vis d'un genre devenu la caisse de résonance de la revendication populaire.

Certes, le mélodrame entretient dès sa naissance un rapport privilégié avec les classes populaires. Mais si à l'époque impériale ce genre s'adresse au peuple pour l'éduquer et le plier à l'ordre établi, il commence, dès les années 1820, à faire du peuple et de ses misères les véritables protagonistes de la scène. Le peuple, incarné par des héros et des héros tels que Robert Macaire ou Jean le chiffonnier, conquiert la scène théâtrale en se lançant à l'assaut de la scène historique et sociopolitique. Initialement spectateur et destinataire passif du spectacle mélodramatique, le peuple en devient progressivement l'acteur et la vedette, dans un parcours d'émancipation et de prise de conscience qui fait de l'histoire théâtrale le miroir de l'Histoire avec un grand H.

« Tragédie populaire » comme le définit Nodier, ou « opéra du peuple » comme on le désigne souvent à l'époque, le mélodrame cache derrière le schéma de ses intrigues naïves et répétitives une ambition non seulement morale mais sociale, un engagement sociopolitique constant, qui naît d'un regard attentif et critique sur l'actualité, et qui vise tantôt à dompter le peuple, tantôt à le doter d'une conscience politique. ●

SAVOIR +

- DENIZOT Marion (sous la dir. de). *Théâtre populaire et représentations du peuple*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010.
- KRAKOVITCH Odile. « Robert Macaire ou la grande peur des censeurs », in « Le mélodrame », *Europe*, n° 703-704, novembre-décembre 1987.
- MARCHAND Sophie. « Naissance du mélodrame », in *Le Théâtre du XVIII^e siècle*. Paris : L'Avant-Scène théâtre, 2009.
- NODIER Charles. *Introduction au Théâtre choisi de Gilbert de Pixérécourt*. Paris : Tresse, 1841-1843.