

Martin, Roxane. *Une soirée sur le boulevard du crime. Le mélo à la loupe*. Paris : Classiques Garnier, 2023. 249 p.

S'il est un genre littéraire dévalué parmi tous, il s'agit bien du mélodrame. Production stéréotypée, répétitive, destinée à un public inculte et peu exigeant, le mélo n'a, de nos jours, même pas une mauvaise réputation : il n'a juste plus de réputation du tout, considéré comme il est tel un vague souvenir d'une époque révolue, dénué de toute valeur et parfaitement sans influence sur le développement présent ou futur de la littérature. Or, dans le domaine de l'histoire culturelle, jamais à l'abri des retournements les plus imprévus, il convient de se méfier des jugements trop catégoriques. Et celui porté jusqu'ici avec une belle unanimité par les critiques officiels, les faiseurs de manuels et d'encyclopédies, sur Pixierécourt et ses très nombreux confrères, est largement remis en question par cette étude belle et précise de Roxane Martin, qui choisit d'explorer ce genre honni, son sens, son contenu et sa portée, en se focalisant sur un moment et un lieu bien précis : le 29 avril 1823 sur « le boulevard du crime ».

Le personnage du Saint, le célèbre héros quelque peu lupinien de Leslie Charteris (on sait ce que le roman populaire doit au mélo), citait volontiers parmi ses maximes : « If you must have melodrama, lay it on with a spade »¹. Or, c'est précisément à cela qu'avaient droit, à l'époque sur laquelle se concentre cette étude, les Parisiens qui venaient chercher une occasion de divertissement dans une zone proche du croisement du Boulevard Saint-Martin, du Boulevard du Temple et de la rue du Faubourg-du-Temple, qui devint le haut lieu du spectacle dramatique populaire dans la capitale. C'est là qu'on pouvait trouver les théâtres de la Gaîté et de l'Ambigu-Comique, qui existaient déjà sous l'Empire, et qui ont vu s'ouvrir près d'eux sous la Restauration deux nouveaux lieux : le théâtre de la Porte-Saint-Martin et celui du Panorama-Dramatique. Dernier venu, Le Cirque-Olympique des frères Franconi, spécialisé d'abord en pantomimes équestres, mais dont la troupe était composée d'écuyers qui étaient également acteurs, contribuait également, dans les limites de ses possibilités, à l'engouement populaire pour le mélodrame.

L'analyse de la production mélodramatique de l'année 1823 permet à l'auteure de vérifier la pertinence d'un lieu commun critique qui considère cette époque comme celle d'une réforme esthétique du mélodrame, un moment de transition entre le premier mélo, avec ses décors gothiques, que l'on considérerait comme une créature de l'Ancien Régime, et un mélodrame renouvelé, moderne, se voulant aussi réaliste et mettant en scène des drames psychologiques, plus conformes à l'esprit libéral du temps. L'examen rapproché des pièces présentées dans ces cinq théâtres le soir du 29 avril nuance quelque peu tout jugement trop tranché, montrant comment le répertoire offert au public ce jour-là (représentatif de la période) combine l'ancien et le nouveau, tout en indiquant les nouvelles directions du genre. On pouvait y assister à part égale aux crises de conscience de « l'honnête homme coupable » ou aux aventures du « brigand vertueux », non sans oublier la « veine sentimentale », le « genre romantique » et les « combats chorégraphiés » (51) qui avaient traditionnellement fait la joie spectateurs de ce genre de lieux.

Une des originalités de l'approche choisie dans ce volume, est de mettre en contexte le crime, attrait principal du mélo, avec sa réalité historique et juridique dans la vie quotidienne de la population parisienne. Le mélodrame étant avant tout « la mise en spectacle du châtimement » (57), l'étude se penche sur le Code pénal pour montrer le rôle central réservé dans les pièces à la punition du coupable – morale obligatoire imposée par une censure tatillonner, qui ne voyait pas d'objection à ce que les pièces représentent

1 Leslie Charteris. "The Man Who Could Not Die". In *Featuring The Saint*. London: Hodder Paperbacks, 1969, p. 171.

systématiquement des crimes sanglants et atroces passibles de la peine de mort, tant que le coupable n'échappait pas pour finir à sa juste punition. L'étude des rapports de censure (et il pouvait y en avoir plusieurs par pièce), montre ainsi de manière très convaincante à quel point le mélodrame constitue « une école d'éducation morale à l'usage du peuple » (68), censée mouler un imaginaire populaire respectueux des lois et des castes sociales, tout en renforçant la confiance du public dans les tribunaux et la justice. Ce qui saute aux yeux à l'étude de ce moment particulier sont en effet les « corrélations [du mélodrame] avec les enjeux politiques et sociaux » (82) de l'époque. Le mélodrame contribue alors également à renouveler la conception de la justice et la légitimité pénale dans une époque où la morale religieuse perd graduellement son emprise sur le peuple.

Mais le crime, tout central qu'il est, n'est pas tout. Et l'analyse de se pencher sur le jeu des acteurs, sur les évolutions de la scénographie, avec le renouvellement du décor et l'installation de l'éclairage à gaz, ainsi que sur la réception critique. On peut signaler une discussion fort intéressante portant sur la permanence et l'évolution des rôles : le « traître » demeure inaltérable, même s'il acquiert des caractéristiques soi-disant plus « réalistes ». Le « niais », en revanche, qui avait pourtant une longue tradition derrière lui, disparaît, alors que pour l'héroïne, la « virago » s'estompe et la « jeune première », héroïne sentimentale destinée à la victimisation, prend sa place. Ces personnages, relativement figés, ne devraient toutefois pas faire oublier le parcours de formation exigeant auquel les aspirants acteurs sont soumis. Le métier d'acteur de mélodrame ne s'improvise pas et exige des compétences nombreuses et la capacité d'incarner de manière convaincante des rôles autres que ceux des emplois habituels, ainsi que témoigne le parcours, résumé ici, de Marie Dorval (qui fera plus tard le succès de l'*Antony* de Dumas et du *Chatterton* de Vigny) et de Frédérick Lemaître.

Un dernier chapitre est consacré à « La musique et la danse », « éléments définitoires du genre mélodramatique » (155). L'analyse du matériel d'orchestre de deux pièces permet de se faire une meilleure idée de la totalité de l'expérience théâtrale fournie par ce genre alors si prisé, et de réévaluer la valeur d'une musique qui, tout obligée qu'elle était à servir l'histoire, savait néanmoins faire preuve d'originalité.

Cette étude d'un peu plus de deux cents pages bien tassées et très denses, fournit une image évocatrice de l'imaginaire collectif de l'année 1823, basée sur des recherches minutieuses et une analyse approfondie du corpus, de son contexte et de sa réception. Elle démontre de façon tout à fait concluante comment le mélodrame a pu servir de véhicule à la critique de la monarchie restaurée de la part des libéraux, à travers un renouvellement du genre qui, tout en n'étant pas absolument total et net, se fait sentir à tous les niveaux. L'année 1823, restituée ici avec une grande richesse de détail, apparaît ainsi comme un moment charnière qui mènera vers les nouvelles formes dramatiques de la Monarchie de Juillet. On apprécie beaucoup mieux, à la lecture de ce travail, le lien profond qui unissait le mélodrame, dans son évolution et ses transformations, au drame romantique qui fut son successeur et son héritier.

L'étude est suivie de diverses annexes, d'une bibliographie d'envergure, d'un index des noms, d'un index des œuvres et d'une table des figures, abondantes et utiles. Notons aussi une particularité aussi innovatrice que bienvenue : la section portant sur la musique mélodramatique est agrémentée de bon nombre de codes QR, qui permettent au lecteur, une fois scannés, d'accéder à des enregistrements des morceaux discutés dans le livre. Nulle meilleure façon de donner à cette lecture passionnante un fond sonore aussi agréable que pertinent.

Vittorio Frigerio

Dalhousie University
