



HAL
open science

Influence et détournement du mélodrame dans le livret d'opéra-comique, des lendemains de la Révolution à la Restauration

Olivier Bara

► **To cite this version:**

Olivier Bara. Influence et détournement du mélodrame dans le livret d'opéra-comique, des lendemains de la Révolution à la Restauration. *The Opéra-Comique in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Brepols, pp.1-16, 2011. hal-00910240

HAL Id: hal-00910240

<https://hal.science/hal-00910240v1>

Submitted on 27 Nov 2013

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

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

INFLUENCE ET DÉTOURNEMENT DU MÉLODRAME
DANS LE LIVRET D'OPÉRA-COMIQUE,
DES LENDEMAINS DE LA RÉVOLUTION À LA RESTAURATION

« Les moyens qu'ils emploient sont des souterrains, quelques verrous faciles à ouvrir, des chaînes, des paniers pour enlever les amants, quelques soldats pour les reprendre, et un ange tutélaire pour les délivrer; ils ont un ciel qui les protège, et une nature faite exprès pour eux » (*La Semaine ou le Souvenir hebdomadaire*, 1^{er} octobre 1803, « Spectacles du boulevard »).

« Ne jugez pas sur l'apparence
Ici tout est illusion »
(F.B. Hoffman, *Léon ou le Château de Monténéro*).

L'Opéra-Comique accède au rang d'une institution pleinement reconnue après 1801, grâce à la fusion des Théâtres Feydeau et Favart, à l'issue d'une longue histoire, quête toujours inachevée d'une identité générique et d'une reconnaissance dramatique et musicale. Il serait trop simple d'isoler, dès les lendemains de la Révolution, cette institution et ce genre à l'intérieur des divers spectacles parisiens, de les considérer « à part », en postulant aussitôt pour cette scène une pleine et entière autonomie esthétique. La liaison particulière, peut-être dangereuse, nouée entre l'opéra-comique et le mélodrame naissant pendant l'ère révolutionnaire et poursuivie bien au-delà, illustre la perpétuation de ces phénomènes de rencontres, de confusion et d'échanges entre les scènes parisiennes, scènes secondaires et théâtres nationaux, impériaux ou royaux : elle souligne combien des spectacles censés parvenir à l'orée du XIX^e siècle à une régularité et à une esthétique propre – l'opéra-comique institutionnalisé et revenu apparemment à sa composante comique après 1801 ; le mélodrame populaire façonné par Pixierécourt à la même époque – continuent de se fréquenter, de se concurrencer, de s'imiter même. Ne touche-t-on pas ici au cœur de cette dynamique propre à la vie des spectacles, où normes esthétiques, législations et institutions constituent bien moins un cadre à respecter, *terminus ad quem* de la création, que la contrainte nécessaire à toutes les transgressions, *terminus a quo* de l'invention dramatique et musicale¹ ?

¹. Telle est la thèse qui présida à la rédaction de mon ouvrage *Le Théâtre de l'Opéra-Comique sous la Restauration. Enquête autour d'un genre moyen*, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2001.

On sait ce que l'opéra-comique doit à l'éclatement de la poétique classique au cours du XVIII^e siècle, effondrement des sacro-saintes frontières entre les genres consacrés qu'il accompagne et accélère. Les spectacles, leurs intitulés comme l'appellation des pièces, se trouvent alors pris dans un flux créatif continu, vaste *continuum* théâtral, jeu de contaminations réciproques où l'on se démarque tout en imitant, où l'on imite tout en inventant. Ainsi, sur ces scènes « bâtarde² » où l'on parle, chante, danse ou mime, se créent des spectacles d'abord indifférenciés, que l'on nommera à la toute fin du XVIII^e siècle, pour les distinguer enfin, « opéra-comique », « mélodrame » ou « vaudeville », ces trois nouveaux genres s'étant détachés d'un fond originel commun. La vie théâtrale se développe et croît ainsi, dans le dernier quart du XVIII^e siècle, en rhizomes, de multiples ramifications souterraines unissant des spectacles originaux en proie à une métamorphose incessante, pris dans une vitalité irrépressible.

Dans ses études fondamentales consacrées au mélodrame, à ses définitions et à ses métamorphoses, Emilio Sala³ a souligné la parenté étroite qui unit l'opéra-comique et le mélodrame à ses origines. Certes, une grande confusion sémantique règne encore dans les années 1780 autour du terme « mélodrame », synonyme tantôt d'« opéra », tantôt de pièce récitée accompagnée de musique instrumentale, parfois simple ingrédient de tout genre dramatico-musical, parfois genre à part entière. Toutefois, le rapprochement avec l'opéra-comique, tout au long de la période révolutionnaire, apparaît décisif dans la clarification sémantique et la genèse du mélodrame populaire, codifié et ritualisé, réalisée sous l'égide de René-Charles Guilbert de Pixérécourt. Rappelons en quelques lignes des faits connus, soulignés et développés par Emilio Sala. À un premier niveau, l'insertion de « mélodrames », en tant qu'ingrédients, dans l'opéra-comique, se généralise pendant les deux dernières décennies du XVIII^e siècle. À l'acmé de l'action dramatique, une scène dialoguée ou mimée se trouve étroitement accompagnée par une musique instrumentale éloquente. Cette pratique se poursuit à l'opéra-comique bien au-delà de la période révolutionnaire : semblables mélodrames, au sens

²

. Voir *La Scène bâtarde entre Lumières et romantisme*, sous la direction de Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, Clermont-Ferrand, Service Universités Culture, 2004.

³

. Sala, Emilio, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio, 1995.

restreint du terme (court épisode parlé ou mimé soutenu par l'orchestre), se retrouvent par exemple dans *Le Solitaire* de Planard et Carafa⁴, avec le finale de l'acte II, ou dans la première oeuvre de Georges Onslow, *L'Alcade de la Véga*⁵, avec l'entracte précédant l'acte II. À un second niveau, les deux genres parviennent à se différencier sur la base d'une confusion originelle. Ainsi, Sedaine avoue, dans l'Avertissement placé en tête du livret de *Guillaume Tell*, avoir d'abord écrit la pièce sous la forme d'un mélodrame avant de le transformer en opéra-comique : « J'avais, en 1790, fait le drame de *Guillaume Tell* pour être accompagné de musique, ce genre [le mélodrame] ayant pris une faveur singulière⁶ ». Inversement, c'est en transformant un livret d'opéra-comique que Pixierécourt aurait, selon son propre récit des origines, créé le nouveau mélodrame, voué à la fortune que l'on sait : ce mélodrame « était, à proprement parler, du drame lyrique taillé sur le patron des pièces de Sedaine », et « *Victor ou l'Enfant de la Forêt*, le premier-né des mélodrames modernes, était un opéra reçu au Théâtre Favart et dont Solié avait composé la musique [...]. On voulut me faire un passe-droit dont ma jeune fierté se révolta. Je portai mon opéra à l'Ambigu-Comique où il fut joué en supprimant seulement les morceaux de chant. Telle est l'origine du mélodrame⁷ ». Dès lors, les frontières esthétiques entre les genres apparaissent bien minces : seuls demeurent, pour différencier les spectacles voués à telle ou telle institution théâtrale, les critères purement formels (la séparation entre dialogue parlé et chant dans l'opéra-comique), sans incidence sur la nature du sujet, des situations dramatiques, des personnages ou des dialogues : la musique exécutée à l'orchestre prendrait simplement la place, dans le mélodrame, des morceaux de chant propres à l'opéra-comique. Ajoutons enfin que le modèle de la « pièce à sauvetage », développé particulièrement par Sedaine dans des oeuvres comme *Le Déserteur*, *Richard Cœur de Lion* ou *Le Comte d'Albert*⁸, se retrouve à la même

⁴. *Le Solitaire*, opéra-comique en 3 actes d'E. de Planard et M. Carafa (1822).

⁵. *L'Alcade de la Véga*, drame lyrique en 3 actes de Bujac et G. Onslow (1824).

⁶. *Guillaume Tell*, drame en 3 actes de M. J. Sedaine et A. E. M. Grétry, Paris, Maradan, s.d. [1791].

⁷. Guilbert de Pixierécourt, René-Charles, *Le Mélodrame*, in : *Paris, ou le livre des cent-et-un*, Paris, Ladvoctat, 1832, t. VI, p. 325. Cité par Sala, Emilio, *op. cit.* (voir note 3), pp. 39-40.

⁸. *Le Déserteur*, opéra-comique en 3 actes, musique de Monsigny (1769) ; *Richard Cœur de Lion*, comédie en 3 actes, en prose, musique de Grétry (1784) ; *Le Comte d'Albert*, opéra-comique en 3 actes, musique de Grétry (1786).

époque sur les scènes populaires : ces dernières accentuent les effets dramatiques de la claustration ou de la menace physiques comme la dimension spectaculaire de la libération, là où l'opéra-comique privilégie, avec Sedaine, Bouilly ou Hoffman, la dimension politique et humaniste d'un tel combat pour la liberté d'une victime, contre une injustice ou un pouvoir tyrannique⁹.

Face à un tel flou dans les frontières génériques, il convient d'adopter une démarche extrêmement nuancée : l'éloge de la réjouissante confusion des genres risque d'engager l'étude théâtrale et musicologique dans la même impasse que celle où conduit l'attachement aux classifications et aux taxinomies rigoureuses et artificielles. Les nuances concerneront, au fil de cette étude, l'évolution des rapports de l'opéra-comique et du mélodrame dès les dernières années du XVIII^e siècle. Si l'ère révolutionnaire correspond à une période de grand brassage terminologique et esthétique, encouragé par la liberté des théâtres accordée en 1791, la situation de la vie théâtrale se clarifie peu à peu sous le Consulat puis sous l'Empire grâce à l'arsenal législatif de 1807. Certes, la rigueur de la définition formelle des spectacles susceptibles d'être joués à l'Opéra-Comique, imposant l'alternance du parler et du chanter, n'a d'égal que le flou de la définition esthétique. Mais si les sujets, les titres et même les esthétiques continuent, par delà les distinctions formelles, de circuler d'une institution à l'autre, il n'est que de lire quelques comptes rendus dans la presse des spectacles pour comprendre que « l'horizon d'attente » du public face à tel ou tel théâtre n'est pas exactement le même.

Avec les œuvres de Pixérécourt, le mélodrame a accédé au rang de rituel, voué à représenter l'affrontement de forces élémentaires, Bien et Mal, et l'épiphanie finale d'une Providence divine venant châtier les Méchants et récompenser la Vertu. C'est un théâtre fondamentalement religieux, fondé sur le manichéisme et l'essentialisme, chaque personnage incarnant ontologiquement une dimension éthique – l'essence même de l'innocence ou de la malignité. Dans ses études consacrées à l'« imagination mélodramatique », Peter Brooks voit ainsi dans ce théâtre la mise en scène d'un univers « habité par des forces éthiques cosmiques¹⁰ ».

⁹. Voir Charlton, David, « On Redefinition of Rescue Opera », in : *Music and the French Revolution*, sous la direction de M. Boyd, Cambridge University Press, 1992, pp. 169-188.

¹⁰. Brooks, Peter, « Une esthétique de l'étonnement : le mélodrame », in : *Poétique*, n°19, septembre 1974, p. 598. Voir aussi, du même auteur, *The Melodramatic Imagination*, Yale University Press, 1976.

Ce spectacle accède alors à une codification extrêmement stricte, qu'il est aisé de tourner en dérision tant le rite est menacé par la répétition, l'épuisement et la fossilisation.

En face, l'Opéra-Comique semble voué, du Consulat à l'Empire puis à la Restauration, à une simplification, un retour à la composante comique inscrite dans son appellation¹¹. Contre les « effets » des scènes mélodramatiques, les artifices de l'illusion et la rhétorique de l'excès, l'opéra-comique aurait à cultiver désormais la simplicité et le naturel, la grâce des couplets et la transparence de l'accompagnement musical. Sa vocation moralisatrice passe par le rire, ce rire chargé de purifier les mœurs dans la tradition horacienne, comme le rappelle la formule « Castigat ridendo mores », inscrite sur le rideau de scène du Théâtre Feydeau¹². La presse se fait le porte-parole d'une telle attente du public de l'Opéra-Comique : « La *comédie* peut seule sauver un théâtre qui prend le titre de *comique* » proclame ainsi *Le Miroir des Spectacles*, le 18 février 1821.

Quel rapport peut donc désormais se nouer entre l'esthétique et le langage dramatique du mélodrame et de l'opéra-comique, en apparence si opposés ? Agréable divertissement d'un côté, ravissement par les sortilèges du spectacle de l'autre : les rencontres entre opéra-comique et mélodrame après l'ère révolutionnaire – rencontres avérées et multiples – ne sauraient être que complexes et paradoxales, l'influence des scènes secondaires sur ce Théâtre Impérial puis Royal qu'est désormais l'Opéra-Comique ne saurait s'exercer que dans l'ambiguïté, l'hypocrisie peut-être, ou la mauvaise conscience. Aussi cette influence se joue-t-elle à deux niveaux bien différents : des lendemains de la Révolution à la Restauration, la dynamique créatrice des opéras-comiques apparentés, sur les plans thématiques, esthétique ou dramaturgique, au mélodrame obéit à une tension irrésolue entre imitation et transformation : l'opéra-comique cède aux charmes du mélodrame populaire à condition qu'une « pirouette » – réintroduction de la parodie, rupture de l'illusion et dénonciation du modèle – vienne *in extremis* suspendre la collusion formelle ou esthétique. À la manière d'un héros des pièces « à sauvetage », c'est sur le point de se voir ravir par le mélodrame que l'opéra-comique sauve au dernier moment une

¹¹. Voir Legrand, Raphaëlle et Taïeb, Patrick, « L'Opéra-Comique sous le Consulat et l'Empire », in : *Le Théâtre lyrique en France*, sous la direction de Paul Prévost, Metz, Serpenoise, 1995, pp. 1-61.

¹². Voir *Le Miroir des Spectacles* du 12 mars 1821.

identité fragile et toujours menacée.

IMITATIONS, OU L'OPÉRA-COMIQUE RAVI PAR LE MÉLODRAME

La clarification apportée sur le plan institutionnel sous le Consulat et l'Empire n'empêche aucunement les théâtres principaux et secondaires de collaborer indirectement en s'échangeant auteurs, décorateurs ou directeurs, lesquels circulent d'une scène à l'autre sans souci marqué des frontières entre les genres. Un décorateur comme Julien-Michel Gué travaille ainsi à la fois pour la Gaîté, le Panorama-Dramatique et l'Opéra-Comique, entre 1823 et 1826. Un librettiste comme Mélesville (pseudonyme d'Anne Honoré Joseph Duveyrier), bientôt collaborateur de Scribe, sait exercer sa plume pour les scènes des boulevards, notamment l'Ambigu-Comique (*Le Château de Paluzzi*, en 1818), pour le Vaudeville et pour l'Opéra-Comique (*Leicester* ou *Léocadie*, composés avec Scribe¹³). Comme le souligne ironiquement *l'Almanach des spectacles* paru chez Janet en 1819, son talent « s'accommode à toutes les sauces », les « quolibets », les « couplets musqués » comme les « coups de poignard » n'ont aucun secret pour son imagination experte. Paul de Kock signe de même quelques mélodrames pour l'Ambigu-Comique, comme *Le Troubadour portugais* en 1815, avant de composer, pour l'Opéra-Comique des livrets de style particulièrement mélodramatique, au titre évocateur : *Les Enfants de Maître-Pierre*, *Ethelwina*, *ou l'Exilé*, *L'Orphelin et le brigadier*¹⁴. Le cas de Pixérécourt est évidemment le plus intéressant tant il révèle l'ambiguïté et la complexité de ces collaborations indirectes entre des scènes distinguées sur le plan législatif. Le maître du mélodrame populaire, depuis la dernière décennie du XVIII^e siècle, est chargé, entre le 30 mai 1824 et le 31 août 1827, de diriger le Théâtre Royal de l'Opéra-Comique, tout en prenant en mains en 1825 le Théâtre de la Gaîté, le plus ancien théâtre du Boulevard du Temple, autorisé après 1825 à jouer mélodrames, pantomimes et

¹³. *Leicester, ou le Château de Kenilworth*, opéra-comique en 3 actes d'E. Scribe et Mélesville, musique de D.F.E. Auber (1823) ; *Léocadie*, drame lyrique en 3 actes d'E. Scribe et Mélesville, musique de D.F.E. Auber, (1824).

¹⁴. *Les Enfants de Maître-Pierre*, opéra-comique en 3 actes de P. de Kock, musique de F. Kreubé (1825) ; *Ethelwina, ou l'Exilé*, drame lyrique en 3 actes de P. de Kock et Lemaignan, musique de D.A. Batton (1827) ; *L'Orphelin et le brigadier*, opéra-comique en 2 actes de P. de Kock, musique de P. de Ginestet (1827).

comédies en un acte¹⁵. Comment expliquer l'arrivée de Pixierécourt, auteur de « mélodrames bien noirs », à la tête de « l'Opéra-Comique », pour reprendre les termes du paradoxe souligné à l'envi par les commentateurs de l'époque¹⁶ ? Certes, la forte personnalité de Pixierécourt, surnommé par la presse en termes mélodramatiques « le terrible tyran Ferocios Poignardini », lui permet de réformer cette institution malmenée par la gestion des sociétaires. Mais surtout, Pixierécourt est également connu pour ses livrets d'opéra-comique destinés à Gaveaux (*La Rose blanche et la Rose rouge* en 1809, *Avis aux femmes ou le mari colère* en 1804) ou à Dalayrac (*Koulouf ou les Chinois*, en 1806). Enfin, au-delà des différences statutaires et des distinctions formelles entre scènes principales et scènes secondaires, Pixierécourt ne perçoit aucune solution de continuité, aucune différence esthétique ni dramaturgique, entre des oeuvres écrites pour le mélodrame et des drames lyriques destinés à l'Opéra-Comique dans les dernières décennies du XVIII^e siècle : en 1818, dans *Guerre au mélodrame!!!*, titre ironique pour ce qui constitue la défense et l'illustration de son œuvre, Pixierécourt cite dix-sept ouvrages appartenant au répertoire de l'Opéra-Comique, parmi lesquels *Richard Cœur de Lion*, *Le Déserteur*, *Le Comte d'Albert ou Le Château de Monténéro*, qu'il considère comme « des Mélodrames qui ont fourni à nos meilleurs compositeurs le moyen de produire d'excellentes partitions¹⁷ ». Quelques lignes plus haut, il définit le mélodrame comme un « Drame lyrique dont la musique est exécutée par l'orchestre au lieu d'être chantée¹⁸ ». Il s'agit bien sûr pour Pixierécourt d'ennoblir sa production dramatique en se réclamant d'une parenté directe avec les librettistes Sedaine ou Hoffman et avec des genres reconnus, inscrits dans une tradition ; mais cette filiation revendiquée entre le mélodrame et une partie du répertoire de l'Opéra-Comique explique sans doute comment Pixierécourt se retrouve à la direction du Théâtre Feydeau, prolongement « naturel », selon lui, des scènes secondaires qu'il cherche ainsi à hisser en dignité.

¹⁵. D'après Wild, Nicole, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle. Les théâtres et la musique*. Paris, Aux amateurs du livre, 1989, p. 170.

¹⁶. F.A. Harel, P.M. Alhoy, A. Jal, *Dictionnaire théâtral, ou Douze cent-trois vérités*, Paris, Barba, 1824 (t. 2, précédé d'un supplément, 1825); article «Pixierécourt».

¹⁷. Guilbert de Pixierécourt, René-Charles, *Guerre au mélodrame !!!* (signé : « le Bonhomme du Marais »), Paris, Delaunay, Barba, Mongie, 1818, pp. 14-15.

¹⁸. *Ibidem*, p. 14.

L'affiche de l'Opéra-Comique, comparée à celle des scènes du Boulevard, confirme l'orientation mélodramatique de nombre de titres du répertoire et illustre d'une autre manière la porosité entre les genres. Se développent en effet dès la fin du XVIII^e siècle les prémices d'une « culture de masse », caractérisée par les succès de librairie à l'heure d'une pratique nouvelle de la lecture, fondée sur l'engouement collectif et la formation rapide d'un imaginaire commun. On observe alors un processus d'adaptations théâtrales et lyriques suivant à peu près les mêmes étapes, au gré d'une stratégie à la fois commerciale et artistique : un roman suscite une vogue dont profitent aussitôt les scènes populaires, avant que l'opéra-comique ne s'empare du sujet et ne tente de profiter de la mode pour attirer à son tour le public. Citons trois séries d'exemples, des dernières années du XVIII^e siècle à la fin de la Restauration.

On sait quel rôle essentiel a joué l'imaginaire gothique du roman anglais dans la formation du mélodrame populaire : Augustin Hapdé remarque à ce propos dans un pamphlet de 1814 intitulé *Plus de mélodrame!* : « Sur ces entrefaites, parurent des romans épouvantables ; on les dévora. Bientôt, le Mélodrame n'offrit plus que des spectres, des fantômes, des tombeaux, des poignards. Quel aspect, au surplus, pouvait mieux convenir, dans un moment où la France était partout ensanglantée¹⁹ ? ». Hapdé se réfère sans doute au succès des romans d'Ann Radcliffe à partir de la traduction, en 1797, de *The Mysteries of Udolpho* (1794) et, en 1798, de *The Italian, or the Confessionnal* (1797)²⁰. L'année 1798 est véritablement, sur les scènes du mélodrame comme au Théâtre Favart, « l'année Ann Radcliffe » puisque se succèdent en six mois au moins quatre adaptations dramatiques des *Mystères d'Udolphe* :

- 4 juillet, *Les Mystères d'Udolphe*, « pièce en 5 actes à grand spectacle » au Théâtre d'Emulation (non publiée),
- le 30 août, *Montoni, ou le Château d'Udolphe*, « drame en 5 actes et en prose » d'Alexandre Duval au Théâtre de la Cité-Variétés,

¹⁹. A. Hapdé, *Plus de mélodrame ! Leurs dangers considérés sous le rapport de la religion, des mœurs, de l'instruction publique et de l'art dramatique*, Paris, Dentu, 1814.

²⁰. *Les Mystères d'Udolphe*, traduit par V. de Chastenay, Paris, Maradan, 1797 ; *L'Italien, ou le Confessionnal des Pénitents noirs*, traduit par A. Morellet, Paris, Maradan, 1798. Pour une édition moderne des *Mystères d'Udolphe* : Paris, Corti, 1984. Voir Lévy, Maurice, *Le Roman « gothique » anglais*, Paris, Albin Michel, 1995. Voir aussi *Mélodrames et romans noirs, 1750-1890*, sous la direction de Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000.

– le 15 octobre, *Léon, ou le Château de Monténéro*, « drame en 3 actes et en prose mêlé d'ariettes » de François-Benoît Hoffman, musique de Nicolas-Marie Dalayrac, au Théâtre Favart,
– en décembre, *Le Château des Apennins ou le Fantôme vivant*, « drame en 5 actes, en prose, à grand spectacle » de René-Charles Guilbert de Pixérécourt, au Théâtre de l'Ambigu-Comique.

Pour préciser le contexte dans lequel est jouée l'œuvre d'Hoffman et Dalayrac à Favart, il convient d'ajouter deux autres titres : *Julia, ou les Souterrains du Château de Mazzini*, « mélodrame en 3 actes et en prose » de Sewrin, d'après *A Sicilian Romance* d'Ann Radcliffe, joué en novembre et décembre 1798 au Théâtre des Jeunes Artistes; *Eléonore de Rosalba, ou le Confessionnal des Pénitents noirs*, « drame nouveau en 4 actes » de Pujos et Dabaytua, représenté en juin 1798 au Théâtre de la Cité-Variétés²¹. L'Opéra-Comique participe à sa manière, certes moins tapageuse, à la frénésie de la vie théâtrale et au développement d'un imaginaire mélodramatique nourri par ce que l'on nomme alors le « roman moderne ».

Le phénomène ne se limite aucunement aux soubresauts de l'ère révolutionnaire : sous la Restauration, la vogue des romans du vicomte d'Arlincourt et de Walter Scott alimente nombre de mélodrames, puis d'opéras-comiques. Ainsi, un succès comme celui de l'opéra-comique de Planard et Carafa, *Le Solitaire*, créé en 1822, ne saurait s'expliquer sans faire référence à la fulgurante carrière du roman homonyme du vicomte d'Arlincourt publié en janvier 1821 chez Béchét²². Le mélodrame s'est aussitôt emparé de cette intrigue pseudo-historique vouée à trouver un accomplissement spectaculaire sur les scènes du Boulevard avant de faire frémir le public de l'Opéra-Comique : après le Théâtre de la Porte Saint-Martin le 12 juin 1821 (*Le Solitaire, ou l'Exilé du Mont-Sauvage* de Crosnier et Saint-Hilaire²³) et le Théâtre de la Gaîté le même jour (*Le Mont-Sauvage* de Pixérécourt²⁴), après le Théâtre de l'Ambigu-Comique le 10 janvier 1822 (*Elodie, ou la Vierge du Monastère* de Ducange et Varez²⁵), le Théâtre de l'Opéra-Comique

²¹. Relevons encore, en décembre 1797, l'adaptation d'un autre roman anglais, de Lewis cette fois, *Le Moine*, de Saint-Aubain et Froment au Théâtre d'Emulation.

²². Je renvoie au Dossier de presse parisienne du *Solitaire* de Carafa que j'ai publié chez Musik- Edition Lucie Galland, 2004.

²³. E. Crosnier, A. Villain de Saint-Hilaire, *Le Solitaire ou l'Exilé du Mont-Sauvage*, mélodrame en 3 actes à grand spectacle.

²⁴. R. Ch. Guilbert de Pixérécourt, *Le Mont-Sauvage*, mélodrame en 3 actes et en prose.

²⁵. V. Ducange [Victor Henri Joseph Brahain], E.F. Varez, *Elodie, ou la Vierge du Monastère*, mélodrame en 3

présente enfin, le 17 août 1822, sa version du roman avec le fameux *Solitaire*, opéra-comique en 3 actes d'Eugène de Planard et Michele Carafa. Le phénomène est identique en ce qui concerne la vogue des romans de Walter Scott dès les premières années de la Restauration : après *Le Château de Loch-Leven, ou l'évasion de Marie Stuart*, mélodrame historique en 3 actes de Pixérécourt, joué à la Gaîté le 3 décembre 1822, l'Opéra-Comique donne, le 30 août 1823, *Marie Stuart en Ecosse, ou le Château de Douglas*, drame lyrique en 3 actes de Jean-François Roger, Eugène de Planard et François Joseph Fétis ; après *Le Château de Kenilworth* de Boirie

et Lemaire, joué à la Porte Saint-Martin en mars 1822²⁶, l'Opéra-Comique donne, le 25 janvier 1823, *Leicester, ou le Château de Kenilworth*, opéra-comique en 3 actes d'Eugène Scribe, Mélesville et Auber.

Les théâtres du Boulevard semblent donc jouer les médiateurs pour le choix des sujets de l'Opéra-Comique. Il n'est que de considérer le titre de maints opéras-comiques, apparenté aux titres souvent soignés du mélodrame, véritables « produits d'appel », pour employer un jargon commercial. « Pour faire un bon Mélodrame, il faut premièrement choisir un titre » conseille ainsi ironiquement le *Traité du mélodrame* signé A!A!A!, en 1817, avant d'ajouter : « Sans un

beau titre, un Mélodrame (...) ressemble à un palais magnifique dont on a négligé la façade²⁷ ». Comme le mélodrame, l'opéra-comique transforme volontiers son titre et son sous-titre obligé en « miroir aux alouettes », destiné à ravir par avance l'imaginaire du public par la promesse d'un personnage, d'une action ou d'un lieu extraordinaires : à côté des ouvrages déjà cités, rapprochons *Camille, ou le Souterrain* de Marsollier et Dalayrac (Comédie-Italienne, 1791) ou *La Caverne* de Dercy et *Le Sueur* (Théâtre Feydeau, 1793), de *L'Enlèvement, ou la Caverne dans les Pyrénées*, pantomime en 3 actes de Cuvelier (Théâtre des Variétés du Palais, 1792) ou de *La Citerne*, mélodrame à grand spectacle de Pixierécourt (Théâtre de la Gaîté, 1809). Relevons encore l'exotisme et le mystère savamment entretenus par *Léhéman, ou la Tour de Newstadt* (Marsollier et Dalayrac, Opéra-Comique National, 1801) ou *Béniowski, ou les Exilés du Kamchattka* (Duval et Boïeldieu, Opéra-Comique National, 1802). Sous la Restauration, *Le Colporteur, ou l'Enfant du bûcheron*, opéra-comique en 3 actes de Planard et Onslow (Opéra-Comique, 1827) rappelle aussitôt les « enfants du mystère » et autres « enfants de la forêt » des mélodrames de Pixierécourt. Si le titre d'une œuvre est, pour le public, une « ébauche de contrat

générique²⁸ », il est fort possible de se tromper de genre à la lecture d'un simple titre, et d'attendre un mélodrame là où se cache une œuvre du répertoire de l'Opéra-Comique !

Cette proximité dans le titre correspond à l'évidence à une grande parenté dans les situations dramatiques comme dans les personnages-types : claustration et délivrance, perte identitaire et reconnaissance constituent des schémas mélodramatiques fondamentaux, issus du roman et répandus dans l'opéra-comique : « [...] on fera paraître pour principaux personnages, un niais, un tyran, une femme innocente et persécutée, un chevalier, et, autant que faire se pourra, quelqu'animal apprivoisé [...] » conseille le *Traité du mélodrame*²⁹, qui ajoute à cette liste, parmi divers personnages accessoires, un être mystérieux, une paysanne ingénue ou encore un soldat franc. Cette énumération rappelle aussitôt bien des figures de l'opéra-comique : la morphologie élémentaire des personnages de mélodrame peut s'adapter aisément à la catégorisation des emplois traditionnels de l'Opéra-Comique, codifiés et détenus par les grands noms de ce théâtre. La Première amoureuse peut se faire Innocente persécutée, l'Amoureux devient aisément Chevalier de l'innocence ou Protecteur mystérieux, le Philippe joue facilement les Tyrans tandis que le Trial remplit fort bien l'office du Niais ; les Soubrettes incarnent les paysannes ingénues, comme le Comique ou la basse-chantante se fait volontiers soldat franc. *Léon, ou le Château de Monténéro*³⁰ fournit, parmi de multiples exemples possibles, une illustration de cette répartition des personnages et des fonctions. Le héros éponyme, Léon, seigneur de Monténéro, incarné à la création par le chanteur Philippe, remplit la fonction du Tyran, séquestrant dans une salle souterraine de son château la malheureuse Laure, Innocente sacrifiée par son père à ce Méchant pour des raisons politiques. L'amant de Laure, Louis de Gaete (joué par Gavaudan), fait office de Chevalier de l'innocence, chargé de délivrer l'héroïne. Le valet Longino apporte, à la manière du Niais, un contrepoint comique par sa poltronnerie. Ajoutons enfin le personnage du Protecteur

actes à spectacle.

²⁶. Les auteurs sont E. Cantiran de Boirie, F. Dupetit-Méré et H. Lemaire.

²⁷. A! A! A! [A. Hugo, A. Malitourne, J.J. Ader], *Traité du mélodrame*, Paris, Delaunay, Pélicier, Plancher, 1817, p. 9 et p. 66. Cet ouvrage est reproduit, avec une présentation de Jean-Marie Thomasseau, dans *Orages. Littérature et culture*, « Boulevard du Crime : le temps des spectacles oculaires », mars 2005 (www.orages.fr).

²⁸. Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 54.

²⁹. *Traité du mélodrame, op. cit.* (voir note 27), p. 9.

³⁰. *Léon, ou le Château de Monténéro*, livret imprimé : Paris, Vente, an VII [1798].

mystérieux, joué par le « faux méchant », Ferrant, concierge du château, et la fonction de confidente, remplie par Vénérande.

L'intrigue obéit au schéma fondamental du mélodrame, menant de l'innocence menacée au premier acte, à la chute au deuxième, puis à la délivrance finale au dernier acte – métaphore dramatique de la rédemption chrétienne. Enlèvement, claustration, sauvetage, punition du Méchant et réintégration des Bons : toutes les situations mélodramatiques se trouvent exploitées. Le langage dramatique, à son tour, repose sur la sur-détermination des signes et sur une rhétorique contrastive. L'opposition entre lieu ouvert (le jardin protégé de toutes parts au premier acte, où l'on célèbre le printemps et la paix) et lieu clos (la salle souterraine et voûtée des actes II et III) donne à voir le combat moral des ténèbres et de la lumière : le signe, au mélodrame, doit toujours inviter à l'étonnement face à sa présence excessive et engager au déchiffrement de son signifié, inviter à passer au stade de l'exégèse. L'utilisation du hors-scène – cris lointains, coups d'arquebuse, vision en perspective d'autres voûtes formant le souterrain, références à la terrifiante Tour nord, voix mystérieuse venant d'on ne sait où – rend palpable la présence de forces menaçantes cernant les personnages et les spectateurs dans ce monde « habité ». Enfin, la tournure hyperbolique de bien des répliques, tournant à l'apophtegme, fait affleurer le sens religieux du combat engagé : à l'usurpation du pouvoir divin de la part du Tyran « qui n'a jamais connu de bornes à ses désirs, ni d'obstacles à sa volonté » (acte II, scène 4), répond la manifestation de la Providence régnant sur l'univers mélodramatique : « eh qui voudrait croire à un dieu de bonté, si le crime triomphait toujours sur la terre » (acte II, scène 7). L'exemple de *Léon, ou le Château de Monténéro* n'est aucunement exceptionnel : il serait aisé de citer nombres d'œuvres données à l'Opéra-Comique reposant sur le schéma de l'enfermement et du sauvetage, menant de la violence injustement subie au rétablissement du bien et de la justice. De *Camille, ou le Souterrain, Lodoïska* (Fillet-Loroux, Cherubini, Théâtre Feydeau, 1791), *La Caverne, Lhéman, ou la Tour de Newstadt au Solitaire*, à *Marie Stuart en Ecosse* ou au *Maçon* (Scribe, G. Delavigne, Auber, 1825) s'établit, de la Révolution à la Restauration, une continuité évidente dans le recours à ce schéma mélodramatique élémentaire. Quant au schéma « identitaire », menant du bannissement, dû aux origines troubles, à l'amnésie ou à une crise

familiale, à la réintégration par le biais de la fameuse scène de reconnaissance, il donne bientôt lieu, à l'Opéra-Comique, à de multiples variantes : tantôt un héros ôte son déguisement de vieil ermite (*Le Solitaire*), tantôt une héroïne éplorée reconnaît son enfant dans un cri et fait retentir la fameuse « voix du sang » (*Léocadie* ; *Marie de Planard* et Herold, 1826) ; parfois une cicatrice (*Le Colporteur, ou l'Enfant du bûcheron*), des lettres (*Les Enfants de Maître-Pierre*), un portefeuille (*L'Orphelin et le brigadier*) suffisent à rattacher un être à sa cellule familiale ; d'autres fois, un simple chant rappelle le passé enfoui et la mémoire de ses origines (*La Dame blanche* de Scribe et Boieldieu, en 1825).

Ainsi, l'absorption de l'imaginaire mélodramatique par l'opéra-comique, *via* le roman, dépasse la simple reprise thématique pour concerner le langage dramatique tout entier. Cette confusion apparente atteint son paroxysme lorsqu'on voit, selon un processus inverse, le mélodrame des théâtres du Boulevard se référer directement à l'Opéra-Comique comme pour y reprendre son bien : en 1798, pour l'acte IV d'*Eléonore de Rosalba*³¹ donné au Théâtre de la Cité-Variétés, la didascalie de la pièce imprimée invite tout simplement, pour l'élaboration d'une scène double, à imiter la décoration de *La Caverne* !

TRANSFORMATIONS: FANTAISIE, PARODIE ET DÉMYSTIFICATION

La présence d'un fonds mélodramatique dans l'opéra-comique, maintenu depuis la période révolutionnaire, ne doit pas obnubiler au point d'occulter la complexité fondamentale des rapports entretenus entre ce théâtre principal et les scènes secondaires du Boulevard au tournant du siècle. Derrière l'apparente confusion, s'affirme peu à peu un art de la tempérance et de la distance ironique (héritée de la tradition parodique foraine) grâce auquel l'opéra-comique, sur le point d'abdiquer, renoue avec une esthétique propre qu'il s'agit désormais de mieux cerner. *Léon, ou le Château de Monténéro*, illustre très clairement, dès 1798, un désir de jouer subtilement avec les modèles romanesques et mélodramatiques pour en saper subrepticement les bases : l'imitation, dans le livret d'Hoffman, contient sa propre condamnation. L'exemple n'est

³¹. *Eléonore de Rosalba*, pièce imprimée : Paris, Barba, an VI [1798].

aucunement exceptionnel : on retrouvera, de l'Empire à la Restauration, semblable jeu intertextuel, imitant le modèle pour mieux le dénoncer, réintroduisant un comique d'essence parodique.

Il est donc temps, à présent, d'apporter quelques nuances aux analyses développées plus haut, en soulignant en premier lieu la grande liberté manifestée par l'opéra-comique face à ses sources. La référence au modèle romanesque d'Ann Radcliffe, dans le livret de *Léon, ou le Château de Monténéro*, se fait sur le mode indirect, selon une stratégie de l'imitation biaisée ; en revanche, les mélodrames issus du même roman puisent sans retenue dans la matière « gothique » des *Mystères d'Udolphe*. Du titre du « drame en prose mêlé d'ariettes » au nom des personnages, rien ne renvoie directement, chez Hoffman, au roman en vogue : l'affreux Montoni, rebaptisé Léon, perd sa défroque de chef de bandits italien ; son château mystérieux d'Udolphe dans les Apennins, est vidé, pour la représentation, d'une partie de son horreur gothique ; et aucun personnage d'Ann Radcliffe – la douce Emilie, la méchante Madame Chéron, la pécheresse Laurentini, le brave Valancourt – n'est incarné sous le même nom dans la pièce. A l'inverse, Alexandre Duval, pour le Théâtre Cité-Variétés, et Pixérécourt, pour l'Ambigu-Comique, demeurent extrêmement proches, dans la toponymie, l'anthroponymie et la géographie imaginaire, du modèle anglais dont l'imitation est revendiquée sur la page titre de la pièce imprimée³². Ainsi, les cinq actes de Duval et de Pixérécourt contiennent à grand peine les multiples rebondissements de l'intrigue échevelée d'Ann Radcliffe ; les trois actes d'Hoffman ne conservent, quant à eux, que quelques scènes-clés – l'enfermement de l'héroïne, le mystère de la « dame au manteau blanc », première femme du Tyran disparue subitement, le mystère des voix étranges retentissant dans le château. Le roman se trouve donc épuré de l'essentiel de ses délires d'imagination. Un phénomène identique – adaptation fidèle au mélodrame, libre variation sur un modèle littéraire connu à l'opéra-comique – se vérifie avec les mélodrames et l'opéra-comique tirés du *Solitaire* de d'Arincourt en 1821 et 1822 : à l'exploitation du spectaculaire et du merveilleux aux théâtres de la Porte Saint-Martin ou de la Gaîté, répond à l'Opéra-Comique le maintien d'une veine légère, grâce au couple de paysans naïfs, une simplification de l'intrigue et

³². A. Duval, *Montoni* : Paris, Migneret, Vente, an VI [1798] ; R.Ch. Guilbert de Pixérécourt, *Le Château des Apennins* : Paris, Barba, an VI [1798].

l'attachement à la fin heureuse. Si les scènes de mélodrame popularisent en premier des sujets issus de la littérature « élevée », elles les vulgarisent suffisamment pour que l'opéra-comique – deuxième maillon de cette chaîne de transmission d'un sujet entre littérature et art lyrique – puisse jouer librement la carte de la fantaisie.

De la fantaisie dans la fausse imitation des modèles, l'opéra-comique glisse vite à la charge et au pastiche satirique, à « l'imitation stylistique à fonction critique ou ridiculisante » pour reprendre la définition de Gérard Genette³³. L'opéra-comique hésite alors entre le pur divertissement de l'imitation ludique et la dérision de la transformation satirique de ses modèles. La cible visée est moins ici la source originale que sa première dérivation : le mélodrame. En effet, le style hyperbolique, les sentences naïves ou les exclamations pathétiques propres à la scène mélodramatique, où toute vérité se doit d'être définitive et redondante, se trouvent pastichés par Hoffman dans quelques répliques savoureuses confiées à la gouvernante Vénérande. Cette dernière use de toute la rhétorique contrastive du mélodrame, comparant le Tyran à « un noir vautour qui veut dérober une blanche colombe » (acte II, scène 8). Elle s'attache surtout à délivrer les vérités ultimes, Hoffman lui offrant toute une série de variations sur la phrase finale du *Montoni* d'Alexandre Duval – « Il est donc vrai que l'injustice ne peut régner longtemps ; les méchants se détruisent entre eux, et la vertu, même sans combattre, peut toujours espérer de triompher du crime » (acte V, scène 12). Vénérande reprend ces considérations morales et optimistes, non sans se perdre dans le labyrinthe de ses propos, de ses symboles et de ses métaphores :

Vénérande, avec emphase : Le dieu des batailles tient en ce moment la terrible balance ; l'ange exterminateur plane sur cette funeste maison. Le méchant sera-t-il puni ? Les bons ont-ils encore à souffrir ? C'est ce que Dieu pèsera dans sa justice [...]. Un tyran ne peut pas toujours être heureux. L'hirondelle qui mange le moucheron sera dévorée par la pie-grièche ; la pie-grièche sera plumée par le milan, et le milan mourra dans les serres du vautour.

Laure : Que dis-tu ma bonne ! Tu as l'esprit égaré.

³³. Genette, Gérard, *Palimpsestes*, op. cit. (voir note 28), p. 32.

Vénérande : Que ceux qui ont des oreilles entendent (acte III, scène 6).

Sur le point de se confondre avec les scènes du Boulevard, l'opéra-comique parvient ainsi à dénoncer *in extremis* son modèle et à se faire de la sorte, indirectement, arbitre du bon goût littéraire et classique. De telles manœuvres satiriques se retrouvent souvent dès que l'opéra-comique se rapproche trop dangereusement du mélodrame. Ainsi, certains dialogues du *Solitaire*, dans le livret de Planard, relèvent également du pastiche et de la charge dirigée contre le style grandiloquent et amphigourique de d'Arlincourt, sur le modèle mélodramatique. Tel est le cas de cet échange entre les deux paysans à propos du mystérieux ermite du Mont Sauvage :

Marie : Et qui l'a amené là-haut ?

Charlot, *cherchant sa phrase* : Les orages de la vie et les vents de l'infortune.

Marie : Et comment peut-il vivre ?

Charlot : Sa tête repose sur la feuille des hivers, il mange des noisettes, il boit de l'eau glacée, et se porte à merveille³⁴. (acte II, scène 6)

Après la fantaisie et le pastiche, la démystification constitue la troisième défense de l'opéra-comique contre sa propre tentation pour le mélodrame. Elle consiste en une pratique de la dénégation, visant à subir l'illusion théâtrale tout en contestant « la duperie et l'imaginaire » de la scène et en mettant les éléments de la représentation « sur le compte d'un moi antérieur infantile et depuis longtemps refoulé³⁵ ». Hoffman, par ailleurs très libre face à sa source littéraire, demeure fidèle à un élément-clé du roman d'Ann Radcliffe : l'explication rationnelle finale de tous les mystères rencontrés au fil de l'intrigue. Toute superstition se trouve écartée au terme de la lecture, et les dernières pages ramènent le règne de la raison, comme pour contrecarrer les emportements de l'imagination. Certes, les mélodrames issus des *Mystères du château d'Udolphe* condamnent, par le biais des personnages « nobles », les terreurs superstitieuses, « ces merveilles magiques dont on repaît l'esprit grossier du peuple » (Duval, *Montoni*, acte IV,

³⁴. *Le Solitaire*, livret imprimé : Paris, Huet, 1822.

³⁵. Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Editions sociales, 1980, article « Dénégation ».

scène 11). Mais c'est pour mieux exploiter ces mêmes frayeurs en multipliant apparitions, voix mystérieuses, bris de coupes empoisonnées ou effondrement d'escaliers à-demi ruinés... Hoffman fait de la lutte contre l'illusion des sens le sujet principal du livret écrit pour Dalayrac : la presse voit ainsi dans son ouvrage « la Magie blanche dévoilée³⁶ ». La mise en scène de la peur ridicule du valet Longino contribue d'abord à démystifier le décor gothique, à en souligner la fantaisie destinée à alimenter les rêveries et les peurs infantiles : « Je ne suis pas plus crédule qu'un autre, je sais bien qu'il n'y a rien à craindre, mais la nature, la pauvre nature humaine ! » (acte II, scène 3). La terreur superstitieuse est d'ailleurs présentée comme l'arme suprême du Tyran, l'instrument de son pouvoir sur ses victimes trop crédules : « Ce n'est que par déférence pour vos préjugés que je descends à des formes superstitieuses et puériles » confie Léon à la pauvre Laure (acte II, scène 11). Surtout, l'ambition morale de la pièce est de délivrer les esprits d'une telle emprise de l'imaginaire et des sens. Pour cela, Hoffman introduit un personnage d'invention, celui du concierge du château Ferrant, détenteur de toutes les clés de l'intrigue et des mystères. Ce personnage révèle d'abord à ses comparses comme aux spectateurs combien la vérité se trouve dérobée aux sens : tous le prennent pour un scélérat, complice du Tyran, alors qu'en fonction d'adjuvant il œuvre à la délivrance de l'héroïne : « Apprenez donc à ne plus juger des hommes sur l'apparence » conclut-il au terme de la pièce (acte III, scène 14). L'apprentissage de la méfiance face aux signes et à leur complexité va à contre-courant d'un langage mélodramatique fondé, à l'inverse, sur la croyance en la transparence des signifiants, censés donner immédiatement accès à la vérité des êtres. Ensuite, Ferrant se révèle, au terme de l'intrigue, le metteur en scène de tous les phénomènes étonnants, des voix étranges à la chute de billets mystérieux du haut des voûtes : grand manipulateur des sens trompeurs, incarnation du dramaturge, il n'a joué sur l'illusion que pour mieux la dénoncer. Il annonce en cela le rôle joué par la Dame blanche dans l'œuvre de Boieldieu. Ses couplets, chantés à la scène 2 de l'acte III avant que le refrain n'en soit repris en guise de conclusion et de chœur final, porte toute la dimension moralisatrice de l'œuvre et son ambition démystificatrice :

On dit que le diable est céans

³⁶. *Le Courrier des Spectacles*, 27 vendémiaire an VII [17 octobre 1798].

Et qu'il n'exerce sa puissance
Que pour tourmenter l'innocence
Et pour y servir les méchants.
Mais patience !
N'en jugez pas sur l'apparence ;
Ici tout est illusion ;
La bonne ou mauvaise action
A tôt ou tard sa récompense.

Par son éloge de la raison, sa fantaisie, son ambition satirique, démystificatrice et réformatrice, *Léon, ou le Château de Monténéro* annonce un tournant dans l'évolution de l'opéra-comique et de ses interactions avec un mélodrame alors en voie d'extrême codification. Le temps de la confusion, au moment où le mélodrame, « rejeton » de l'opéra-comique, prenait naissance, s'achève alors. L'opéra-comique, aux lendemains de la Révolution, cultive désormais sa différence en privilégiant la fantaisie, la verve parodique et la légèreté un peu frivole. Aussi *Léon* entre-t-il dans la même veine que des opéras-comiques de Boieldieu, joués sous l'Empire, comme *Jean de Paris*³⁷ et son univers gothique de fantaisie, et surtout *Ma Tante Aurore*³⁸. Dans cet opéra-comique, la démystification de l'univers romanesque et gothique, nourriture élémentaire du mélodrame et de l'opéra-comique depuis quelques décennies, atteint son plus haut point : « miss Radclif » est justement l'un des auteurs favoris de cette Tante Aurore à l'imagination frappée, que son entourage, à grand renfort de mises en scènes et de parodies, va réussir à bernier pour lui faire accepter le mariage de sa nièce avec le trop peu héroïque Valsain. On retrouve au fil de l'œuvre une démystification de tout un univers imaginaire issu du genre « gothico-larmoyant » : « Elle croit à la fatalité, aux rêves, à la sympathie, aux pressentiments, aux coups de foudre, aux revenants, à la constance, à tout ce qu'il y a d'incroyable », ironise la

³⁷. *Jean de Paris*, opéra-comique en 2 actes de Saint-Just et F.A. Boieldieu (1812) d'après un mélodrame de Marsollier.

³⁸. *Ma Tante Aurore, ou le Roman impromptu*, « opéra-bouffon » en 3 actes, ramenés à 2 après la première, de Ch. de Longchamps et F. A. Boieldieu (1803). Livret imprimé : Paris, Barba, 1803.

servante Marton aux dépens d'Aurore (acte I, scène 3). L'illusion théâtrale est de nouveau convoquée par les personnages, mettant en scène fausses attaques de bandits et fausses scènes de désespoir, pour être mieux dénoncée : ce sont en quelque sorte les coulisses du mélodrame que l'on dévoile lorsque Frontin court chercher au magasin d'un théâtre « échelles de corde, poignards, flambeaux phosphoriques » (acte I, scène 3) ; le poignard, que les deux amants feignent de s'enfoncer dans le cœur sous le regard mystifié d'Aurore, se révélera truqué au terme de la pièce. Enfin, le librettiste s'adonne au pastiche satirique du style ampoulé des tirades sentimentales : rêvant au coup de foudre amoureux, Frontin célèbre « cette douce chimère qui repose sur les frêles roseaux de l'espérance » grâce à laquelle « nous glissons, avec moins de douleur, à travers les ronces et les orties de la société » (acte II, scène 4). Contre les faciles séductions du romanesque et du style « mélo », l'opéra-comique réaffirme son attachement à la saine et cartésienne raison.

L'esthétique fantaisiste et le jeu parodique feront le succès des meilleurs livrets d'opéra-comique de Scribe sous la Restauration. Qu'il reprenne le vieux schéma de la pièce « à sauvetage », dans *Le Maçon*, ou qu'il poursuive le style « troubadour », l'atmosphère fantastique et l'orientation pseudo-historique à la Walter Scott dans *La Dame blanche*, Scribe joue avec les codes et les clichés, construit de libres variations autour de situations et de *topoi* bien connus : tous les ingrédients mélodramatiques sont en place – enlèvements ou apparitions, héroïnes sacrifiées, Méchants tyranniques et manifestations de la Providence –, mais pour mieux instaurer une connivence amusée avec un public qui n'est jamais dupe. Après l'irruption de la violence, du trouble fantastique, des convulsions de la nature et de l'histoire, la raison humaine, l'ordre naturel et le sourire du spectateur triomphent toujours à la fin.

L'évolution des relations entretenues entre la scène mélodramatique et l'opéra-comique, de la confusion à la fréquentation distante et volontiers critique, éclaire pour partie la nature du plaisir théâtral offert par l'opéra-comique aux lendemains des troubles révolutionnaires. Ce plaisir naît d'abord d'un jeu constant avec les limites esthétiques et les frontières du genre, comme si l'opéra-comique éprouvait régulièrement le besoin de revigorer sa tempérance et de

réchauffer sa tiédeur en fréquentant les drames échevelés du Boulevard du crime. Le spectacle de l'opéra-comique, fondé en principe sur la séparation rationnelle du parler et du chanter et sur l'art de la comédie, joue alors avec le risque de sa propre négation. Surtout, le comique de ce théâtre apparaît d'essence parodique, fondé sur la déformation et la transposition par qui « chante à côté » ou « chante faux », pour reprendre l'étymologie du mot « parodie ». Ce comique repose sur le jeu intertextuel avec un modèle littéraire ou mélodramatique, imité, détourné, dénoncé³⁹. L'imaginaire doit donc être partagé, le modèle et les codes doivent être nécessairement reconnaissables par un public avec qui on noue une connivence amusée tout en entretenant, face aux ridicules du modèle, un sentiment de supériorité culturelle et sociale. Mais ces jeux intertextuels de reprise et de déprise ne sont pas sans poser problème pour la réception, aujourd'hui, de ces opéras-comiques désormais bien éloignés de leurs modèles, de leurs sources et de leurs cibles.

Olivier Bara, Université de Lyon, UMR LIRE (CNRS-Université Lyon 2)

³⁹. La parodie « est braquée sur les mots plutôt que sur les choses », « son domaine est intertextuel (à savoir des hypotextes identifiables ou des conventions littéraires) plutôt qu'extratextuel », Issacharoff, Michael, *Lieux comiques ou le temple de Janus, essai sur le comique*, Paris, Corti, 1990, p. 16.