

『프랑스학연구』 107(2025.4.30.), pp.147~169
프랑스학회

Idéal et pratique du genre du “mélodrame” durant le dernier tiers du XVIII^e siècle*

Choong Hoon LEE**

〈Résumé〉

Cette étude a pour objectif de montrer que le mélodrame, nouveau genre apparu à la fin du XVIII^e siècle en France, est l'un des fruits de la réforme théâtrale de cette époque.

L'idéal et la pratique de ce genre doivent beaucoup à Rousseau et Diderot, figures majeures de cette réforme littéraire et musicale.

Ces auteurs poursuivent le projet d'un mariage harmonieux entre la parole et la musique, un débat récurrent tout au long du XVIII^e siècle, marqué par le passage de la modération héritée du siècle précédent à une esthétique de plus en plus tournée vers l'excès.

Nous mettons en lumière deux notions centrales : le récitatif obligé et la pantomime, par lesquels le musicien et le dramaturge cherchent à susciter chez le spectateur un maximum d'émotions.

Le premier mélodrame, apparu à la fin du XVIII^e siècle sous la plume de Pixérécourt, s'appuie sur ces procédés afin de mettre en valeur le silence des acteurs à travers l'accompagnement orchestral.

La dernière partie de cette étude est consacrée à l'analyse de leur utilisation dans *Cœlina ou l'enfant du mystère*, où les moyens silencieux de la dramaturgie contribuent à intensifier l'émotion du spectateur.

Mots-clés : mélodrame, récitatif obligé, pantomime, tableau, René-Charles Guilbert de Pixérécourt

* This work was supported by the research fund of Hanyang University(HY-2023-3451).

** Professeur du Dépt. d'Etudes françaises à l'Université Hanyang ERICA.

1. Introduction

A été créé, dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, un genre dont la privation de moyens d'expression verbale était suppléée par des expédients sans parole qui sont en revanche arrivés à renforcer les effets émotionnels. Tel est le sort de tout art nouveau : la mauvaise monnaie chasse la bonne. Le mélodrame, en vogue parmi le peuple, surtout au XIX^e siècle en France, a pour son origine une réaction contre le « monopole accordé aux théâtres officiels patentés : les Italiens, l'Opéra, mais surtout, le Théâtre-Français » :

Eux seuls avaient le droit de jouer tant le répertoire classique que les créations de nouvelles pièces. Les théâtres secondaires – dont la plupart sont issus de représentations d'acrobaties dans les foires – étaient censés se contenter de ballets, de spectacles de marionnettes et de pantomimes. Dès leur origine, les pantomimes étaient accompagnées de musique : elles devinrent par la suite progressivement plus élaborées et incorporèrent des éléments de dialogue, se rapprochant alors du « mélodrame » avant même que ce terme n'entre dans l'usage commun.¹⁾

Les comédiens qui ne faisaient pas partie des théâtres majeurs, jusqu'à ce que la Révolution abolisse ce monopole datant de l'Ancien régime, remplissaient les théâtres de boulevard par la musique et la pantomime. On y jouait avec ces moyens-ci les pièces muettes, au début, appelées « pantomime dialoguée », puis « mélodrame » lorsque les dialogues apparurent. En effet, ces musique et pantomime, négligées ou plutôt méprisées dans les théâtres de premier ordre, n'avaient-elles pas été nécessairement incorporées dans la tradition oratoire et dramaturgique ? Toutefois, les critiques reprochaient à ce dispositif d'enfler la pièce théâtrale, de faire oublier l'intrigue et de ne s'intéresser qu'aux accessoires. Certes, d'où vient que le mélodrame était longtemps « déprécié, remarque Roxane Martin, pour son style boursoufflé, ses images exagérées, ses apophtegmes naïfs »²⁾.

1) Peter Brooks, *L'Imagination mélodramatique*, Classiques Garnier, 2010, pp. 80-81.

2) Roxane Martin, « Introduction », *Mélodrames de Pixérécourt*, dir. Roxane Martin, t. I,

Mais cette étude n'a pas pour l'objectif ni la réhabilitation de ce fameux genre mineur brusquement apparu lors de la Révolution, ni sa réévaluation injustement refusée jusqu'ici. Nous voulons montrer que ce genre est aussi un des fruits de la réforme théâtrale qui s'est répandue depuis le milieu du XVIII^e siècle, et que son idée se trouverait dans les soucis de l'origine et de l'énergie des langages, sujet qui préoccupe les philosophes tout au long du siècle. Rousseau tente d'affirmer que la perfection de la langue française nuit à la musique parce que cette langue entièrement conventionnelle ôte la force des passions attribuées par le chant. Pour lui, même les silences d'un acteur pourraient rendre plus pathétique l'action théâtrale que la tirade. Il en est de même pour Diderot. Celui-ci cherchant toujours le *maximum* des effets théâtraux poursuit l'union heureuse des éléments verbaux et non-verbaux au théâtre, et essaie de déhiérarchiser les genres divisés par l'Académie en majeurs et en mineurs afin de se dégager des usages et des coutumes arbitrairement imposés.

Or, il ne faut pas oublier que ce nouveau genre de « mélodrame » n'appartient point au modèle parfait du théâtre qui pourrait se soustraire à tous les désavantages et à tous les défauts des anciens genres. Bien que le mot « mélodrame » soit composé des mots grecs *melos* et *drama*, ce genre ne doit pas être identifié à celui de l'opéra, ni au drame lyrique proprement dit. En bref, le mélodrame, dès le début jusqu'à aujourd'hui, se définit par ses propres propriétés différentes des genres déjà accordés. D'où résultent les appréciations souvent diamétralement opposées du genre : la combinaison intime de la musique et des paroles accompagnée de gestes dépend toujours des poètes ou musiciens ingénieux, non de leur médiocre mélange disparate. Cela veut dire que le mélodrame n'est pas une sorte de pièce théâtrale où la musique aiderait à fortifier la force verbale, ni celle où la parole céderait sa place aux expressions rencontrées hors des voix. Le nouveau genre lyrique prépare de nouvelles émotions que ni la tragédie, ni la comédie ne peuvent fournir. La visée ne consiste pas à subjuguer la musique à la parole et *vice*

versa, mais à créer un « tableau » pathétique où tous les éléments s'entraident et s'harmonisent les uns avec les autres. N'est-ce pas déjà toucher le problème fondamental fréquemment discuté tout au long du XVIII^e siècle ?

Nous commencerons cette étude en remontant au *Pygmalion* dont Rousseau a écrit le texte au début de l'année 1763. Le titre de « scène lyrique » a été donné lors de la création de l'œuvre en 1770 en collaboration avec Horace Coignet, un amateur lyonnais de musique. Beaucoup pensent que cette petite scène lyrique de Rousseau et Coignet est le premier ouvrage du « mélodrame ». Cependant, cet ouvrage premier du mélodrame semble bifurquer à mesure que l'on attribue de l'importance soit à la musique, soit au drame. D'une part, le *Pygmalion* rousseauiste a immédiatement stimulé Jiří Antonín Benda, musicien et compositeur bohémien en Allemagne, à créer deux mélodrames : *Ariadne auf Naxos*, puis *Medea* (1775), enfin son propre *Pygmalion* (1779). D'autre part, cette tendance adaptée dans le domaine littéraire s'appelait diversement drame, drame lyrique, drame à grand spectacle etc. jusqu'à ce que René-Charles Guilbert de Pixérécourt nomme enfin sa *Cælia, ou l'enfant du mystère* (1800) le premier mélodrame.

Si tratta, comme già adombrato nel titolo, da una parte del *Pygmalion* di Rousseau (1770) e del mélodrame mitologico-cameristico che da esso prese forma ; dall'altra di *Cælia ou l'enfant du mystère* di Guilbert de Pixérécourt (1800) e del mélodrame « à grand spectacle », il genere popolare che furoreggiò sui teratri di Boulevard all'indomani della Rivoluzione.³⁾

Y a-t-il deux sortes de mélodrames dont le caractère est fondamentalement

3) “Comme le titre l'indique déjà, il s'agit d'une part du *Pygmalion* de Rousseau (1770) et du mélodrame mythologico-cameristico qui en a pris forme ; de l'autre de *Cælia ou l'enfant du mystère* de Guilbert de Pixérécourt (1800) et du mélodrame « à grand spectacle », genre populaire qui fit fureur sur les théâtres du boulevard au lendemain de la Révolution.” (Emilio Sala, *L'opera senza canto*, Marsilio, Venezia, 1995, p. 23). Ma traduction.

différent l'un de l'autre ? Si les deux chemins divergent à partir de l'origine commune lancée par Rousseau, lequel est plus conforme à l'intention de Rousseau ? La solution la plus simple, pour suivre la plupart des historiens littéraires, est de regarder le chemin du drame accompagné de la musique comme un genre bariolé et bâtard. C'est-à-dire que cette solution consiste à le sous-estimer ou plutôt à le négliger dans l'histoire littéraire, alors qu'un autre chemin depuis Rousseau connaîtra après coup une réussite dans le domaine musical. Or ce jugement est trop sévère pour le mélodrame « littéraire » dont le succès et l'influence populaires au siècle suivant ont été importants. D'où la nécessité d'éclaircir l'origine commune des deux chemins dont la théorie et la pratique envers les conventions et les usages traditionnels traversent tout le long du XVIII^e siècle. Nous prenons le point commun entre les deux tendances littéraire et musicale surtout en essayant de concilier la parole – conventionnelle, et le silence – émotionnelle, et d'anéantir la distance entre eux.

2. Rousseau, précurseur du mélodrame ?

Si les opposants au mélodrame considèrent celui-ci comme un genre monstrueux sous le prétexte de la coexistence du texte et de la musique, Jacqueline Waeber dit du *Pygmalion* de Rousseau : « le *Pygmalion* n'a rien d'une étrangeté un peu monstrueuse, mais doit être compris comme l'une des productions les plus emblématiques d'une conception de l'art scénique alors en œuvre durant le dernier tiers du XVIII^e siècle. » La musicologue voit donc dans la « scène lyrique » de Rousseau non une simple hybridité de la parole et de la musique mais « la première tentative pour créer une interaction entre texte déclamé et musique, et la réalisation pratique qu'est le *Pygmalion* peut être perçue comme le fruit d'une réflexion théorique que Rousseau avait développé depuis les années 1750 ».⁴⁾ Comme on le sait bien, depuis sa *Lettre sur la*

4) Jacqueline Waeber, *En musique dans le texte. Le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*,

musique française (1753) qui clôt la querelle des Bouffons, l'auteur du *Devin du village* critiquait la musique française pour avoir perdu les accents musicaux à mesure que la langue est devenue raffinée. Plus la langue française a d'élégance et de délicatesse, moins sa musique a d'énergie et d'émotion, car le manque d'accents est obligé de demander en vain à la musique des ornements artificiels qui plaisent à l'oreille de l'auditeur mais ne pénètrent point jusqu'à son cœur, afin de provoquer les affectations. Bien que l'ébauche du *Pygmalion* datée de 1763 ne soit pas accompagnée de musique, seule sa déclamation a fait écouter aux âmes sensibles la musique latente et virtuelle qui s'accorde parfaitement à la parole :

[...] R. a lu Mr. K[irchberger] une petite piece admirable, c'est un Drame, un seul Acte, une seule scène, un seul personnage qui est Pigmalion. Le Theatre represente un Atelier, nombres de statues a diférent degré de travail, cela de Galatée couverte d'un Voile. Pigmalion se met a l'ouvrage, chaque statue a un Corps de Ciseau, l'agitation graduelle l'empêche de s'atacher a aucune, celle de Galatée la redouble, il craint de gater en voulant perfectionner, la trouble augmente, il est hors de lui, les Dieux ont pitié et Galathée saute en bas de son pied d'estal et ne dit que trois mots qui finissent la piece, ces trois mots sont forts, mais ils les falloient tels dit R., parce qu'ils finissent et qu'elle ne dit que cela, il voulut envoier cela en forme de Lettre a Metastase. Pendant la lecture Mr. K. transporte dit tout haut, *Ici l'Orchestre*, ah Mons^r n'écoutez pas l'Orchestre.⁵⁾

Ce qui compte, c'est que le *Pygmalion* de Rousseau n'appartient pas à l'opéra : non seulement sa « scène » n'est pas encore musicalisée, mais ce monologue d'un statuaire génial dans la représentation - double, à la fois celle de la fabrication de Galatée par Pygmalion et celle de la pièce théâtrale entière - nous rappelle une nécessité de musique qui correspond bien à la situation représentée. Autrement dit, le silence de la musique dans la représentation nous fait ressentir une musique virtuelle qui ne se réduirait jamais à la musique

Paris, Van Dieren, 2005, p. 19.

5) Rousseau, *Correspondance complètes*, éd. R. A. Leigh, t. XV, n° 2445, Oxford, Voltaire foundation, 1986, p. 89.

déterminée. Chaque expression entrecoupée et passionnelle dans le monologue de Pygmalion ne ressemble pas à l'expression musicale mais elle crée elle-même une musique imaginaire. L'absence de la musique n'est pas ici un défaut mais vise plutôt la musicalité même dont les aspects possibles sont « ouverts » à l'auditeur. Le silence n'est donc pas une simple pause : il parle plus que la parole ou plutôt il est saturé des paroles non énoncées dont l'équivocité nous conduit à la propagation des chants possibles.

En effet, cette idée nous rappelle le « récitatif obligé » que Rousseau a voulu introduire dans l'opéra français. C'est une technique de l'opéra italien, mais inconnue à cette époque en France. Dans son *Dictionnaire de musique*, Rousseau définit cette sorte de récitatif et explique sa nécessité pour rassurer l'expressivité forte et émouvante :

C'est celui qui, entremêlé de Ritournelles et de traits de Symphonie, oblige pour ainsi dire le Récitant et l'Orchestre l'un envers l'autre, en sorte qu'ils doivent être attentifs et s'attendre mutuellement. Ces passages alternatifs de Récitatif et de Mélodie revêtue de tout l'éclat de l'Orchestre, sont ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la Musique moderne. *L'Acteur agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences, durant lesquelles l'Orchestre parler pour lui ; et ces silences, ainsi remplis, affectent infiniment plus l'Auditeur que si l'Acteur disoit lui-même tout ce que la Musique fait entendre.* Jusqu'ici la Musique Française n'a sçû faire aucun usage du Récitatif obligé.[...]»⁶⁾

La représentation d'une situation pathétique devrait être souvent interrompue, suspendue et entrecoupée. Lorsque les acteurs sont déchaînés ou chagrinés, leurs discours ne pourraient pas du tout être suivis ni réguliers. Les silences viendraient donc entre leurs cris, leurs plaintes, leurs sanglots. Eh bien, le dramaturge laisse-t-il aller les silences sans aucun moyen de les souligner ? C'est alors que l'orchestre intervient pour remplir les silences. Cette intervention orchestrale donne non seulement une interprétation de l'état d'âme de l'acteur mais contribue aussi à renforcer tous les effets virtuellement

6) Rousseau, *Dictionnaire de musique*, dans *Œuvres complètes*, t. V, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, pp. 1012-1013. Je souligne.

compris dans l'émotion. Comment est-ce possible ? Dans ses *Problèmes musicaux*, Aristote parle de la « *paracatologé* (παρακαταλογή) » qui produit l'effet « pathétique » alors qu'un simple chant est « moins émouvant »⁷⁾. L'accompagnement par les instruments de musique de la parole du poète n'est ni un ornement, ni une redite. Dans ce contexte, cette alternative de parole et de musique n'est pas un mélange arbitraire, mais une combinaison nécessaire pour éviter la monotonie et rendre les sentiments plus visibles et attendrissants.

L'idée n'appartient pas uniquement à Rousseau. Diderot la partage aussi avec son ami. Dans son troisième entretien avec Dorval, ajouté à son *Fils naturel*, premier ouvrage du « genre sérieux », il mentionne plusieurs fois ce terme pour illustrer une réécriture des vers en musique. Par exemple, Diderot présentant des vers tirés d'*Iphigénie* de Jean Racine, demande comment ces vers se prêtent à la mise en musique. C'est la scène où l'on arrache Iphigénie de Clytemnestre qui voit le couteau levé sur le sein de sa fille destinée à se laisser immoler.

O mère infortunée !
De festons odieux ma fille couronnée,
Tend la gorge aux couteaux par son père apprêtés.
Calcas va dans son sang.... Barbares, arrêtez [...]

7) « Pourquoi la *paracatologé* introduite dans les chants est-elle d'un effet tragique ? N'est-ce pas à cause des contrastes ? Les contrastes, dans les situations graves, soit heureuses, soit affligeantes, produisent le pathétique, tandis que l'uniformité est moins émouvante » (Aristote, *Problèmes musicaux*, trad. Ch. Ruelle, Paris, Didot, 1891, p. 7). Cesare Scarton explique l'étymologie du mot composé de παρά et de καταλογή : "Ce dernier terme a pour premier sens celui de « rôle, conscription » et se rattache au verbe καταλογίζομαι (=lire, cataloguer, faire le rôle des soldats). Du sens de « liste, catalogue », le terme indique ensuite non pas tant l'énumération que la déclamation au sens de « parole (λόγος) prononcée à haute voix » (λόγος = parole ; κατά = poser ; exposer ; d'où exposer la parole, c'est-à-dire montrer que cette récitation a eu lieu à côté, parallèlement à, à côté de) ce qui signifie que cette récitation a eu lieu à côté, parallèlement à quelque chose d'autre qui est la musique. Ainsi, παρακαταλογή indique une action accompagnée de musique." (Cesare Scarton, *Il melologo. Una ricerca storica tra recitazione et musica*, Edimond, 1998, p. 6) Ma traduction.

Je ne connais ni dans Quinault ni dans aucun poète des vers plus lyriques, ni de situation plus propre à l'imitation musicale. L'état de Clytemnestre doit arracher de ses entrailles le cri de la nature ; et le musicien le portera à mes oreilles, dans toutes ses nuances.

S'il compose ce morceau dans le style simple, il se remplira de la douleur, du désespoir de Clytemnestre ; il ne commencera à travailler que quand il se sentira pressé par les images terribles qui obsédaient Clytemnestre. Le beau sujet pour un récitatif obligé, que les premiers vers. Comme on en peut couper les différentes phrases par une ritournelle plaintive.. O Ciel !.. O mère infortunée !... premier jour pour la ritournelle... De festons odieux ma fille couronnée... second jour... Tend la gorge aux couteaux par son père apprêtés... troisième jour... Par son père!., quatrième jour.... Calcas va dans son sang... cinquième jour... Quels caractères ne peut-on pas donner à cette symphonie ?... Il me semble que je l'entends.... Elle me peint la plainte... la douleur... l'effroi... l'horreur... la fureur...⁸⁾

Diderot montre comment les quatre premiers vers peuvent être mis en musique de deux façons différentes : de prime abord, tout simplement, cette scène est celle de la profonde douleur d'une mère forcée de laisser sacrifier sa propre fille malgré elle. Mais il faut voir que chaque vers comprend des passions différemment nuancées. On n'est pas face à la simple plainte d'une mère malheureuse : diverses passions enchaînées les unes avec les autres doivent être exprimées non par les vers mais par l'orchestre. Diderot différencie au moins 5 pauses entrecoupées à mesure des changements imperceptibles des passions incarnées par l'actrice. En récitant « O mère infortunée ! », l'actrice gémissant pousse un grand soupir et se maudit : d'après Diderot, c'est le premier jour, c'est-à-dire un « lieu » où la parole cessant, la ritournelle doit intervenir. Or, dans deuxième vers, lorsque Clytemnestre peint la figure oxymorique de sa fille, somptueusement parée mais toujours victime de l'immolation, la passion s'aggrave. Le troisième vers manifeste une scène cruelle où la mort de la victime s'approche tout près lorsque le prêtre Calcas brandit son couteau. Cette scène effraie la mère qui voit la mort imminente de sa fille sous ses yeux. Du reste, l'ordre de l'immolation à Iphigénie est donné

8) Diderot, *Œuvres complètes*, t. X, éd. H. Dieckmann, Jacques Proust et Jean Varloot, Paris, Hermann, p. 157. Nous abrégerons DPV lorsque nous citons dans cette édition.

par son propre père ! La mère tremble sous le poids du destin. En même temps, Clytemnestre s'indigne de ce Calcas qui veille à l'immolation et son émotion est alors la fureur. Le musicien habile qui saurait rendre la progression et l'enchaînement successif de ces passions, selon Diderot, ferait ainsi : il peut faire cesser le chant, à chaque vers ou au milieu des vers, en remplissant ces pauses par une suite de modulations dont le changement montre le changement du cœur de Clytemnestre.

3. L'art de gestes ou la pantomime

Toujours dans son troisième entretien avec Dorval, Diderot suppose une danse ou pantomime accompagnée de la musique dans laquelle le « récitatif obligé » tient une grande place. Voici le sujet proposé par Dorval : « un petit paysan et une jeune paysanne reviennent des champs sur le soir. Ils se rencontrent dans un bosquet voisin de leur hameau ; ils se proposent de répéter une danse qu'ils doivent exécuter ensemble le dimanche prochain sous le grand orme »⁹⁾.

Comment représenter le sujet en détaillant efficacement les gestes caractéristiques des deux danseurs ? Dorval et son porte-parole, Diderot regardent une danse comme un poème dont le sujet « peut être distribué par actes et par scènes. Chaque scène nécessite « son récitatif libre ou obligé et son ariette »¹⁰⁾. Alors la danse commencera par une rencontre de deux paysans et une proposition de répéter la danse pour le dimanche suivant. La pudeur des paysans, un petit refus de la part de la paysanne, puis un accord forcé malgré elle seront représentés sur la scène alors que la musique joue cette timidité, cette hésitation et cette persuasion de la façon dont le récitatif est chanté dans l'opéra ou le drame lyrique. En effet, Pierre Frantz parle de « la fonction de la pantomime qui unifiait le récit,

9) Diderot, DPV t. X, pp. 152-153

10) *Ibid.*, p. 152.

articulé en passages où les danseurs « marchaient » et en passages « dansés », sur le modèle de l'alternance entre le récitatif et l'aria ». Ensuite, il continue : « Il est vrai que la pantomime, telle que la pense Diderot, ne transmet pas un sens verbalisable, antérieur et traduisible ; elle ne se substitue pas à la parole pour la traduire : elle fait sens de l'indicible. Elle est profondément hiéroglyphe. »¹¹⁾ Les deux paysans commencent alors à répéter, mais leur danse est tellement maladroite, inexacte et erronée qu'ils doivent recommencer leurs répétitions grâce auxquelles ils dansent de mieux en mieux. Enfin, dans le deuxième acte, le paysan plus habitué qu'à l'acte précédent montre sa danse à la paysanne :

Le petit paysan et la jeune paysanne avaient laissé sur la scène leur panetière et leur houlette ; ils viennent les reprendre. Le paysan le premier. Il montre d'abord le bout du nez. Il fait un pas en avant. Il recule. Il écoute. Il examine. Il avance un peu plus. Il recule encore. Il s'enhardit peu à peu. Il va à droite et à gauche. Il ne craint plus. Ce monologue est un récitatif obligé.¹²⁾

La danse du paysan, quoique beaucoup plus entraîné qu'au début, manque encore de perfection quand même. Il s'entraîne tout seul enchaînant un morceau après l'autre avant que la paysanne ne revienne. Ses mouvements ne s'enchaînent pas idéalement, chaque interruption consiste dans une sorte de pause, dans laquelle l'orchestre prend place pour y jouer son interprétation. Diderot attribue ce récitatif obligé au monologue du paysan dont la passion et les entraînements témoignent au spectateur de son progrès et de son succès.

Cette pantomime comparée au « récitatif obligé » par Dorval-Diderot n'est pas une singerie ridicule des jeunes paysans maladroits. Elle constitue une « unité générale de gestuelle ». D'après Pierre Frantz, la pantomime « n'est donc pas seulement de gestes dans une image en mouvement et peut se faire chorégraphie »¹³⁾. Pierre Frantz fait remarquer comment la déclamation

11) Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, PUF, 1998, p. 128.

12) *Ibid.*, p. 119.

monopolisée par des Théâtres Français est remplacé par des pantomimes regardées jusqu'alors comme « les accessoires ou décoratifs »¹⁴⁾. Depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle, la pantomime commence à restaurer la force de celle des Anciens : elle « évoque un langage du corps au défaut de la parole, un excès du corps dans le signe. »¹⁵⁾ Diderot fait toujours valoir le rôle de la pantomime qui l'emporte souvent sur la déclamation éloquente : « Tel est celui de Mackbett [sic.], remarque déjà Diderot dans sa *Lettre sur les sourds et muets* en 1753, dans la tragédie de Shakespeare. La somnambule Mackbett s'avance en silence et les yeux fermés sur la scène, imitant l'action d'une personne qui se lave les mains, comme si les siennes eussent encore été teintes du sang de son roi qu'elle avait égorgé il y avait plus de vingt ans ; je ne sais rien de si pathétique en discours que le silence et le mouvement des mains de cette femme. Quelle image du remords ! [...] »¹⁶⁾

Outre le fait que la représentation de cette danse doit être bien distribuée dans sa composition entière, l'habileté de l'acteur pour son art est nécessaire : il est à la fois habile et malhabile ; il commence à danser de façon à ce que ses mouvements montrent l'inégalité de la dextérité. Dorval et Diderot remarquent que l'intervention de l'orchestre qui enchaîne les sons et les pauses¹⁷⁾, les consonances et les dissonances, les modulations successives

13) *Ibid.*, p. 121.

14) *Ibid.*

15) Diderot, DPV t. X, p. 154.

16) Diderot, DPV, t. IV, pp. 142-143.

17) « [...] le silence de la pantomime, loin de rien dérober à leur [aux tableaux] finesse et à leur énergie, semble y ajouter par les gestes et les mouvements ingénieux et prompts qu'elles inventent. Dans cette action muette, la gêne paraît allumer l'éloquence. Chez les hommes alors tout devient langue et langue énergique ; le pied parle comme l'œil ; le sentiment se peint dans les moindres nuances ; l'âme s'échappe par toutes les attitudes du corps ; tout est réfléchi, décisif, pittoresque ; tout frappe l'image et le caractère ; elle n'est ni fausse ni équivoque » (Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, t. II, chap. 655, p. 447 récit. dans Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 127).

soutiendrait l'idée de cette manière de danser.

La comparaison entre la pantomime et la musique est reprise par Marmontel, auteur de l'article « Pantomime » dans le *Supplément* Panckoucke de l'*Encyclopédie*. Comme Pierre Frantz l'a déjà remarqué dans le texte de Marmontel¹⁸⁾, la pantomime s'associe bien avec la musique instrumentale car chacune n'ayant pas de sens déterminé n'empêche pas que l'un et l'autre se confondent. Ou plutôt la symphonie sans paroles aide le spectateur à mieux imaginer les gestes qui le conduisent à remplir le sens indéterminé. C'est la nouveauté de la pantomime dont la réévaluation depuis les années 1760 jusqu'à la Révolution se trouve surtout dans le genre populaire, malgré lui, privé de la noble parole du Théâtre-Français. Mais cela n'indique point en principe une sorte de lacune de la valeur du théâtre :

La seule voix qu'on peut donner à l'acteur pantomime, est celle de la symphonie, parce qu'elle est vague et confuse, qu'elle ne gêne point l'action, qu'en nous aidant à deviner le sentiment et la pensée, elle nous laisse encore jouir de notre pénétration, ou plutôt du talent qui sait tout exprimer sans le secours de la parole. [...] Quant au plaisir que cette expression vague et confuse peut nous causer, il ressemble assez à celui d'une belle symphonie. Celle-ci, en même temps qu'elle charme à l'oreille, cause à l'esprit de douces rêveries et porte à l'âme des émotions confuses dont l'âme se plaît à jouir ; il en est de même de la danse. D'un côté, l'âme est émue d'un sentiment vague et confus comme l'expression qui le cause ; d'un autre côté, les yeux jouissent de tous les développements de la beauté présentée sous mille attitudes et sous les formes variées d'une infinité de tableaux ingénieusement groupés.¹⁹⁾

Quand Marmontel remarque que la pantomime ressemble à la symphonie, cette ressemblance vient du sens vide, dans le système des signes conventionnels, des éléments composés de la pantomime et de la symphonie. Chaque élément ne signifie rien en même temps qu'il peut signifier tout. Un

18) Pierre Franz, « Les pantomimes du *Neveu de Rameau* : rêve et imitation », dans *Musique et Pantomime dans le Neveu de Rameau*, dir. Franck Salaün et Patrick Taïeb, Paris, Hermann, pp. 222-223.

19) Jean-François Marmonel, *Éléments de littérature*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 843.

geste ou un son nous fait prêter attention en donnant une sensation aux sens mais celle-ci, en elle-même, ne détient aucun sens ni aucune pensée. Pour ainsi dire, ce geste, ce son approchent du langage primitif et originel dont l'absence de convention consiste à réserver la force originaire des sentiments.²⁰⁾ Supprimer les signes de pacte et remonter à l'expressivité du pré-langage constitue un lieu commun des philosophes depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle. Tous les genres d'art ne se réduisent pas à un seul principe - l'imitation de la Belle nature - mais se lient les uns aux autres de façon à ce que seul leur concours atteindrait le but des Beaux-arts qui consiste à confier aux spectateurs le *maximum* des émotions. Ce n'est pas un mélange médiocre des éléments fallacieux qu'on tire, sans goût, sans soins, d'autres arts. Cela veut dire qu'il ne faut pas redire ce qui peut être mieux représentable dans un certain art auquel l'on a recours en s'attendant aux plus fortes émotions possibles. Le récitatif obligé arriverait à renforcer les sentiments variables et protéiformes dans le monologue d'un acteur à condition que l'orchestre n'intervienne pas au risque de mêler abusivement les différentes expressions soit dramatiques soit musicales, et la symphonie, sans paroles, pourrait remplir à sa propre manière ce que par la seule pantomime l'on se donne la peine de souligner les effets sans cesse transitoires et même contradictoires par lesquels les spectateurs sans étonnement, sans ébahissement pourrait être absorbés.

20) « Il faut écrire la pantomime toutes les fois qu'elle fait tableau ; qu'elle donne de l'énergie ou de la clarté au discours, qu'elle lie le dialogue ; qu'elle caractérise ; qu'elle consiste dans un jeu délicat qui ne se devine pas ; qu'elle tient lieu de réponse ; et presque toujours au commencement des scènes. Elle est tellement essentielle, que de deux pièces composées, l'une eu égard à la pantomime, et l'autre sans cela, la facture sera si diverse, que celle où la pantomime aura été considérée comme partie du drame, ne se jouera pas sans pantomime, et que celle où la pantomime aura été négligée, ne se pourra pantomimer. On ne l'ôtera point dans la représentation au poème qui l'aura, et on ne la donnera point au poème qui ne l'aura pas. C'est elle qui fixera la longueur des scènes, et qui colorera tout le drame. » (DPV, t. X, pp. 410-411)

4. La pratique du mélodrame : cas *Cœlina ou l'enfant du mystère* de Pixérécourt

Jusqu'alors, nous avons vu la primauté de la déclamation des Théâtres Français dont le monopole limitait les théâtres secondaires à basculer vers le drame, puis vers le mélodrame à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle en France. Le passage de la parole au silence accompagné de la symphonie et de la pantomime était caractéristique. Ceci n'était simplement que des palliatifs employés à tâtons dans la restriction d'institution mais cela devient de plus en plus des sources grâce auxquelles se prêtent la formation et la structure d'un nouveau genre : le mélodrame. Autrement dit, ces sources sont appelées afin de remplir les vides apparents que l'ancienne poétique ne peut plus combler. Aussi Jacqueline Waeber indique-t-elle bien que « le mélodrame est donc né de ce qui à l'opéra relève d'une situation dramatique excessive à tous points de vue que le chant ne parvient plus à restituer. »²¹⁾ En ce sens, l'idéal du mélodrame se différencie de la comédie larmoyante et de la comédie-ballet que l'on connaît dans la première moitié du XVIII^e siècle. Certes, la musique et la pantomime joueront un autre rôle que dans les genres précédents du siècle, mixtes et mélangés. Comme nous l'avons vu, elles rendent étroitement unis les composants de la pièce, pour intéresser l'intrigue, préparer les émotions que ressentiront les spectateurs et faire exploser puissamment tous leurs effets.

Jetons alors un regard rapide sur le « premier » mélodrame apparu à la fin du siècle et voyons comment les éléments musico-chorégraphiques s'y sont servi. En général, ce premier mélodrame est regardé comme *Cœlina ou l'enfant du mystère* par René-Charles Guilbert de Pixérécourt, écrivain prolifique au tournant des Lumières au Romantisme.²²⁾ Le mélodrame -

21) Jacqueline Waeber, « Le mélodrame au-delà de l'opéra. Sur le *Pygmalion* de Rousseau », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 12, 2003, p 26.

22) À propos de l'appréciation de Pixérécourt, nous pouvons consulter son ami Charles Nodier : [...] l'ingénieuse abondance de [Pixérécourt] a doté la scène d'un grand nombre d'ouvrages intéressants, remarquables par la clarté des expositions, par l'habileté de la

basé sur le roman de Ducray-Duminil, auteur contemporain – est créé et représenté sur la scène de l'Ambigu-Comique en l'an de la dernière année du siècle. Le « père du mélodrame » a déjà fait des drames lyriques, et un *Victor ou l'enfant de la forêt* en 1798. En particulier, le dernier connut les changements. Au début, le théâtre Favart lui a commandé un drame lyrique et l'a reçu le 9 novembre 1797. Le compositeur Jean-Pierre Solié s'est occupé de la musique : d'après Pixérécourt, celui-là avait composé les deux tiers de l'opéra. Mais lorsqu'il a été au courant d'un opéra que le même théâtre préparait sur le même thème, il a supprimé les morceaux du chant, puis proposé à l'Ambigu-Comique qui l'a accepté.²³⁾

Toutefois, *Victor ou l'enfant de la forêt* n'a pas atteint sous nos yeux l'idéal du mélodrame si on le considère selon nos deux dispositifs : le récitatif obligé et la pantomime. Car le drame dont le sujet et l'intrigue ressemblent beaucoup à ceux cornéliens ne laisse au héros aucune occasion de monologuer : pour ses devoirs et son amour, il n'a jamais la moindre

conduite, par l'entente merveilleuse des effets, par l'enchaînement si progressif et si bien ménagé des événements, par la nouveauté si hardie et cependant si vraisemblable des moyens, par la propriété même du style général que sa forme solennelle et apophthegmatique rend plus propre, quand elle est nécessaire, à laisser de profonds traces dans l'esprit, mais qui offre partout ailleurs assez de correction, de naturel et de grâce, pour faire honneur à des drames d'un ordre plus élevé ». (Nodier, « introduction » de *Théâtre choisi*, t. I, Paris, Tresse, 1841, p. ii) Sylviane Robardey-Eppstein aussi remarque le caractère de Pixérécourt par rapport à d'autres auteurs contemporains du mélodrame : « le style du mélodrame pixérécourtien, tout d'abord applaudi par la critique de l'époque pour son allure élégante, rigoureuse et soignée, puis rapidement taxé de tous les défauts (emphase, sensiblerie, amphigourisme, etc.) répondait à une volonté d'imposer un langage nouveau au théâtre et de donner au genre une dignité littéraire. (Pixérécourt, *Mélodrames*, t. I, dir. Roxane Martin, t. I, *op. cit.*, pp. 570-571)

- 23) Voir Sylviane Robardey-Eppstein, « Présentation de *Victor ou l'enfant de la forêt* », dans *Mélodrames*, *Ibid.*, p. 568. C'est ainsi que Pixérécourt a affirmé plus tard : « Telle est l'origine du mélodrame » (*Théâtre choisi* éd. Ch. Nodier, t. 1, *op. cit.*, p. LI) Pour lui, il nous paraît ne pas avoir une distinction nette entre un drame lyrique et un mélodrame. Il explique donc que « [...] un mélodrame n'est autre chose qu'un drame lyrique dont la musique est exécutée par l'orchestre au lieu d'être chantée. » (*Ibid.*)

hésitation même s'il est destiné au parricide - ennemi de son père actuel mais son propre père qui l'a perdu lors de sa naissance. Dans cette situation affective, le récitatif obligé ne trouve aucune occasion de révéler ni la plainte ni l'effroi. De plus, souvent de longues didascalies sont consacrées aux représentations de combat qui ne servent pas à mettre en valeur l'agitation psychologique des personnages.

Par contre, *Cœlina* se montre non seulement héritière de la « pantomime dialoguée », de l'opéra-comique et du drame lyrique, mais encore précurseur de son propre genre en ce sens que l'on peut trouver la possibilité du récitatif obligé et de la pantomime dont l'usage soit tellement étroitement lié à l'action et à l'intrigue pour renforcer les effets théâtraux. Tout d'abord, il est caractéristique que nous trouvons un des personnages principaux qui, privé de la langue, reste muet, et dont la pantomime doit être minutieusement et habilement jouée dans l'intrigue de la pièce. En effet, il a été victime du méchant Truguelin et de son domestique Germain huit ans auparavant. Ce pauvre homme - le vrai père de Cœlina, maintenant pupille de Dufour et amant de son fils, Stéphanie - tourne autour d'elle, et est enfin hébergé chez Dufour à l'aide de son ancienne gouvernante, Tiennette. Puisque Dufour aura bientôt Truguelin, oncle de Cœlina, et son fils - lui n'apparaît pas sur la scène - chez lui, il ordonne de faire sortir le pauvre muet alors que le reste de la famille n'est pas d'accord avec ce manque de sympathie. L'objection familiale lui permet de décider de continuer de l'héberger et ce muet attire de nouveau l'intérêt de Dufour. Comme il n'y a pas d'autre moyen de communiquer que de s'entretenir par écrit, Dufour lui pose des questions et le muet lui répond par écrit. Tiennette lit ce qu'il a écrit :

Dufour : Comment te nommes-tu ?

Francisque écrit, et Tiennette place derrière lui lit à haute voix.

Tiennette : Francisque Humber. [...]

Dufour : Qui a causé tes malheurs ?

Tiennette : L'amour et l'ambition.

Dufour : Tu aimes et tu as été ambitieux ?

Tiennette : Non pas moi, mais un homme cruel à qui je dois tous mes malheurs. [...]

Dufour : Quels sont les monstres qui t'ont réduit en cet état ? Les connais-tu ?

Francisque fait un geste affirmatif.

Dufour : Nomme-les.

Tiennette : Je ne le puis, sans faire le malheur de tous ceux qui me sont chers.

Francisque jette un regard expressif sur Cœlina.

Dufour : Pourquoi ce mystère ?²⁴⁾

En effet, ce dialogue comprend toute l'intrigue. Mais Dufour et le spectateur restent toujours dans le « mystère ». Ce n'est pas que Francisque ne semble pas dire tout, mais que ses malheurs, d'abord, concernent la famille de Dufour et de Cœlina. Quand il répond que ses malheurs résultent de « l'amour et l'ambition », ces deux mots restent toujours équivoques. Si l'on ne comprend pas le sens et la circonstance avec ces deux mots, c'est que Francisque sait révéler ce dont il peut parler et cacher ce qu'il doit taire. Comme tout se dévoilera plus tard, cette victime aimait feu la sœur de Dufour ; ayant été riche, il était la proie de l'avidité de Truguelin. Cette brachylogie n'étant possible qu'à un muet qui sait écrire, elle permet de résumer après coup cette histoire vague de façon métaphorique. L'énoncé de ces deux mots par Tiennette ne parle en rien de sa cause du malheur. Mais seul le geste de Francisque « *un regard expressif sur Cœlina* » permet au spectateur de présumer que la relation entre les deux serait parentale.

Quant au récitatif obligé, nous trouvons un bon exemple dans l'acte III, scène 1. Enfin le crime de Truguelin est dévoilé, étant pourchassé par l'exempt et les archers, il craint et témoigne du repentir. Ses divers sentiments alternatifs montrent bien l'état d'âme changeant devant le danger :

24) Pixérécourt, *Cœlina, ou l'enfant du mystère*, acte I, scène 6, dans *Mélodrames*, t. I, op. cit., pp. 948-950.

[...] Il me semble que tout, dans la nature, se réunit pour m'accuser ... – ces mots terribles retentissent sans cesse à mon oreille : Point de repos pour l'assassin ! Vengeance ! Vengeance ! ... (*On entend résonner l'écho. Truguelin se retourne avec effroi*) où suis-je ? Et quelle voix menaçante ?... Ciel ! ... Que vois-je ?... Ce Pont... ces roches... ce torrent ... C'est là... là. ... ma main criminelle versa le sang d'un infortuné... Ô terre ! Entrouvre-toi... Abîme, dans son sein, un monstre indigne de la vie... Ô mon Dieu ! Toi que j'ai si longtemps méconnu... vois mes remords, mon repentir (*pendant cette scène l'orage a continué*).²⁵⁾

Embarrassé, Truguelin montre successivement la crainte, le repentir, l'effroi, le trouble, l'expiation et les remords. Les didascalies désignent l'orage interminable sur la scène. Mais le mauvais temps ne suffit pas à représenter son état intérieur. C'est ici que l'orchestre pourrait intervenir parmi ses paroles entrecoupées. Le crime caché depuis huit ans est dévoilé, puis sa punition lui paraît imminente. Le tonnerre, l'ouragan et l'écho, tout cela aurait recours aux instruments de musique dans cette scène. Les modulations fréquentes révéleront les émotions de plus en plus irritantes et regrettables qui en viennent à faire les aveux de son crime. En fait, cette scène comprend la didactique et l'éducation que la plupart des critiques modernes reprochent au genre du mélodrame. Or, ces sentiments excessifs naturellement conçus chez les méchants demandent-ils aussi l'excès des expressions, soit verbales, soit musicales ? L'introduction de cet « excès » nécessite ses propres moyens de s'exprimer : les musiciens et les dramaturges savent se servir efficacement de l'art de la pantomime et du récitatif obligé.

5. La conclusion

L'idéal du mélodrame est aussi une solution du problème du mariage heureux de la parole et de la musique débattu tout au long du XVIII^e siècle

25) *Ibid.*, acte III, scène 1, p. 1002.

où la modération, caractéristique dans le siècle dernier, cède de plus en plus sa place à l'excès. De même que la création du « drame sérieux » intermédiaire entre les genres traditionnels de la tragédie et de la comédie poursuit ses propres moyens de s'exprimer, de même le mélodrame successeur de la « pantomime dialoguée », du drame lyrique ou de l'opéra-comique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle apparaît comme une réforme du genre théâtral et une expulsion de la convention monopolisée par le classicisme.

Enfin, nous devons alors reposer la question que nous avons fait allusion au début de cette étude : le mélodrame est-il un genre musical ou littéraire ? Notre conclusion n'a pourtant pas pour objectif de classer d'une manière tranchée le nouveau genre à la fin du XVIII^e siècle. Mais ce qui compte, un bon ouvrage mélodramatique a indispensablement besoin des dispositifs de telle pantomime ou de tel récit obligé, c'est-à-dire qu'il doit nous rappeler une grande imagination grâce à laquelle nous pourrions peindre un tableau où les acteurs nous transmettent une grande émotion sans l'appui de la parole. En ce sens, le mélodrame approche de l'opéra ou du drame lyrique. Mais le mélodrame se différencie de ces genres lyriques quand il construit des scènes dont le silence arrive à posséder plus de force que la déclamation ou le chant. En effet, la morale du mélodrame ne vient pas du manichéisme du bien et du mal, comme la plupart des critiques le supposent, mais de la poursuite de l'énergie que le mutisme et la réticence nous offrent sans l'aide d'aucun élément verbal. *Calina*, par exemple, a su comment l'intrigue peut avoir plus de force grâce à l'expressivité de la pantomime des personnages, et a montré qu'alors le silence va approchant vers la musique. C'est pourquoi nous pouvons considérer *Calina* de Pixérécourt comme le premier mélodrame et comme le modèle proche du mélodrame.

Bibliographie

- A ! A ! A ! (Abel Hugo, Armand Malitorne, Jean-Joseph Ader), *Traité du mélodrame*, Paris, Delaunay, Pélicier et Plancher, 1817.
- Bernard-Griffiths, Simone (éd.), *Mélodrame et Romans noirs 1750-1890*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2000.
- Brooks, Peter, *L'Imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, trad. Emmunel Saussier et Myriam Faten Sfar, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- _____, (dir.), *Anthologie du mélodrame classique*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- Diderot, Denis, *Œuvres complètes*, éd. H. Dieckmann, J. Proust et J. Varloot, Paris, Hermann, 35 vol. parus.
- Ida, Hisashi, « La « Pantomime » selon Diderot. Le geste et la démonstration morale », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 27, 1999, pp. 25-42.
- Martin, Roxane, « Du peuple et du populaire dans le mélodrame de Pixérécourt », dans *Théâtre et Peuple. De Louis-Sébastien Mercier à Firmin Gémier*, Classiques Garnier, 2017, pp. 99-114
- Frantz, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, PUF, 1998.
- _____, « Les pantomimes du *Neveu de Rameau* : rêve et imitation », dans *Musique et Pantomime dans Le Neveu de Rameau*, éd. Franck Salaün et Patrick Taïeb, Paris, Hermann, 2016, pp. 209-224.
- Pixérécourt, René-Charles Guilbert de, *Mélodrames*, dir. Roxane Martin, t. I, Classiques Garnier, 2013.
- _____, *Guerre au Mélodrame !!!*, Paris, Delaunay, Barba, Mongie, 1818.
- Sala, Emilio, « Musique et dramatisation dans la « pantomime dialoguée » : le cas de *L'Homme au masque de fer* (1790) », *Musique et Geste en France de Lully à la Révolution. Etudes sur la musique, le théâtre et la danse*, éd. Jacqueline Waeber, Berne, Peter Lang, 2009, pp. 215-231.
- _____, *L'Opera senza canto*, Venise, Marsilio, 1995.
- Scarton, Cesare, *Il melologo. Una ricerca storica tra recitazione et musica*, Edimond, 1998.

Van der Veen, Jacques, *Le mélodrame musical de Rousseau au Romantisme. Ses aspects historiques et stylistiques*, Martinus Nijhoff, 1955.

Waeber, Jacqueline, *En musique dans le texte. Le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, Paris, Van Dieren, 2005.

_____, « Le mélodrame au-delà de l'opéra. Sur le Pygmalion de Rousseau », *Nouvelle Revue d'esthétique*, n° 12, 2003, pp. 23-32.

■ 국문초록 ■

18세기 멜로드라마 장르의 이상과 실천

이충훈

본 연구의 목적은 18세기 말 프랑스에서 나타난 새로운 장르인 멜로드라마가 이 시대 내내 논의되었던 연극 개혁의 산물 중 하나였음을 보여주는 것이다. 그런 점에서 우리는 멜로드라마의 이상과 실천은 이 개혁을 이끌었던 루소와 디드로의 사상에 많은 영향을 받았다는 점을 지적하는 한편, 이 개혁의 결과, 17세기를 특징지었던 질제가 점점 과잉에 자리를 넘겨주게 된다는 점에 주목했다. 관객에게 최대한의 감동을 전하기 위한 장치로 루소와 디드로는 각각 레치타티보 오블리가토와 팬터마임의 역할에 큰 관심을 보였는데 멜로드라마 장르는 이들 장치를 적극적으로 도입하여 배우의 침묵을 오케스트라를 통해 강조하고자 했다. 우리는 그 예시로 픽세레쿠르가 시도한 최초의 멜로드라마 작품에서 이 장치들을 효과적으로 사용함으로써 배우들이 어떻게 무언의 방식을 통해 관객들의 감동을 극대화할 수 있었는지 밝혔다.

핵심어: 멜로드라마, 팬터마임, 레치타티보 오블리가토, 타블로, 르네 샤를 길베르 드 픽세레쿠르

논문투고일: 2025년 3월 15일 || 심사완료일: 2025년 4월 6일 || 게재확정일: 2025년 4월 21일