



Martial Poirson (sous la direction), *La Terreur en scène*, Revue *Études théâtrales*, n.°59, 2014.

Vingt-cinq ans après la grande vague de commémorations du Bicentenaire et les nombreux spectacles qui l'ont accompagnée, il était temps de revenir, de manière plus apaisée, sur ce théâtre qui prend la Révolution française pour sujet. Mieux encore, il est possible aujourd'hui de s'interroger plus précisément sur la période que l'historiographie a popularisée sous le terme de « Terreur », correspondant assez généralement à l'instauration du Tribunal révolutionnaire en mars 1793 pour son début et à la chute de Robespierre le 28 juillet 1794 pour sa fin. Tout en ayant pris acte de l'apport furétien, les historiens de la Révolution française actuels n'oublient pas de rappeler qu'en mettant uniquement l'accent sur la violence et la répression qui caractérisent la période, le terme s'avère réducteur. Il escamote d'une part la tension induite par le contexte de guerre avec la plupart des puissances européennes mais également les tentatives de réformes sociales enterrées par la réaction thermidorienne.

Poursuivant cette réflexion historienne, ce numéro d'*Études théâtrales* intitulé « La Terreur en scène » regroupe des analyses sur des créations théâtrales s'étendant de Thermidor à nos jours. La copieuse introduction de Martial Poirson retrace la riche historiographie du sujet et pose bien la diversité des enjeux mais peut s'avérer d'un abord un peu compact pour le lecteur novice.

Les articles d'Antoine de Baecque et Philippe Bourdin, qui ouvrent ce volume, rappellent que la scène joue un rôle fondamental dans la création d'un imaginaire de la Terreur. Les auteurs reviennent en effet sur

l'âpre lutte qui s'est déroulée dans les théâtres au lendemain de la chute de Robespierre. Les Incroyables, armés de bâtons, y faisaient régulièrement des descentes pour y mettre à bas les bustes de Marat ou imposer des pièces anti-jacobines. On suit ainsi avec Antoine de Baecque le parcours d'Alphonse Martainville, dramaturge et journaliste muscadin qui décline sur un mode conservateur l'archétype du « Rousseau du ruisseau ». Philippe Bourdin analyse quant à lui le retournement du terme « brigands » qui, par le truchement de la scène thermidorienne, en vient à désigner les jacobins et non plus les contre-révolutionnaires.

Marion Denizot et Pierre Frantz s'intéressent ensuite au cycle de *Théâtre de la Révolution* de Romain Rolland à travers une étude de la pièce *Robespierre* et une mise en perspective de ce cycle avec l'Affaire Dreyfus. Peu représentées, ces pièces n'ont également que peu suscité l'intérêt des chercheurs jusqu'à présent. S'il convenait sans doute de combler cette lacune, deux articles dans le présent volume relèvent peut-être de l'excès de zèle. L'auteur de *Jean-Christophe* y paraît en effet tel qu'en lui-même et, appliquée à la Révolution, l'illusion de pouvoir se tenir « au-dessus de la mêlée » ne semble que plus caricaturale par ce qu'elle traduit de naïveté et de manque de clairvoyance sur son époque aussi bien que sur le passé. Soucieux de se démarquer du *Retour de l'URSS* de Gide, Rolland se lance dans la réhabilitation d'un Robespierre/Staline victime de la fatalité, défend à la fois l'Art pour l'Art et un art pour le peuple, veut innocenter Dreyfus mais sans prendre parti, lui fait endosser le rôle d'un aristocrate et compare la justice de la III^e République au tribunal révolutionnaire. En somme, il veut créer une Révolution qui gommerait la passion et l'engagement partisan et parvient par-là à mécontenter tout le monde.

Agathe Sanjuan et Olivia Voisin traitent quant à elles des pièces représentées à la Comédie-Française entre 1831 et 1931. Elles mettent ainsi en évidence cette période charnière pendant laquelle la Révolution passe du statut d'événement d'actualité à celui d'épisode historique en s'appuyant sur une esthétique du pittoresque.

Plus proche de nous, Joëlle Garcia revient sur la fresque révolutionnaire du Théâtre du Soleil qui fut si marquante qu'elle continue à infuser les créations contemporaines. Son étude privilégie *1793*, créé à la Cartoucherie en 1972 et bien plus rarement représenté que *1789*. Plus que la Terreur, il s'agissait d'y représenter la vie quotidienne et collective d'une section révolutionnaire. Traduisant de manière symptomatique les effets toujours prégnants du mouvement néo-conservateur des années 1980 qui a culminé dans le Bicentenaire, Joëlle Garcia clôt son article avec un extrait d'entretien accordé par Ariane Mnouchkine en 2005, dans lequel elle adhérait à la vision d'un Robespierre dictateur à l'évolution « terrible » et concédait qu'elle ferait aujourd'hui un spectacle plus « inquiet ». Au demeurant, l'idée de la culpabilité d'un seul homme lui permettait de

sauvegarder l'idéal de communauté révolutionnaire qui hante toujours les spectacles de la troupe.

Autre création collective, *Notre terreur*, par le collectif D'ores et déjà, a créée en 2009 à la Colline et qui a bénéficié d'un beau succès public. Martial Poirson fait ici œuvre utile en documentant un spectacle qui a délibérément joué l'économie d'information et en interrogeant pertinemment un succès singulier pour une pièce qui propose de plonger au cœur du Comité de Salut public en s'abstrayant de l'historiographie thermidorienne. Il rappelle d'autre part que, constituée en partie d'improvisations résonnant avec l'actualité, elle s'est jouée alors que se déroulait l'affaire du groupe de Tarnac, contribuant ainsi à réactiver la question de la violence politique.

La mort de Danton de Georg Büchner occupe une place de choix dans cet ouvrage, ce qui est légitime pour la pièce sur la Terreur la plus traduite et la plus représentée dans le monde. C'est ce que rappelle Lisa Guez avant de retracer l'histoire de son inscription tardive et plus limitée sur la scène française. Dans un entretien avec Martial Poirson, Georges Lavaudant revient quant à lui sur sa mise en scène de la pièce pour l'Odéon en 2002, reprise à la MC93 en 2012. Si la perspective du metteur en scène n'est jamais dénuée d'intérêt, on peut regretter toutefois l'absence d'un appareil critique plus important, la connivence qui résulte d'un tel dispositif ne permettant pas véritablement de questionner la légitimité des choix artistiques. Ici, par exemple, on peut s'interroger sur le bien-fondé de la reprise de cette mise en scène alors même qu'elle risquait de paraître obsolète en comparaison des choix audacieux faits pour *Notre terreur*. Même si la version de 2012 intégrait des Lieder contemporains de l'époque de Büchner, qui renforçaient l'historicité de la dramaturgie, il ne s'agissait pas moins d'une pièce sur la Révolution française bel et bien pensée comme telle par Lavaudant.

Sylvain Diaz n'oublie pas de faire une place au *Marat-Sade* de Peter Weiss, rendu emblématique par la mise en scène de Peter Brook, et propose une étude sur la manière dont l'œuvre questionne la Terreur. Enfin, Pascale Pellerin clôt ce volume sur une évocation de la pièce de Kateb Yacine, *Le Bourgeois sans-culotte ou le spectre du parc Monceau* dans laquelle l'auteur défend Robespierre et le terrorisme en les assimilant au combat des indépendantistes algériens, mais aussi à celui de tous ceux qui du colonialisme au nazisme ont eu à lutter contre l'opresseur. Il fait ainsi de la figure honnie du révolutionnaire un modèle universel. Les représentations de cette pièce créée en 1984 se sont pour l'essentiel déroulées à Arras, même si l'on compte une présentation au festival d'Avignon de 1988. Depuis lors, elle n'a suscité qu'un enthousiasme limité, ce dont atteste sa publication en 1999 seulement et son absence ultérieure sur les scènes nationales. On peut alors se demander s'il s'agit d'une simple

insensibilité esthétique ou bien si des raisons plus profondes font du rapprochement entre la violence révolutionnaire et l'anticolonialisme le lieu véritable de la subversion.

Aurore CHÉRY, Université Jean Moulin/Lyon III, LARHRA

Nathalie Coutelet, *Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergère (1871-1936)*, Saint-Denis, PUV, 2014.

Seul un « r » distingue l'étrange de l'étranger. Seul un « air » rapproche l'étrange de l'étranger. Cette proximité lexicale et sémantique a inspiré à Nathalie Coutelet le titre de l'ouvrage *Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergère (1871-1936)*, qui s'attache à analyser la mise en scène de l'altérité dans les spectacles des Folies-Bergère de 1871 à 1936. En passant en revue de nombreux artistes perçus comme « autres », par leur origine ethnique et/ou leurs particularités physiques, par leurs prouesses extraordinaires » (p. 9), l'auteur montre l'ambivalence du regard posé sur les acrobates, comiques, chanteurs, danseurs étrangers (ou perçus comme tels).

Cette démarche s'inscrit dans la continuité de recherches fondatrices sur les représentations culturelles de l'autre, comme celles d'Edward Saïd¹ aux Etats-Unis et de Sylvie Chalaye² en France, dans la mesure où il s'agit moins de faire le portrait de ces artistes « étranges et étrangers », que de montrer ce qu'ils révèlent des mentalités françaises au tournant du XIX^e et du XX^e siècle. Articles de presse, programmes, affiches, cartes postales : la documentation variée qu'a consultée et rassemblée Nathalie Coutelet témoigne que l'historien peut rarement avoir un accès direct aux discours de ces artistes étrangers, qui jouaient d'abord avec leurs corps. Pour retrouver leur trace, il faut donc en passer par la façon dont ils étaient mis en scène et commentés par les directeurs de salle, les journalistes et les écrivains. L'originalité de la démarche tient au fait que l'auteur ne s'attache pas à une figure particulière de l'altérité (l'oriental, le noir), mais envisage cette question à partir d'une salle de spectacle, celle des Folies-Bergère, qui doit une grande partie de son succès à l'importation, la présentation, et parfois la fabrication d'artistes étrangers. La pertinence de ce choix est à noter, car à bien des égards, les Folies-Bergère constituent un carrefour des cultures. Bien qu'elle soit considérée comme la « Comédie-Française du music-hall » (Schmitt, cité par N. Coutelet, p. 7), la salle n'en est pas moins inspirée, dans sa configuration, par un modèle étranger,

1. Edward SAÏD, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, traduit [et adapté] de l'américain par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1980.

2. Sylvie CHALAYE, *Du Noir au Nègre. L'image du Noir au théâtre 1550-1960*, Paris, L'Harmattan, 1990.

celui de l'Alhambra de Londres. Forme importée d'Angleterre, le music-hall, par sa structure en spectacle coupé, favorise le défilé, en une soirée, d'attractions venues du monde entier. Parfois, au sein d'une même revue se côtoient danseuses orientales, anglo-saxonnes et espagnoles. Voilà qui donne au spectateur le sentiment de parcourir les continents sans avoir à quitter son fauteuil, s'il estime, à la manière d'André Lévinson « qu'avoir vu danser un indigène, c'est presque avoir visité son pays » (cité p. 214).

Simultanément ou successivement émoustillé, charmé, amusé par la manière dont les artistes se meuvent en scène, le spectateur-commentateur n'en cesse pas moins, constamment, de le jauger, de l'évaluer, de se mesurer à lui par des comparaisons destinées à conforter une identité nationale en gestation. C'est pourquoi la contextualisation est une donnée essentielle pour comprendre ce qui se joue dans cette mise en scène de l'altérité : Nathalie Coutelet convoque ainsi, au fil de ses analyses et toujours à propos, certains faits historiques tels que l'apogée de la domination coloniale, le développement de l'anthropologie physique, l'impact de la Première Guerre mondiale. Alors que les zoos humains des expositions coloniales exhibent les corps et les mœurs des colonisés à distance et derrière des grilles, la scène de music-hall laisse entrevoir un rapport plus contradictoire à l'altérité : l'admiration pour la virtuosité de l'artiste s'associe à la curiosité « vis-à-vis d'une différence culturelle, corporelle, ethnique (étrangeté mêlée qui hybride fascination et rejet) » (p. 10). À la colonisation conquérante et à la mutation des frontières, bien réelles, s'adjoint un imaginaire ambivalent, où l'engouement pour les attractions exotiques rivalise avec la hantise du métissage culturel. L'affirmation d'une supériorité du peuple français vis-à-vis des autres (y compris européens) se double bien souvent d'une rhétorique xénophobe, où deux métaphores reviennent régulièrement : celle de l'invasion guerrière et celle de la contagion. L'imaginaire de la guerre est particulièrement présent lorsqu'il est question de modes venues d'Amérique, qu'ils s'agisse des « troupes » de girls « entraînées militairement » (Francis de Miomandre, cité p. 170) ou de la « folie noire » du jazz qui « fait aux Occidentaux la guerre » (Miguel Zamacoïs, cité p. 177). Celui de la contagion touche particulièrement les formes musicales dansées qui ne sont pas seulement montrées sur scène, mais aussi reprises par une frange de la population, qu'il s'agisse du jazz ou du tango, danses décrites comme des « manies », des « épidémies » ou des « maladies ». Par ses références extrêmement précises et précieuses, Nathalie Coutelet laisse entendre que ce ne sont pas seulement les frontières et les mentalités qui bougent et évoluent à l'époque, mais aussi les « techniques du corps »³, fussent-elles des techniques de loisirs et de divertissements. Elle met aussi en lumière l'érotisation du regard

3. Marcel MAUSS, « Les techniques du corps [conférence présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934] », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

qu'orchestre le music-hall, à travers le rythme « tension / détente » (p. 47). Mais, souligne-t-elle, « Le fantasme sexuel n'implique pas la reconnaissance de la beauté » (p. 211). Et inversement. Certains commentateurs tournent en dérision le physique des femmes orientales dans les années 1880, alors même que leur image circule sur les cartes postales, signe du puissant attrait qu'elles suscitent. Dans les années 1910-1930, la standardisation progressive des « girls », blondes, épilées, aux mensurations égales, aux nationalités multiples mais indistinctes, ouvre la voie à une « normalisation du nu » (Vigarello, *Histoire de la beauté*, cité par N. Coutelet p. 168), qui s'en trouvera aussi perçu comme moins subversif : les plumes, les mouvements chorégraphiés tendent à anesthésier l'érotisme de la danseuse de revue⁴.

Le plan de l'ouvrage a le mérite d'être clair : chaque discipline du spectacle d'attraction donne lieu à un chapitre (Circassiens, Comiques, Exhibitions et curiosités, Chanteurs, Danseurs). Néanmoins, cette taxinomie neutre ne rend peut-être pas compte, à première vue, du système de valeurs qui s'échafaude face à ces artistes étrangers, système que l'auteur s'attache à mettre en évidence au fil de ses analyses. Pour autant, un plan par nationalités ou régions d'origine n'aurait sans doute pas été pertinent. Comme le note à maintes reprises Nathalie Coutelet, la confusion des identités est frappante à l'époque. Tout d'abord, les pseudonymes sont trompeurs car certains artistes sont d'origines multiples, à la manière de Chester Kingston, contorsionniste né à New York de parents asiatiques, et surnommé le « Bouddha sans os » (p. 51). D'autres, comme la célèbre Mata Hari, se sont fabriqué de toute pièce une identité exotique. De plus, si les artistes se plaisent parfois à brouiller les pistes, les journalistes, quant à eux, ne cessent de faire des rapprochements troublants, confondant souvent les Anglais et les Américains (p. 156, 162), les Noirs d'Afrique et d'Amérique (p. 159, 172, 174, 184), les Africains et les Maghrébins (p. 195), la danse hindoue et la danse du ventre (p. 217), ou encore la biguine, le tango et le charleston (p. 192)... Ce panel d'origines diverses et souvent (em)mêlées donne néanmoins lieu à des valeurs hiérarchisées, où la proximité géographique, l'histoire culturelle et l'apparence physique jouent un rôle essentiel. La perception des individus européens diffère de celle des extra-européens : du fait de la tradition des « ballets russes », les danseurs russes ne sont pas perçus comme des étrangers mais comme des « représentants d'un certain classicisme » (p. 234) et les danseuses espagnoles sont mieux admises que les danseuses orientales. Des « spécialités » sont reconnues à certaines nations ou à certaines couleurs de peau : les comiques anglais et américain (jesters, minstrels et clowns) ont le vent en poupe, et « si le rythme est nègre, la lenteur et la lascivité sont orientales » (p. 205). Nathalie Coutelet montre aussi très bien, à l'instar

4. Roland BARTHES, « Le strip-tease », *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 1957, p. 139.

de Sylvie Chalaye, comment les mentalités évoluent au cours de ce demi-siècle, en particulier à l'égard des artistes noirs : les années 1880-1900 confinaient les Noirs dans des rôles comiques, témoin le célèbre clown cubain Chocolat, dont le duo avec l'anglais Foottit ne peut « que rappeler la colonisation » (p. 59). Via le jazz, et en raison de la passion des avant-gardes pour l'art nègre, l'entre-deux-guerres va voir accéder les interprètes noirs à des statuts plus élevés et plus variés : on admire la plastique corporelle d'Habib Benglia, comparée à celles des statues antiques, et on vante ses qualités de mime et de danseur. Tout comme Féral Benga, il jouera aussi bien au music-hall que sur les scènes du théâtre d'art. Les pages que consacre Nathalie Coutelet à Joséphine Baker comptent parmi les plus passionnantes de l'ouvrage : en convoquant l'histoire matérielle au service de ses analyses, l'auteur montre bien combien le stéréotype de la femme à la ceinture de banane, secouant ses fesses avec aisance, dissimulait l'effort de la danseuse, dont le costume pesait en réalité plusieurs kilos, et dont les bananes lui flagellaient certainement les cuisses à chaque mouvement (p. 183). L'article-interview de Joséphine Baker, reproduit en annexe, vient conforter le portrait d'une artiste à la fois exigeante et impertinente, très consciente de son image médiatique, et dont la liberté corporelle est aussi une liberté de ton : elle se décrit comme une « working-girl » (p. 261), contredit sa beauté par des grimaces excentriques, et n'hésitera pas, plus tard, à vanter ses « fesses “intelligentes” » (p. 186).

Ce n'est pas le moindre intérêt de cet ouvrage, que de nous permettre de mesurer l'écart entre ces mises en scène de l'altérité et nos représentations contemporaines, mais aussi la rémanence de certains arguments, ou de certaines métaphores idéologiques, dans notre présent.

Ariane MARTINEZ, Université Grenoble Alpes, LITT&ARTS

René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Mélodrames*, sous la direction de Roxane Martin, t. II — 1801-1809, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 2014.

Réaliser l'édition savante du théâtre complet de Pixérécourt, tel est le défi pharaonique que s'est lancée l'équipe réunie par Roxane Martin. Dans l'introduction du tome I, paru en 2013, celle-ci avait retracé la carrière de Pixérécourt, et montré comment l'entreprise d'élaboration, par Nodier et Pixérécourt lui-même, du *Théâtre choisi* en 1841-1843, a déformé la vision que l'on s'est complu à donner du mélodrame de l'Empire, Pixérécourt cherchant alors, a posteriori, à proposer ses premiers ouvrages en contre-modèle du drame romantique contemporain qu'il jugeait immoral. Prise au sérieux par l'historiographie, cette vision polémique et rétrospective a opposé de manière binaire le mélodrame au drame romantique. De même, prises au sérieux et retirées de leur contexte polémique, les

accusations de la critique de l'époque contre le genre ont souvent entraîné les historiens du théâtre à creuser artificiellement un autre écart : celui qui distingue le théâtre classique du mélodrame. En se plongeant dans l'histoire des mises en scène et dans l'étude approfondie des textes ainsi que des partitions (lorsqu'elles ont été conservées), Roxane Martin et ses collaborateurs mettent au jour une essence beaucoup plus complexe du mélodrame pixerécourtien. Loin du trop célèbre schéma fixe de l'intrigue et des personnages auquel on l'a longtemps réduit (y compris l'auteur de ces lignes, qui tiendra désormais un autre langage), le mélodrame, comme le rappelle Roxane Martin dans l'introduction de ce tome II, est un genre à la fois classique (par le respect des trois unités) et romantique (par la violence des situations, l'introduction — éventuelle — de contrepoints comiques dans le schéma tragique, le pittoresque et la machinerie des décors) ; le schéma de l'intrigue n'y est pas systématiquement celui d'une usurpation ou d'une escroquerie ourdies par un traître et déjouées par un justicier (il arrive en effet que la victime se sauve par elle-même, ou que le héros endosse par ruse les habits du traître) ; ce qui définit le mélodrame à cette époque, c'est avant tout l'accompagnement musical. D'un point de vue générique, le mélodrame en trois actes et en prose serait donc au drame (qui lui préexiste) ce que l'opéra et l'opéra-comique sont à la tragédie et à la comédie. D'un point de vue esthétique, il se caractérise par un spectaculaire à visée cathartique, rendu possible par une mise en scène savante conçue dès le stade de l'écriture (en somme, le mélodrame de Pixierécourt relève de ce qu'on appellerait aujourd'hui une écriture de plateau). D'un point de vue idéologique, il se garde de prendre une position politique nette, laissant ouvertes nombres d'applications possibles afin de ménager les sensibilités diverses de ses publics, mais exalte et fait triompher au dénouement la vertu, l'ordre, le patriotisme, la concorde sociale, une morale du cœur non rigoriste, le Bien, la tolérance, récompensés au dénouement par une justice distributive.

Le principe de l'édition est d'abord générique (on commence par la série des mélodrames), puis chronologique. Le texte reproduit est celui de l'édition originale, et à défaut (quand la pièce n'a pas été publiée), du manuscrit autographe ; les variantes sont fournies. Quand elle a été conservée, la partition musicale est insérée dans le texte, et commentée fort utilement en introduction : le décryptage des codes musicaux permet à chaque fois d'éclairer remarquablement les lois dramaturgiques du genre, les deux systèmes signifiants étant étroitement liés.

Les mélodrames présentés dans ce deuxième volume correspondent à une période (1801-1803) où le succès de Pixierécourt se confirme, et où l'actualité politique, militaire et diplomatique peut donner lieu à maintes « applications ». Les introductions décryptent les différentes interprétations idéologiques auxquelles l'œuvre était susceptible de donner prise.

Elles situent aussi la pièce dans le contexte original de sa création, ce qui donne lieu parfois à des découvertes originales sur l'histoire du théâtre de cette période. Plus qu'une simple édition, cette entreprise fournit donc aussi, en parallèle, une histoire de la vie théâtrale.

Afin de donner au lecteur une idée précise du contenu du recueil, nous résumons la pièce avant de rendre compte de sa présentation.

Le drame à grand spectacle *Le Pèlerin blanc* (créé à l'Ambigu-Comique en 1801), est la pièce de Pixérécourt la plus représentée (1533 fois).

Conseillée par son âme damnée, la nièce du Comte a jadis usurpé son fief, grâce à un incendie criminel dans lequel a péri la comtesse. Quant au Comte, on ne sait ce qu'il est devenu. Sauvés par un fidèle serviteur, ses deux enfants, héritiers légitimes du fief, mais qui ignorent leur origine et se croient orphelins, reviennent par hasard, après une période d'errance, dans le village de leur seigneurie, où ils sont accueillis avec générosité par les villageois un jour de noces. Comme ils ont l'âge des enfants disparus, l'âme damnée de la châtelaine les convie au château, où le secret de leur naissance, enfermé dans une boîte dont ils ne se séparent pas, mais qu'ils n'ont jamais ouverte, est découvert. Un serviteur soi-disant muet du château, qui n'est autre que le Comte lui-même, surprend les projets d'assassinat de la châtelaine et de son âme damnée sur ses deux fils. Il les sauve de l'empoisonnement, puis de l'emprisonnement et de la mort. L'âme damnée est confondue, et prise à son propre piège (le Comte lui a fait boire le poison destiné à ses fils). Le Comte et ses fils rentrent dans leur fief, en ce beau jour de noces villageoises.

Reclassifiée en « mélodrame » pour le *Théâtre choisi*, cette pièce à fiction contemporaine relève du drame bourgeois, et s'inspire d'un roman de Ducray-Duminil qui adaptait déjà en le tirant vers le roman noir un opéra-comique de Marsollier et Dalayrac, *Les Deux petits Savoyards*. Stéphane Arthur montre comment Pixérécourt atténue la violence horridique du roman noir, qui n'est plus de mise au tout début du siècle, avant de le redevenir avec le romantisme. Il précise que les personnages de cette pièce ne sont pas tous d'une pièce, à l'image de la baronne, criminelle bourrelée de remords (à qui est réservé un sort plus doux qu'à son acolyte, selon une justice distributive conforme aux lois du genre).

L'Homme à trois visages (drame à grand spectacle créé à l'Ambigu-Comique en 1801, où triompha l'acteur Tautin dans le rôle du personnage éponyme) fut aussi un grand succès.

L'action se passe à Venise, au XVI^e siècle. Une conspiration se trame contre le Doge. Elle est déjouée par un proscrit, Vivaldi, secrètement marié depuis huit ans à la fille du doge. Revenant incognito, il joue un triple jeu pour parvenir à ses fins : sous des déguisements différents, il se fait passer, auprès du doge, pour un étranger qui lui veut du bien, Edgar, et auprès des conspirateurs pour un des leurs, Abelino, dont il a usurpé l'identité. Vivaldi

doit lutter, parmi les conspirateurs, contre un rival éconduit par la fille du doge, attaché à leur perte. Vivaldi ayant été confondu, le doge s'apprête à le punir, mais la situation est sauvée quand la conspiration éclate : Vivaldi sauve le doge, et tout se termine bien pour le souverain et son sauveur qu'il accepte pour gendre.

La présentation montre qu'on s'écarte ici du schéma traditionnel auquel on a tendance à ramener tout mélodrame. Les frontières entre le bien et le mal vacillant un peu, ici, c'est le héros, et non pas un traître, qui utilise la ruse, la dissimulation et le déguisement pour parvenir à ses fins : la vengeance personnelle au service de la sûreté d'un État qui l'a pourtant injustement banni. Comme l'écrit plaisamment Sylviane Robardey-Eppstein, « de l'épris de justice au repris de justice, il n'y a qu'un pas » (p. 165). Vivaldi est l'un des tout premiers avatars de la longue lignée de bandits-héros dont l'archétype sera Robert Macaire (on apprend que Frédéric Lemaître a justement créé ce personnage en 1823 peu de temps après avoir repris le rôle-titre de *L'Homme à trois visages*) puis à des grandes figures du théâtre romantique. Les parentés d'*Hernani* avec *L'Homme à trois visages*, dont certaines avaient déjà été mises au jour par Georges Lote, sont ainsi analysées. Sylviane Robardey-Eppstein montre aussi tout ce que l'imagerie italienne du théâtre romantique (fêtes nocturnes, conspirations...) doit à cette pièce novatrice. Elle se livre aussi à une fine analyse des divers sens politiques que la pièce peut prendre, depuis l'apologie de la prise du pouvoir par Bonaparte jusqu'à la dénonciation des excès de la Terreur : on comprend comment Pixérécourt s'y prend pour satisfaire les opinions divergentes de tous les spectateurs dans une morale politique qui « absorbe tous les points de vue » (p. 177).

La Femme à deux maris est la première pièce que Pixérécourt nomme d'emblée « mélodrame », ce qui contribue à fixer l'identité de l'Ambigu-Comique où elle est créée en 1802.

Eliza, épouse du comte, voit revenir Fritz, l'escroc qu'elle avait épousé pour laver son honneur, et dont elle a eu un enfant. Trompée par des faux papiers qui lui avaient annoncé la mort de ce premier mari, elle a épousé le Comte, qui l'aime d'un amour tendre et réciproque, admire sa vertu et son dévouement. Tous deux protègent le jeune Justin à qui elle n'a jamais avoué qu'elle était sa mère, pour lui épargner l'aveu de sa naissance indigne. Fritz revenu fait éclater la vérité sur la naissance de Justin (ravi d'apprendre qu'il est le fils de sa bien-aimée protectrice), et réclame en son nom le bien dont Eliza est désormais possessive depuis que le Comte lui a octroyé une partie de sa fortune. Refusant de céder au chantage, le Comte fait preuve de la plus grande bienveillance envers son épouse et Justin. Les manœuvres de Fritz échouent quand il est reconnu comme ancien déserteur, ce qui devrait lui valoir la mort. Le Comte, magnanime, le sauve en favorisant sa fuite. Fritz, vengeur, lui tend néanmoins une embuscade ; ayant surpris ses plans,

un brave caporal, concierge du château, niais mais brave, s'arrange pour que Fritz soit tué par erreur par son acolyte. Le père d'Eliza, qui l'avait reniée après sa faute, et dont elle cherchait depuis des années à regagner la faveur, tout en le protégeant incognito, se rend aux arguments de tous et se réconcilie avec sa fille.

Ce beau drame fait diptyque avec *L'Homme à trois visages* par le titre et par le thème de « la question du bonheur individuel face aux abus de l'autorité aveugle » (p. 304). Inspiré par le cas d'Élise Werner, première femme du célèbre bandit Schinderhannes, il adapte très librement le roman de Ducray-Duminil *Paul, ou la ferme abandonnée*. Roxane Martin montre dans son introduction comment Pixérécourt y inscrit le souvenir traumatique des tribulations de sa propre famille ballottée par les conflits franco-autrichiens à l'époque de l'émigration. Elle montre que la dramaturgie de la pièce diffère du schéma de *Coelina* que l'on a trop eu tendance à présenter comme un modèle canonique du mélodrame. En effet, ici, le drame est « moins centré sur les machinations d'un traître (utilisées, finalement, comme un simple rouage dans la construction de l'intrigue) que sur les souffrances engendrées par une morale rigoureuse » et « l'amour familial meurtri » (p. 321). Elle montre aussi que, contrairement au schéma convenu, c'est ici le niais (et non pas un justicier) – valorisé par le comédien Corsse – qui fonctionne en binôme antagoniste avec le traître – le rôle de Fritz marqua un tournant de la carrière de Fiacre-François Defresne en lui donnant l'occasion d'élaborer de nouveaux codes pour jouer les traîtres. Une analyse minutieuse de la partition (intégralement fournie) met en évidence cette opposition soutenue par un système complémentaire (la musique emblématique du niais est en sol bémol majeur, celle du traître en sol mineur). Roxane Martin montre aussi que la pièce se rapproche le plus possible du modèle tragique (avec un strict respect des unités et un intérêt qui se soutient par l'intrigue elle-même sans recourir à un spectaculaire visuel sidérant), ce qui lui valut un succès non seulement public mais aussi critique durable : Janin en dresse encore un éloge appuyé lors de sa reprise de 1850. Elle montre aussi la fortune de cette pièce comme référence pérenne du thème littéraire du retour d'un mari qu'on croyait mort.

Raymond de Toulouse, drame lyrique initialement écrit pour le Théâtre Feydeau en 1797 (sur une musique des Foignet malheureusement perdue) est créé en 1802, dans la foulée retentissante de *L'Homme à trois visages* et de *La Femme à deux maris*, mais sans grand succès, à cause de ses longueurs et invraisemblances.

Le tyran Ferdinand tient dans son cachot le vieux Rodolphe, dont il projette d'épouser la fille, Isaure. Déguisé en troubadour, l'amant d'Isaure, Raymond (que Rodolphe autrefois a sauvé de la mort), s'introduit au château de Ferdinand. Il accepte de se déguiser de nouveau en prêtre pour

obtenir l'ultime confession de Rodolphe, que Ferdinand veut mettre à mort. À la faveur de cet entretien, il se découvre à son ancien ami. Mais ils sont surpris par la redoutable Amélie, sœur de Ferdinand, qui les épiait. Capturé, Raymond doit sa survie à son fidèle écuyer, qui révèle la trahison de Ferdinand à ses sujets. Raymond et Isaure pourront s'unir.

Ceuvre de jeunesse proche de l'opéra-comique, elle reprend à *Richard Cœur de Lion* de Sedaine et Grétry et à *Raoul, Sire de Créqui* de Monvel et Dalayrac le thème du grand seigneur spolié de son fief à son retour de croisade par un tyran usurpateur, et s'inscrit dans la veine du « *rescue opera* ». François Lévy met en évidence sa plus grande originalité : le dédoublement de la figure du traître. Il souligne le flou des référents historiques possibles du héros éponyme. En comparant les deux versions de 1797 et de 1802, il montre que Pixierécourt gomme la dimension anti-cléricale que comprenait initialement la figure d'Amélie en religieuse méchante et frustrée, et renonça pour le dénouement à une partie du spectaculaire, non seulement pour des raisons techniques, mais aussi pour assurer une représentation plus rationnelle (via la persuasion efficace), donc plus morale, du triomphe du bien.

Pizarre, ou la conquête du Pérou, mélo-drame historique créé en 1802 pour la réouverture de la Porte-Saint-Martin, ancienne salle de l'Opéra désaffectée depuis 1794, suscita un grand succès de curiosité, et une déception proportionnelle à cette dernière.

À Quito, à la cour de l'empereur Ataliba, les envahisseurs espagnols, jadis repoussés, sont de retour. L'ancien compagnon de Pizarre, Alonzo, qui a pris femme parmi les Péruviens, défend ceux-ci de l'assaut des Castillans. Le féroce lieutenant espagnol Davila a juré la mort d'Alonzo, qu'il considère comme un traître, et n'est pas prêt à épargner son fils ni son beau-père, tombés entre ses mains, malgré les objurgations d'humanité que lui adresse le religieux Las Casas. Alonzo se présente à Pizarre pour demander un combat singulier avec Davila, dont il sort victorieux. Pizarre le protège de la vindicte des Espagnols, et doit vaincre leur menace de se mutiner. En retour, Alonzo sauve Pizarre de la vindicte des Péruviens qui cherchent à l'assassiner. La concorde entre les deux peuples est célébrée : les Péruviens apporteront aux Espagnols les richesses, et réciproquement les Espagnols apporteront aux Péruviens les bienfaits de la civilisation et de la technique modernes.

La réception critique assez mauvaise de ce drame doit beaucoup aux controverses autour de la réouverture de la Porte-Saint-Martin. Telle est l'hypothèse de Sylviane Robardey-Eppstein, qui a mené une remarquable enquête sur la naissance de ce théâtre promis à accueillir certains des plus grands succès du drame romantique une trentaine d'années plus tard. Elle identifie la provenance disparate des praticiens dans ce nouveau théâtre, qui accueille notamment les danseurs novateurs, disciples

de Noverre, barrés à l'Opéra par le conservateur Gardel (plusieurs pantomimes et chorégraphies de la pièce sont assurées par eux). Elle montre que la critique a eu beaucoup de mal à admettre qu'on inaugure un théâtre pour le peuple dans une salle luxueuse faite initialement pour accueillir les genres nobles et canoniques. *Pizarre* inaugure un genre promis à un grand avenir, le mélodrame historique, qui, par sa conception même, implique de tordre l'histoire pour la soumettre aux lois du genre : spectaculaire, retournements de situations subits, polarisation manichéenne des personnages aux dépens de la vérité historique. Tel est le cas du traitement que Pixérécourt fait subir aux deux grands chefs rivaux Atahualpa (dont le nom devient ici Ataliba) et Pizarre, présentés sous des dehors doux (pour le premier) et éclairé (pour le second). Sylviane Robardey-Eppstein montre que Pixérécourt reprend à Marmontel (sa source principale) son plaidoyer pour la tolérance à l'égard des peuples colonisés, et tâche de trouver la solution dialectique à une aporie politique contemporaine : comment la Déclaration des Droits de l'Homme serait-elle compatible avec le colonialisme (une loi récente promulguait le maintien de l'esclavage dans les colonies, d'où les révoltes de Guadeloupe et de Saint-Domingue) ? La solution est donnée au dénouement, où le peuple inca accepte librement la tutelle espagnole, en échange d'une conduite respectueuse de la part des colonisateurs. Comme le montre Sylviane Robardey-Eppstein, le triomphe de la vertu, de la tolérance et de l'amitié entre les peuples exaltées par le dénouement optimiste servent implicitement à justifier l'impérialisme au service du capitalisme.

Les Mines de Pologne est un mélodrame créé en 1803 à l'Ambigu-Comique.

Un palatin polonais, jaloux de la femme d'un autre palatin (Edwinski), enlève cette dernière et sa fille, et prétend la fléchir une fois son mari éliminé. Mais celui-ci se présente, sous un déguisement. Découvert, il est capturé à son tour, et les trois prisonniers sont enfermés dans une mine où les gardent le méchant chef de Cosaques Ragotzi, et la gentille Polina qui déploie maints stratagèmes pour les délivrer. Ragotzi, qui espère séduire sa prisonnière, feint de favoriser sa libération pour s'attirer ses bonnes grâces. Inversement, Polina feint la sévérité pour ne pas éveiller les soupçons et réussit à discréditer son collègue auprès du maître en lui faisant croire qu'il est d'intelligence avec les prisonniers. Une première évasion échoue, les fuyards étant rattrapés en forêt et ramenés au château. Tout se termine bien pour eux, grâce à un ultime stratagème du neveu de Polina.

Maria Walecka-Garbalinska identifie la double inspiration de la pièce : la fascination pour le décor terrifiant de la mine, à la mode sur les scènes populaires, et la polonomanie du Consulat et de l'Empire. Parmi les diverses sources où Pixérécourt a puisé son intrigue ou ses motifs : le roman de Lacroix de Niré *Ladouski et Floriska*, mais aussi, entre autres, *Les Amours du chevalier de Faublas* de Louvet de Couvray et l'opéra

Lodoïska qui en fut tiré, et une anecdote de Lamartelière, *Les Dalécarliens, ou les Mineurs suédois*. Elle repère le caractère topique du personnage de la belle Polonaise martyrisée à l'image de sa patrie, et relève plusieurs originalités de conception de ce mélodrame atypique : le personnage d'Edwinski, héros qui utilise les atouts du traître (déguisement, dissimulation) pour parvenir à ses fins ; l'épaisseur du personnage d'enfant-vic-time, active, inventive et attachante ; la dimension auto-parodique assumée par les remarques du niais. Elle souligne la valeur morale exaltée par le drame : l'amour conjugal y est célébré, et l'amour-passion « asocial et dévastateur » (p. 789) vivement condamné.

Tékéli, ou le siège de Montgatz, créé à l'Ambigu-Comique en 1803, est le deuxième « mélodrame historique » de Pixierécourt, et l'une de ses meilleures pièces.

De retour de captivité, le Comte Tékéli revient sur ses terres, afin de libérer son pays de l'envahisseur autrichien, agissant pour le compte de l'empereur. Recherché, il se réfugie chez un généreux meunier, qui refuse de le livrer à l'envahisseur et favorise sa fuite. Son fief, Montgatz, défendu en son absence par sa vaillante femme, est au bord de la reddition quand il y parvient. Le retour de leur maître ayant redonné de l'ardeur aux hommes de Montgatz, la forteresse est sauvée.

Stéphane Arthur retrace tout le spectre des diverses sources littéraires et historiques auxquelles Pixierécourt a puisé. Le héros est un champion de la lutte des Hongrois contre l'impérialisme des Habsbourg. Comme à son habitude, Pixierécourt arrange les faits (en réalité la citadelle de Montgatz fut prise par l'envahisseur), mais aussi le personnage historique lui-même de manière à en faire le héros du Bien, « dans une perspective morale teintée de rousseauisme et où le calcul n'a pas sa place : la vertu est caractérisée par un élan du cœur » (p. 901). Cet excellent drame mêle un spectaculaire visuel efficace (notamment la traversée du pont périlleuse pour le héros caché dans un sac), un suspense haletant, une intrigue bien ficelée, dans une forme aristotélicienne assez classique (unité de temps parfaitement respectée, unité de lieu au sens élargi). Stéphane Arthur montre d'ailleurs la dimension cornélienne de la pièce, sensible surtout à la grandeur tragique des deux époux, et à la hauteur relative du style des dialogues, émaillés de sentences. Il met aussi en évidence le talent de Pixierécourt metteur en scène dans cette pièce « à grand spectacle » où sont savamment calculés plusieurs clous de mise en scène (cachettes, praticables, perspectives, décor grandiose de forêt et de château, parades...) dont l'auteur prend parfois soin de préciser en note la composition technique. Une application aux circonstances historiques de l'époque permet de voir se profiler derrière la figure du grand héros national luttant contre l'Autrichien celle de Napoléon. La pièce comporte aussi un éloge de la liberté religieuse. Les potentialités politiques de ce mélodrame

lui valurent du reste une interdiction temporaire après l'arrestation, par Duroc, gouverneur militaire de Paris, du conspirateur Pichegru, de crainte d'une nouvelle application possible en faveur de celui-ci. Cette affaire joua probablement un rôle dans la décision de Napoléon de restreindre la liberté des théâtres, même celle des scènes des boulevards qui lui étaient pourtant globalement favorables.

Par la richesse de sa contextualisation historique, la finesse de ses analyses dramaturgiques, la précision apportée à l'édition des variantes, la complétude de son annotation, l'inventivité de ses hypothèses herméneutiques, cette édition remet en cause nombres d'idées reçues sur le mélodrame. Ce genre, dont la postérité actuelle est si grande au cinéma et dans la culture populaire (notamment dans les scénarios de séries et de jeux vidéos), qui a été pionnier dans maintes réformes dramaturgiques et scéniques que l'histoire littéraire a trop tendance à attribuer au seul drame romantique, et dont la formule est bien plus variée qu'on ne l'a longtemps dit, est ici réhabilité. Décisifs, les travaux de Roxane Martin et de son équipe, qui s'inscrivent dans la continuation dynamique de ceux de Jean-Marie Thomasseau (à qui est dédiée l'édition), mettent en lumière bien des impensés de l'historiographie théâtrale. On ne peut que se réjouir de cette incitation à arracher nos œillères : ce travail colossal est un exemple remarquable de ce que la recherche en études théâtrales a de meilleur, lorsqu'elle allie sans préjugés et sans exclusive une analyse littéraire attentive à la dramaturgie et une démarche historique fondée sur l'exploitation des archives.

Florence NAUGRETTE, Université Paris-Sorbonne, CELLF