

*L'écriture du spectaculaire,  
ou la grammaire didascalique  
des mélodrames de Pixérécourt*

Jean-Marie Thomasseau

Le substantif « spectaculaire » ne figure ni dans le Littré, ni dans les dictionnaires du XIX<sup>e</sup> siècle. Les premières occurrences ne se rencontrent, semble-t-il, qu'en 1908 chez Émile Faguet, et le terme n'entre véritablement dans la langue que vers les années 1950<sup>1</sup>. Parler de spectaculaire à propos des mélodrames de Pixérécourt relève donc de l'anachronisme sans toutefois manquer de pertinence puisque dès la fin de la Révolution les brochures sur lesquelles étaient imprimées les pièces utilisaient la formule « mélodrame à grand spectacle ». À la même époque, un autre mot clé du théâtre faisait aussi son entrée dans le vocabulaire théâtral, celui de « mise en scène<sup>2</sup> ». Cette double apparition n'est pas fortuite dans la mesure où spectacle, mise en scène et écriture de la mise en scène font dès lors partie du même assemblage. Pixérécourt, élevé par le public de l'Empire au rang de « Prince du mélodrame », avait coutume de dire qu'il s'était inspiré des œuvres de Mercier et de Sedaine<sup>3</sup>. Il voulait signifier par là qu'à dater du drame, que Diderot et Beaumarchais avaient aussi contribué à théoriser, l'émotion devenait la matière d'élection du théâtre, et que le théâtre, pour une expression amplifiée de cette émotion, s'écrivait désor-

---

1. Georges Duhamel, en 1962, notait que le terme spectaculaire ne figurait pas dans le Littré et venait à peine d'entrer dans le Larousse (*Problèmes de civilisation*, Paris, Le Mercure de France, p. 152). Cf. l'entrée « spectaculaire » du Robert.

2. Sur ce point particulier, voir l'article de Roxane Martin dans ce même numéro.

3 Voir « Dernières réflexions de l'auteur sur le mélodrame », *Théâtre choisi* de Charles Guilbert de Pixérécourt, Genève, Slatkine reprints, 1971 (Nancy, chez l'auteur, 1841-1843, 4 vol.), t. IV, p. 493.

mais sur scène autant que sur papier. L'arrivée dans le jeu de la pantomime et des effets du spectaculaire réorganisèrent alors les fonctions respectives du texte dialogué et de l'écriture scénique. En conséquence, dans les brochures imprimées, l'écriture didascalique prit une importance décisive, d'autant qu'elle s'adressait à un double destinataire: le directeur du théâtre, en particulier de province ou de l'étranger qui allait monter les pièces après leur succès parisien et le lecteur désireux de trouver, ou de retrouver, les émotions propres au moralisme roboratif du genre et à cette école du regard<sup>4</sup> qui se met alors en place.

Entre 1841 et 1843, au moment où le succès du drame romantique connaît un net fléchissement et où les mélodrames du Boulevard du Crime succombent à la fièvre sociale du temps, explorent jusqu'à ses limites l'expression du spectaculaire et sollicitent à outrance la mémoire émotionnelle, Pixérécourt, se démarquant fermement des uns et des autres, dans une édition en quatre volumes, propose à des lecteurs, qui pour la plupart n'ont pas connu ces premiers mélodrames, un ensemble de pièces qu'il considère comme le meilleur de son œuvre. Cette édition, soigneusement revue par ses soins, préfacée par Nodier et aujourd'hui encore aisément accessible<sup>5</sup>, a paru la meilleure pour rendre compte de la façon dont Pixérécourt défend une poétique du spectaculaire et élabore une véritable grammaire didascalique qui organise sur scène une autre écoute du texte dans un univers visuel sensible et lisible.

L'écriture didascalique de Pixérécourt délimite, en effet, un espace scénique idéal dans lequel, pour reprendre la formulation de Jean Rousset à propos du théâtre baroque, « se dessine un accord ou un rapport, une ligne

4. On pourra consulter sur ce point particulier le numéro spécial de la revue *Europe* consacré au mélodrame (nov-déc. 1984, n° 703-704) et, pour une étude d'ensemble du mélodrame de l'Empire et de la Restauration, notre thèse: *Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de Cœlina* (1800) à *L'Auberge des Adrets* (1823), Service de reproduction des thèses, université de Lille III, 1974.

5. Ch. Guilbert de Pixérécourt, *Théâtre choisi*, précédé d'une introduction par Charles Nodier, *op. cit.* La dernière édition de *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* rappelle comment, lors d'une reprise en 1826 des *Ruines de Babylone* à la Gaîté, Nodier avait emmené Hugo avec lui: « Les convives profitèrent de la loge. Nodier était en extase devant ce mélodrame célèbre, proclamant son auteur, Pixérécourt, le plus grand dramaturge du siècle. Il y avait une scène qui le ravissait entre toutes: un certain individu, ce devait être Jiaffar, causait avec un autre individu caché sous une trappe. Un troisième individu survient; Jiaffar l'entend marcher derrière lui; d'un bon il saute sur la trappe, la ferme avec une telle vivacité et adresse que le troisième individu n'a rien vu. Nodier comprenait dans son admiration du théâtre le mélodrame primitif, pur sang, qu'il aimait à l'égal de Deburau et des Jocrisses ». *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, sous la dir. d'Anne Ubersfeld et Guy Rosa, Paris, Plon, 1985, pp. 179-180. Sur Hugo et le mélodrame, voir l'article de Florence Naugrette dans ce même numéro.

de force, une figure obsédante, une trame de présence ou d'échos, un réseau de convergences<sup>6</sup> ». Dans le champ mimétique désormais entièrement clos des théâtres de l'Empire et de la Restauration se parachève la capture des sens, des sentiments et de l'imaginaire débutée deux siècles plus tôt avec l'esthétique baroque. La magie de la boîte à illusions joue de tous ses artifices et se joue des spectateurs, ce qui paradoxalement leur dessille les yeux. Ils sont désormais aptes à percevoir dans la construction d'un décor, la pantomime et le déplacement des acteurs, les tensions et les relâchements de la musique, les signes d'un nouveau langage dans lequel l'émotion a la meilleure part. Jules Janin, dans son *Histoire de la littérature dramatique*, relevait cette qualité particulière de la dramaturgie de Pixérécourt : « Il vous avait, écrivait-il, une certaine façon d'arranger une bande de gazon, de disposer sa forêt de vieux chênes, de préparer son kiosque au bout du jardin, qui faisait que, bon gré mal gré, dès que la toile était levée, on regardait, on s'inquiétait<sup>7</sup> ». Regarder, s'inquiéter sont bien les maîtres mots du genre pour lequel ne se pose le problème de l'illusion que dans le désir de gommer l'arbitraire de la perception théâtrale pour accéder au point de confusion avec le réel.

*La Fille de l'exilé* (1819), mélodrame tiré d'un roman de Mme Cottin (1817), offre un excellent exemple de cette stratégie d'auteur qui préfère penser le mélodrame comme un analogon de la réalité que comme une œuvre d'art. « J'ai toujours pensé que, pour atteindre le degré d'intérêt qu'inspire la lecture de ce roman, écrit Pixérécourt dans la préface, il fallait que l'on vît *réellement* voyager la jeune fille<sup>8</sup> ». Rendant compte de la même pièce dans *Le Drapeau blanc* du 16 mars, le critique et auteur dramatique Martainville confirme que le choix de Pixérécourt était bien de construire, par le recours à l'imaginaire, une relation active entre le lecteur et le texte didascalique d'une part, le spectateur et le spectacle de l'autre : « Le spectacle qui termine la seconde partie est si merveilleusement exécuté, écrit Martainville, la représentation en est d'une vérité si terrible qu'elle a excité les cris d'une admiration mêlée d'effroi<sup>9</sup> ». De la sorte, avec

6. Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1962, p. XII.

7. Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, Paris, Michel Lévy, 1854, vol. IV, p. 357.

8. *La Fille de l'exilé, ou Huit Mois en deux heures* (Paris, J.N. Barba, 1819; *Théâtre choisi* de Pixérécourt, *op. cit.*, t. IV) est tirée du roman de Mme Cottin, *Elizabeth, ou les Exilés de Sibérie*, Paris, Giguët et Michaud, 1806. C'est Pixérécourt qui souligne (Préface de l'auteur, p. 3).

9. Martainville, *Théâtre choisi* de Pixérécourt, *op. cit.*, t. IV, « Jugement des journaux », p. 14. C'est nous qui soulignons.

ses multiples raccordements aux dialogues et ses modes particuliers de flexion, les didascalies de Pixérécourt imposent une tension dynamique à l'ensemble d'un texte dramatique qui cherche conjointement à stimuler l'imaginaire du lecteur et à captiver, après translation scénique, le regard du spectateur.

Au cœur même de ces arrangements de séquences significatives, les propriétés des didascalies qui instrumentalisent les répliques se trouvent encore investies de valeurs nouvelles, celle en particulier d'imposer au dialogue d'être moins littérairement phraseur en donnant une forte charge scénique et affective aux mots, ce qui, par voie de conséquence, change inévitablement l'auteur en metteur en scène ; ce que relève Pixérécourt dans ses *Dernières réflexions sur le mélodrame* :

J'insiste et je dis que l'auteur dramatique ne saurait être trop docile aux répétitions, pour châtier son style (théâtralement parlant) et pour faire la guerre aux mots ; car j'ai remarqué depuis quarante ans, que c'est aux mots plutôt qu'aux choses que le public s'attache<sup>10</sup>.

Avec le mélodrame de l'Empire, c'est donc bien une forme modélisante qui se met en place offrant à la fois de nouveaux codes de lisibilité dans le jeu et l'organisation de l'espace, d'autres déploiements dans les échanges identitaires de l'illusion et du réel, des modes d'écriture réaménagés qui donnent une virtualité scénique aux mots du dialogue et une puissance d'évocation à ceux des didascalies qui les instrumentalisent. Dans sa préface écrite aux *Œuvres choisies* de Pixérécourt, Nodier pointait avec précision la nécessité de cette adéquation entre un nouveau public et un nouveau langage dramatique :

L'imagination elle-même ne conçoit pas la possibilité de placer un traducteur entre le théâtre et le parterre, et le drame doit être énoncé dans le langage que tout le monde entend, sous peine d'être entendu de personne<sup>11</sup>.

Ainsi doté de cette grammaire scénique et langagière qui ouvre d'autres passages entre texte et représentation, entre imaginaire et spectaculaire, le mélodrame de Pixérécourt a pu, sous l'Empire et les débuts de la Restauration, comme l'a encore remarqué Nodier, imposer « ses figures et ses images (qui) frappent l'imagination et se saisissent de la mémoire<sup>12</sup> ».

10. Ch. Guilbert de Pixérécourt, *Théâtre choisi, op. cit.*, t. IV, p. 494.

11. Ch. Nodier, Introduction au *Théâtre choisi* de Pixérécourt, *op. cit.*, t. I, p. XI.

12. *Ibid.*

Autrement dit, le mélodrame de Pixérécourt ne fait pas seulement de la montre, il élabore un langage dramatique.

La construction de ce langage repose, en fait, sur une manière de dualisme, fermement coordonné, dans ses composantes symboliques, au manichéisme moral qui gouverne l'ensemble. Cette structure duelle s'ordonne selon des couples de valeurs antithétiques qui touchent la texture même de l'écriture didascalique, les décors, la mise en scène et le jeu des acteurs.

### LE ROMAIN ET L'ITALIQUE

Les éditions des textes de théâtre utilisent habituellement, aujourd'hui comme au XIX<sup>e</sup> siècle, l'italique pour l'impression des didascalies. Par son aspect cursif et incliné, proche dans l'apparence de l'écriture manuscrite, l'italique joue dans l'impression des brochures de théâtre le rôle d'empreinte métaphorique de l'auteur sans que pourtant celui-ci n'y utilise le je. Elles signalent, en somme, sa présence et ses injonctions sous une forme clandestine.

Pixérécourt utilise toutefois fréquemment le caractère romain pour l'écriture didascalique. Avec le soin tout particulier qu'il apporte à l'impression de ses ouvrages, ce ne peut être que délibéré. Cette alternance entre italique et romain n'est donc pas fortuite, dans la mesure où, précisément, le romain renvoie au roman. En effet, la plupart des situations mélodramatiques de Pixérécourt sont directement inspirées de celles longuement développées dans les romans alors à la mode, français ou étrangers<sup>13</sup>. Les didascalies en romain paraissent de la sorte servir de porte d'entrée formelle au foisonnement de l'imaginaire romanesque. Cette perméabilité entre les genres et leur écriture n'est pas, à l'époque, un phénomène isolé, il touche tous les auteurs et tous les genres. Chez Pixérécourt toutefois, il se présente comme très formalisé, ordonné autour d'une bipolarité. Par exemple, les descriptions liminaires du décor des actes, après la for-

---

13. On trouvera la liste des romans qui ont inspiré des mélodrames à Pixérécourt dans Willie G. Hartog, *Guilbert de Pixérécourt*, Paris, Champion, 1912, pp. 89-91. Sur les lieux de passage entre théâtre et roman, on pourra consulter le numéro spécial de la revue *Le Rocambole* sur « Théâtre et roman populaire », n° 20, automne 2002. Voir aussi *Mélodrames et romans noirs, 1750-1890*, textes réunis et présentés par Simone Bernard-Griffiths et Jean Sgard, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000.

mule d'usage, « le théâtre représente », s'apparentent autant à des indications techniques qu'à des descriptions à coloration romanesque et, dans le corps de l'acte, chaque fois qu'un raccord s'impose entre deux temps forts, ou que la pantomime prend le pas sur les dialogues, une écriture proche de celle d'un récit se met en place. Les didascalies obéissent ainsi aux deux destinataires privilégiés des brochures : elles permettent à un régisseur d'organiser un espace scénique et en même temps à un lecteur de franchir, dans les différents usages de l'espace graphique et l'alternance du romain et de l'italique, le seuil du romanesque. La lecture prend en somme le relais des stimuli de la scène jouant sur d'autres registres que les seules indications techniques. Dans cette bipolarité de l'écriture, l'auteur devient ainsi à la fois metteur en scène et romancier omniscient.

Deux brefs exemples, l'un concernant une description de décor dans *Robinson Crusé* (1805) inspiré du roman de Defoe, l'autre la relation d'une violente action dramatique dans *La Femme à deux maris* (1802), inspirée du roman de Ducray-Duminil *Paul, ou la Ferme abandonnée* (1800), mettront à jour ce jeu particulier d'alternance et de flexions. Pour le premier cas, si l'on fait abstraction de la formule d'usage « Le théâtre représente », la suite se développe de la sorte sur le double registre de la prescription technique et de l'évocation romanesque.

[...] La grotte est garnie de tablettes scellées, sur lesquelles sont étalés non seulement les meubles et ustensiles que Robinson a tirés du vaisseau, mais encore ceux que son industrie l'a mis à même de faire. On y voit des coffres, des tonneaux, des vases d'argile grossièrement travaillés ; quelques vases de cuivre ou en fer ; des cartes, des livres, des outils de fer ou en bois, tels que haches, scies tarières, besaiguës, bèches, pioches, etc., des paniers et autres meubles usuels en osier, etc. Tout le côté gauche est garni d'armes suspendues à des chevilles. Dans un des coins est une cheminée et l'espèce de four qu'il avait imaginé pour cuire son pain. Il n'y a que deux chaises et une mauvaise table en bois couverte d'une espèce de tapis fait avec des peaux de chèvre ou du jonc.

Cette décoration est entièrement fermée<sup>14</sup>.

Pour le deuxième exemple, l'alternance romain/italique laisse certes entrevoir des hésitations dans le déplacement des priorités de l'écriture entre l'italique pour le tropisme scénique et le romain pour la focalisation du récit, mais le pli est pris :

14. *Robinson Crusé, Théâtre choisi, op. cit.*, t. II, acte II.

## Scène XII

Les mêmes, FRITZ. (*Fritz, paraît à la cantonade à gauche, frappe un coup dans la main, et se retire.*)

WALTER

Voilà le signal!... mettons-nous en mesure... La seconde personne qui passera devant moi: ... ma foi, c'est tout ce que je puis faire que d'y voir.

BATAILLE *a bien observé Fritz; dès qu'il a disparu, il est allé à la cantonade; et là, il regarde, il écoute, jusqu'à ce qu'il l'aperçoive.*

Ils approchent; ... marchons... (*Il fait un peu de bruit*)

WALTER

Le voici!... attention!

(Bataille traverse le théâtre; il va passer devant l'arbre qui cache Walter, et entrer dans le parc)

Une.

(Fritz vient ensuite et prend le même chemin que Bataille)

Deux.

(Dès que Fritz est arrivé près de Walter, celui-ci, qui a bien pris son temps, sort brusquement de derrière l'arbre, et le frappe)

FRITZ, *tombant*

Tu t'es trompé!... je meurs<sup>15</sup>.

Au fur et à mesure de l'écriture des pièces, ce procédé de scissiparité textuelle entre romain et italique gomme ses imperfections d'usage et renforce ses effets d'autant que l'esthétique romanesque jusqu'alors négligée en littérature, gagne peu à peu en prestige et en technique. Plus les effets du spectaculaire scénique seront suggestifs et stupéfiants, plus l'écriture pour les décrire se rapprochera de celle du récit, effaçant peu à peu les marques propres au discours didascalique. La scène finale de *La Tête de mort* (1827), une des dernières pièces retenues par Pixérécourt dans ses œuvres choisies, rend bien compte de l'aboutissement de ces glissements stylistiques. Ils sont autant d'indices des mutations d'un spectaculaire qui manœuvre pour pousser l'illusion jusqu'au point où le spectateur se sente devenir acteur du drame. Phénomène de captation collective qui, quelques

15. *La Femme à deux maris, Théâtre choisi, op. cit., t. I, acte II, scène 12.*

années plus tard, prendra le nom de « clou ». On notera ainsi, entre autres exemples, dans la relation didascalique suivante relatant l'éruption du Vésuve, le fait que dans la formule usuelle, « le théâtre représente », le verbe « représente » a disparu au profit d'une identification parfaite, dans le discours, entre le lieu scénique et le lieu imaginaire. De surcroît, l'emploi du « on » renforce cette superposition et le présent, habituellement intemporel de l'écriture didascalique, se mue alors en présent de narration. À l'instar du spectateur médusé, le lecteur se retrouve lui aussi emporté par les images du spectacle.

(On entend le bruit du Vésuve augmenter dans une progression effrayante; on éprouve une violente commotion; des sifflements extraordinaires et un bruit bien plus fort que le tonnerre annoncent l'éruption. Des foudres volcaniques sillonnent l'atmosphère. Arpaya et les bandits reviennent sur leurs pas poursuivis par la lave. Des femmes, des enfants, des vieillards, surpris par l'éruption, se sauvent et cherchent un abri dans les ruines.)

#### ARPAYA

Le Vésuve en fureur vomit des torrents de lave...

(Tous les personnages se tournent avec effroi vers la gauche et sont frappés de terreur; ils veulent fuir en poussant de grands cris; mais un torrent de lave se précipite des hauteurs à gauche dans les excavations du fond. Tout le monde recule à cette vue. Quand l'excavation est remplie, la lave déborde et s'avance dans la grande rue qu'elle inonde. Un arbuste, planté près de la tombe, est desséché d'abord par l'approche de ce torrent embrasé, puis consumé tout à fait. Chacun cherche à se garantir de ce péril imminent en montant sur des parties de mur, sur des ruines, sur des fûts de colonne, sur les tombes, sur tout ce qui est praticable. Les soldats menacent les bandits, qui sont renversés et détruits par la lave. Le corps de Réginald en est couvert, et disparaît sous les scories brûlantes. Un torrent venant de la gauche traverse le théâtre dans sa largeur et va tomber à droite dans une cavité où s'étaient réfugiés quelques bandits. On entend leurs cris de détresse. Le théâtre est entièrement inondé par cette mer de bitume et de lave; une pluie de pierres embrasées et transparentes et de cendres rouges tombe de tous côtés. La lave du fond vient se réunir à celle qui est arrivée par derrière la tombe; alors les couches se succèdent; cette mer de feu se gonfle et déborde dans toute la largeur du théâtre. La couleur rouge dont tous les objets sont frappés; le bruit épouvantable du volcan, les cris, l'agitation et le désespoir des personnages, chacun dans leur sens, tout concourt à former de cette effrayante convulsion de la nature un tableau horrible et tout à fait digne d'être comparé aux enfers<sup>16</sup>.)

16. *La Tête de mort, Théâtre choisi, op. cit.*, t. IV, acte III, scène 16.



Alors que le livre s'ouvre à la libération de l'imaginaire, la boîte à illusions du théâtre s'est désormais entièrement refermée sur le spectateur pour une meilleure capture de tous les sens.

## LE CLOS ET L'OUVERT

Dans cet agencement binaire des textes dramatiques de Pixérécourt, la mise en ordre duelle de la topographie est certainement la plus apparente tant la charge symbolique du clos et de l'ouvert qui préside à l'organisation générale est forte. La plupart des décors des mélodrames de Pixérécourt offrent ainsi, dans l'esprit de leur surdétermination scénique et de leur récurrence, une grande lisibilité. Sa façon d'aménager l'espace et d'en redéployer les perspectives suit quelques principes auxquels il ne déroge que très rarement. Le premier d'entre eux procède d'une apparente saturation de l'espace, que ce dernier soit clos ou ouvert. L'écriture didascalique rend compte avec précision d'un souci de réalisme qui, sous une apparente diversité, cache toujours un ordre et des intentions. Sous l'harmonieux pittoresque du chromo et le vérisme des accessoires s'imposent, jusqu'au moindre détail, les exigences de la mise en scène à venir, mais aussi le souci d'éveiller l'inquiétude chez le spectateur. Cette inquiétude est majeure; elle est occasionnée par la surenchère émotionnelle liée à une époque. L'apparence tranquille d'un paysage, la suite le montrera, recèle toujours des cachettes d'où peuvent surgir des agressions inattendues. Dans le même temps, la dialectique du clos et de l'ouvert doublée de celle du montré/caché renvoie à la tourmente de paysages intérieurs. Les *topoi* scénographiques du mélodrame mettent ainsi en scène les péripéties d'une histoire mouvementée, mais aussi à jour, dans leur inlassable réitération, les tensions mentales d'un inconscient collectif. Le décor de l'acte III des *Mines de Pologne* donne la mesure de ces enjeux masqués :

Le théâtre représente la cour du château de Minski. À gauche un mur qui ferme la scène, et dans lequel se trouve, au deuxième plan, une porte de fer, donnant sur la campagne; près de cette porte, une guérite, dont l'entrée est en face du public. Au quatrième plan, un petit mur, à hauteur d'appui, qui laisse voir un lac qui baigne le château. À droite, au quatrième plan, une grande tour, ayant une fenêtre grillée, à la hauteur de dix ou douze pieds. À l'angle de cette tour, au niveau des créneaux, une grosse poulie attachée à un bras de fer, et à laquelle pendent une corde et un seau.

Au sixième plan, un petit pont de bois très léger, jeté sur une pointe du lac et qui traverse obliquement le théâtre. Dans le fond et à perte de vue, les monts Krapack couverts de neige, ainsi que le reste de la décoration, qui doit présenter un tableau d'hiver au moment où la nature est dépouillée de tous ses agréments. Au bout du pont, à droite, un poteau au bas duquel est une barrière qui ferme le pont. Tout près, une guérite, dont la face est tournée vers les montagnes, de manière que la sentinelle ne voit pas ce qui se passe dans la cour ni au bas du pont<sup>17</sup>.

Tout paysage, dans sa beauté bucolique, reste ambivalent ; tout tableau apaisant dissimule des trompe-l'œil. Le décor de mélodrame se donne en spectacle, mais se joue de nous.

À la fin de la pièce, lorsque l'ordre moral et social est enfin rétabli, devenu inutile dans un monde sans faux semblant, le décor s'écroule en général sur lui-même, se phagocyte dans une catastrophe finale dont la dernière scène de *La Citerne* (1809) peut donner une idée :

Tous fuient, en poussant un cri d'effroi et se jettent devant l'escalier tournant, ce qui les soustrait à un trépas inévitable. Dans le même moment, on entend une explosion terrible. Le mur du fond s'écroule, les rampes de l'escalier s'affaissent et se rompent. La galerie, n'étant plus soutenue, s'abîme avec un fracas horrible, entraînant avec elle Spalatro et ses gens. On voit dans le fond les cours du château éclairées par les torches, les flammes et remplies de combattants. Par suite de cette même secousse, le devant de la citerne, à droite, s'ébranle, des blocs énormes se détachent et laissent voir un bois rempli d'alguzils et d'ouvriers qui travaillent à démolir ce repaire<sup>18</sup>.

On remarquera, dans cette description, les occurrences essentielles : « on voit » et « laissent voir » ; le spectateur et le lecteur de mélodrames apprendront peu à peu à se servir d'un regard à double foyer, pris et surpris dans un premier temps, puis apte à décrypter une organisation spatiale fixée dans des formes graphiques qui, à force de redondance, crée les conditions de sa lisibilité.

De la sorte, l'opposition visible entre le clos et l'ouvert se superpose exactement à la thématique centrale de l'enfermement, obstacle au bonheur développé dans le texte dialogué. Sur ces deux schémas appariés s'est élaborée l'assise même de la dramaturgie mélodramatique de la persécution. Cette dialectique, étant donné son rôle clé, affleure souvent jusque dans

17. *Les Mines de Pologne, Théâtre choisi, op. cit.*, t. I.

18. *La Citerne, Théâtre choisi, op. cit.*, t. II, acte IV, scène 12.

les titres : *Les Mines de Pologne* (1803), *Tékéli, ou le Siège de Montgatz* (1803), *La Forteresse du Danube* (1805), *La Citerne* (1809), *L'Évasion de Marie Stuart, ou le Château de Loch-Leven*<sup>19</sup> (1822), *Latude, ou Trente-cinq ans de captivité* (1834). Dans tous ces premiers mélodrames en outre, la ville n'apparaît jamais : c'est un espace nié dont les décors ne s'imposeront que plus tard, avec les mélodrames romantiques et sociaux. Ceux de Pixérécourt, au sortir de la Révolution, se déroulent tout entiers hors de la ville autour de quelques pôles topographiques aux valeurs alors fortement connotées : essentiellement le château<sup>20</sup>, la chaumière, la forêt. Chacun de ces espaces ménage à la fois des enclos où le bonheur se préserve, des lieux d'enfer-

---

19. Dès la décoration de son premier acte, ce mélodrame met en œuvre cette dialectique du clos et de l'ouvert.

20. Sur ce *topos* particulier du château, voir les pénétrantes analyses de Annie Le Brun : *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1986 [1982].

mements où il souffre, et toujours des échappées belles vers de grandioses paysages, espaces de beauté et de sérénité certes, mais aussi de dangers. Entre ces deux aires de jeu des passages (le mélodrame est certainement la forme dramatique qui utilise le plus souvent le praticable), des lacs de communication qui sont autant de variations ludiques et de réseaux de sens possibles. La description du décor de l'acte I des *Ruines de Babylone* (1810) offre un bon exemple de ces différents plans dans un texte et un décor où le terme apparence, au centre du dispositif, ordonne les perspectives de l'ensemble :

Le théâtre représente l'intérieur des jardins du sérail. À gauche, l'appartement de Zaïda, dont une croisée donne sur le jardin. À droite un kiosque fort simple en apparence. Dans le fond une grille très riche. En ouvrant les persiennes dont elle est garnie, on voit le Tygre qui baigne les murs du palais et le pont jeté sur ce fleuve. L'autre rive présente une campagne riante ornée de jolies habitations<sup>21</sup>.

Les débuts de l'acte II de la même pièce mettent en jeu, presque jusqu'à la caricature, les échanges entre clos et ouvert, entre enfermement et promesses de liberté. Le récit détaillé de la pantomime souligne, en outre, dans la simultanéité, la superposition des deux schémas.

### *Scène première*

NAÏR

(Une dalle de marbre se lève dans le milieu du théâtre. On voit sortir par cette ouverture un jeune enfant qui parcourt le pavillon, en examinant avec curiosité tout ce qu'il renferme. Il s'arrête devant plusieurs touffes de rosiers, de jasmins et autres arbustes, et y cueille des fleurs qu'il jette successivement pour en choisir d'autres qui lui semblent plus jolies et plus odorantes. Il va de temps en temps au bord de la trappe et indique par sa pantomime que son gardien est endormi et qu'il a profité de son sommeil pour s'échapper.)

### *Scène II*

AGIB, NAÏR

(Un vieil Arabe paraît à l'entrée du souterrain et suit les mouvements de Naïr, dont l'absence l'avait inquiété. Il jouit de la joie que l'enfant manifeste en se voyant libre. Celui-ci, après avoir parcouru le pavillon,

21. *Les Ruines de Babylone, Théâtre choisi, op. cit.*, t. III.

témoigne bientôt l'envie d'en sortir pour visiter les environs. Mais Agib le rattrape sur le seuil de la porte, le gronde de s'être éloigné et veut le ramener. Naïr rit de ses remontrances, de ses craintes, et annonce qu'il veut absolument se promener. Enfin l'Arabe ne pouvant le déterminer à obéir, l'enlève et l'emporte dans le souterrain, malgré la vive résistance qu'il lui oppose<sup>22</sup>.)

Pour le lecteur et le spectateur, la lisibilité de ces réseaux labyrinthiques où tout est signe n'offre pas toutefois, malgré leur apparente diversité, de difficulté majeure. Le château, doté d'une forte surcharge symbolique, représente l'espace du pouvoir aristocratique dont l'Empire garde à la fois la crainte, la nostalgie et les souvenirs récemment enfouis ou refoulés. À l'intérieur, la salle gothique flatte le goût du genre troubadour, qui n'a cessé de séduire le public populaire. Elle est, en outre, le lieu géométrique d'où partent, par portes basses ou dérobées, des lacs de passages secrets et des lieux d'incarcération souterrains réels ou imaginaires. Le spectaculaire du mélodrame travaille aussi sur la verticalité du décor et sur son aspect fantasmatique. Le drame romantique saura s'en souvenir.

La chaumière, la maison dans le hameau, le moulin et d'autres variantes de demeures campagnardes participent de la même configuration avec un jeu de regard de l'intérieur vers l'extérieur laissant voir le plus souvent l'asile d'un jardin. Le motif de la grille au bout de ce jardin est récurrent dans le genre car elle délimite l'espace d'un bonheur enclos mais continuellement menacé par les incursions abusives du mal personnifié par un traître tourmenteur qui, au dénouement, sera chassé de ce jardin et éradiqué du corps social.

La forêt enfin et la vastitude des décors d'extérieur est, à l'image de leur beauté sauvage, l'espace de tous les dangers. C'est le lieu de l'errance du traître, de l'abandon des enfants, de l'incertitude du cœur. On s'y déplace hors des sentiers balisés et les codes de la société y sont bafoués. Le dialogue clos/ouvert s'y maintient toutefois avec la présence de grottes. Mais c'est surtout la violence des eaux, celle des torrents et des inondations qui traverse souvent un tableau d'apparence harmonieuse, pour signifier la vision angoissante et chaotique d'un monde senti comme hostile où les refuges et les répits sont rares et toujours précaires. Le motif du pont sur l'abîme, qui deviendra un *topos* de l'imagerie de la nature romantique, résume à lui seul toutes ces inquiétudes. C'est là, par exemple, dans une scène à valeur inaugurale,

---

22. *Ibid.*



Victor Ducange, *Lisbeth, ou la Fille du laboureur*  
Théâtre de l'Ambigu-Comique, 18 novembre 1823 (*Collection particulière*)



Victor Ducange, *Il y a seize ans*  
Théâtre de la Gaîté, 20 juin 1831 (*Collection particulière*)

La représentation du pont sur l'abîme s'impose d'emblée comme un *topos* récurrent du spectaculaire mélodramatique. L'espace scénique, de plus en plus maîtrisé, joue sur la verticale et la dimension symbolique pour donner en spectacle la chute, ou la faire craindre, dans le « trou de l'enfer », et susciter ainsi le vertige émotionnel du spectateur. Dans les éditions plus tardives des pièces, vendues en livraisons, cette scène, issue des descriptions didascaliques et probablement de la mise en scène, gravée sur le papier et dans les esprits,



Ch. Desnoyer et Ad. Dennery, *La Bergère des Alpes*  
Théâtre de la Gaîté, 31 octobre 1852 (Collection particulière)



Anicet Bourgeois et Ferdinand Dugué, *Les Pirates de la savane*  
Théâtre de la Gaîté, 6 août 1859 (Collection particulière)

sert toujours d'appât pour le lecteur. L'attrait du pont sur l'abîme perdurera de la sorte tout au long du siècle, par exemple dans certaines œuvres de Ducange, qui a quelquefois travaillé avec Pixierécourt, ou dans celles de Dennery, un des plus inventifs et des plus féconds mélodramaturges du temps. L'expression certainement la plus achevée de ce « clou » spectaculaire prit place à l'acte III d'un mélodrame d'Anicet Bourgeois et Ferdinand Dugué, *Les Pirates de la savane* (1859), dont le succès se prolongea longtemps après la fin du Second Empire.

qu'après une poursuite et un combat sera capturé le fameux traître Truguelin dans *Caelina, ou l'Enfant du mystère* (1800), le premier grand succès du mélodrame :

(Truguelin fuit dans le sentier qui borde le torrent et va traverser le pont du haut, quand un archer se présente le sabre élevé ; Truguelin se jette sur lui, le désarme et le jette dans le torrent ; alors il veut passer outre ; mais plusieurs archers l'en empêchent <sup>23</sup>.)

S'établit ainsi un lien paroxystique entre les cataclysmes de la nature et la rétribution finale. Le spectaculaire des orages, des catastrophes, des incendies, des inondations sert d'ultime point d'exclamation au dialogue du clos et de l'ouvert. Mais le court moment du bonheur retrouvé, à la dernière scène du dernier acte, marque aussi par son atonie et l'optatif employé : « [...] puissions-nous, dit le héros des *Mines de Pologne*, dans les charmes d'une vie heureuse et tranquille, perdre le souvenir d'un méchant et de ses persécutions <sup>24</sup> ». Une fois qu'ont été démasqués les faux semblants moraux et les trompe-l'œil de multiples apparences, la toile tombe toujours sur un lieu d'achronie et d'utopie. La même histoire, sous un autre titre, avec d'autres personnages, pourra recommencer à partir de ce point aveugle et connaître circulairement la même fin.

## LE DIT ET LE TU

Pour Pixérécourt, le spectaculaire touche aussi la sphère du langage. Dans ses *Dernières réflexions sur le mélodrame*, le mélodramaturge insiste sur le rôle majeur du mot au théâtre, qui désormais ne doit plus être séparé de la mise en scène, mais s'y intégrer, au même titre que le décor, ou le jeu des acteurs :

J'insiste et je dis que l'auteur dramatique ne saurait être trop docile aux répétitions, pour châtier son style (théâtralement parlant) et pour faire la guerre aux mots ; car j'ai remarqué constamment, pendant quarante ans, que c'est aux mots plutôt qu'aux choses que le public s'attache <sup>25</sup>.

Dans le droit fil de ce constat, non seulement l'écriture didascalique, mais le discours des personnages participe directement de l'esprit de cette

23. *Caelina, ou l'Enfant du mystère*, *Théâtre choisi*, op. cit., t. I, acte III, scène 10.

24. *Les Mines de Pologne*, op. cit., acte III, scène 16.

25. « Dernières réflexions de l'auteur sur le mélodrame », *Théâtre choisi*, op. cit., t. IV, p. 494.



poétique des oppositions binaires qui structurent le genre. D'une part, dans ces drames des secrets gardés et dévoilés, du dit et du tu, et partant des épanchements de la sensibilité, le dialogue travaille sur la surenchère langagière; d'autre part, il joue sur le mutisme, offrant à la pantomime et au jeu corporel un champ illimité d'expérimentations nouvelles.

La surcharge émotionnelle du langage et l'inflation verbale qui s'ensuit est souvent ce que l'on a reproché à l'expression mélodramatique, qui semble répondre de la sorte au vœu de Voltaire de « montrer à l'œil tout ce que l'oreille doit entendre<sup>26</sup> ». Il est vrai que la phraséologie employée, souvent verbeuse, peut nous surprendre, mais « on parlait faux, c'était la caractéristique de l'époque », précise Nodier<sup>27</sup>. Le discours de dame Gertrude, une simple aubergiste dans *Le Chien de Montargis* (1814), donne un bon exemple de ce langage ostentatoire de l'explication et de la démesure sentimentale :

Non, Monsieur le Sénéchal, ce jeune homme n'est point coupable; c'est impossible. J'en conviens, toutes les apparences sont contre lui; mais les apparences vous abusent. Tout ceci cache un mystère d'iniquité que vous découvrirez plus tard; mais ce que je puis assurer, ce que j'atteste sans crainte, ce que j'ose garantir sur ma vie, c'est qu'Éloi ne saurait être un meurtrier. On n'étouffe pas en un instant tous les germes d'honneur, tous les principes que la religion a mis dans une belle âme. Je cours rassembler tout le village; il n'est pas un seul habitant qui ne vous répète son éloge, qui ne s'établisse avec moi, caution de la probité de celui que je regarde comme mon enfant. Est-ce que je l'aimerais encore? est-ce qu'il oserait me regarder en face? est-ce que je le presserais contre mon cœur, s'il était un meurtrier? Oh! non, non, mon cœur le repousserait, je serais la première à vous demander son supplice; mais il est innocent, je n'en veux pour garant que ce calme, cette sérénité parfaite qu'il conserve au milieu du plus affreux danger. Je vous le demande en grâce, ne précipitez rien, ou ce serait nous préparer, et à vous même, des regrets éternels. Vous me reverrez bientôt. Courage, mon enfant, courage le ciel ne t'abandonnera pas<sup>28</sup>.

Les déclarations d'amour elles-mêmes n'échappent pas au style « tendu, affecté, périphrasier, maniéré dans ses tours, exagéré dans ses

26. Voltaire, *Commentaires sur Corneille, Œuvres complètes*, Paris, Chez Lefèvre et Deterville, 1818, tome 30, troisième discours: « Des trois unités, d'action, de jour, et de lieu », p. 38. Cité par Anne Surgers, *Séniographies du théâtre occidental*, Paris, Nathan/Université, 2000, p. 140.

27. Ch. Nodier, *Introduction au Théâtre choisi* de Pixérécourt, *op. cit.*, p. XI.

28. *Le Chien de Montargis, Théâtre choisi, op. cit.*, t. III, acte II, scène 9.

images<sup>29</sup> » qui, dans cet univers clos du mélodrame, s'apparente à une dignité tragique :

Cesse mon amie, d'inutiles protestations : ton cœur m'est connu, et loin que tu me doives de la reconnaissance, c'est moi qui pense n'avoir encore acquitté qu'une partie de la dette que j'ai contractée envers toi, pour les heureux instants dont tu as embelli mes jours : livrons-nous donc entièrement au charme de nous revoir, et jouissons d'avance des plaisirs que nous promet une union dont rien ne saurait attirer la douceur ni rompre l'harmonie<sup>30</sup>.

À l'inverse, Pixérécourt joue aussi parfaitement du laconisme, de l'allusion pour insérer l'émotion dans le dialogue par la vivacité conjointe de l'élocution et du mouvement, tout spécialement dans les nombreuses scènes de batailles et d'affrontements, par exemple dans son *Christophe Colomb* (1815) :

COLOMB	ROLDAN
Où sont mes ennemis ?	Hé oui, excepté moi et ce paysan que je ne compte pas.
ROLDAN	COLOMB
Ici, apparemment.	Quel est le motif de leur animosité ?
COLOMB	ROLDAN
Tu les connais.	Ils disent que tu les as trompés.
ROLDAN	COLOMB
Sans doute.	Et que prétendent-ils ?
COLOMB	ROLDAN
Nomme-les.	Té jeter à la mer.
ROLDAN	COLOMB
Tout l'équipage.	À la mer <sup>31</sup> !
COLOMB <i>surpris</i>	
Tout l'équipage.	

Il joue encore sur la pittoresque couleur locale du langage en mettant en scène, dans le même *Christophe Colomb*, un langage caraïbe qu'il reven-

29. Ch. Nodier, *op. cit.*, p. IX. Voir la notice de Constant Barrier précédant *L'Ange tutélaire* : « L'auteur n'a pas joué sur les mots, il avait trop de bonnes choses à nous dire ». *Théâtre choisi*, *op. cit.*, t. II, p. 283.

30. *La Femme à deux maris*, *op. cit.*, acte I, scène 6, tirade d'Édouard.

31. *Christophe Colomb*, *Théâtre choisi*, *op. cit.*, t. III, acte I, scène 6.

dique comme exact et qu'il oppose à un sabir de marin portugais doublé de pantomime :

UN SAUVAGE : Kata boyen tibouyète.  
 INIGO : Tribouillette! queu baragouin!  
 ORANKO : Cate Biti?  
 INIGO : Où diable m'ai-je fourré?  
 UN SAUVAGE : Allia Rabia taboù?  
 INIGO : J'n'ons pas une goutte de sang dans les veines.  
 ORANKO : Catadou ibanoualé?  
 INIGO : Y m'prennent peut-être pour un ennemi, j'vas leur dire qu'non.  
 (Il fait un signe de tête)  
 ORANKO, KEREBEK, LES SAUVAGES, en colère.  
 Oua <sup>32</sup>!

Dans ces expériences où le langage participe directement du spectacle, c'est, bien sûr, le jeu de la pantomime silencieuse qui, dans le droit fil des prescriptions de Diderot, apporte au mélodrame la plus forte intensité émotionnelle. Tout ce qui est tu par le vocabulaire est alors dit par le corps et par l'expression du visage. Le mélodrame de Pixérécourt interroge de la sorte les limites de l'expression langagière et de sa mise en scène en jouant sur un large registre allant du trop de loquacité au mutisme. C'est pour cela qu'abondent dans le mélodrame les personnages de muets dont le plus célèbre est resté Francisque, père de Cœlina, dans le mélodrame éponyme. L'exercice de traduction entrepris pour le public ne sera plus tout à fait utile par la suite, l'intelligibilité de ce langage spectaculaire étant immédiatement lisible ainsi que l'indique, par exemple, la première rencontre, dans cette même pièce fondatrice de *Cœlina*, du père noble et du muet :

DUFOUR, à Francisque

Approche, mon ami, ne crains rien. Tiennette, reste là. Si je n'entends pas bien ses gestes, tu me les expliqueras. Assieds-toi, brave homme; j'aime ta physionomie; elle prévient en ta faveur<sup>33</sup>.

Le mutisme exerce une véritable fascination sur le genre. Les mouvements les plus intimes de l'âme se lisent sur les visages selon les dérives

32. *Ibid.*, acte III, scène 13.

33. *Cœlina, ou l'Enfant du mystère, op. cit.*, acte I, scène 5.

d'interprétation dans le jeu social de la physiognomonie de Lavater, alors très populaire. La surthéâtralisation gestuelle et la surenchère des artifices (qui emphatise la réception puisque les autres acteurs sont aussi transformés en spectateurs attentifs du jeu pantomimique) est la marque de cette expression muette qui exalte le sentiment et en traduit, en les soulignant de manière ostentatoire, les gestes et les jeux de physionomie. Langage du corps et langage du cœur vont ainsi souvent de pair :

(Francisque et Cœlina se jettent à genoux pour remercier le ciel. Francisque fait comprendre à sa fille qu'il ne faut jamais désespérer de la bonté divine. Michaud les contemple avec ravissement [...]. Francisque sort précipitamment du moulin, il est pâle; l'épouvante et l'horreur sont peintes sur sa figure; Michaud et Cœlina vont à lui<sup>34</sup>.)

Le rôle majeur tenu par les jeux de physionomie et la pantomime souligne le fait que l'art de l'acteur, en particulier les pratiques du langage corporel et gestuel, devient essentiel pour l'expression spectaculaire du genre et exige par là même une direction d'acteur parfaitement coordonnée pour le maintien d'un rythme et d'une grande rapidité d'exécution, ce que revendique Pixierécourt, bien avant les rénovateurs dramatiques de la fin du siècle :

Je soutiens que l'entente de ce qu'on appelle la mise en scène, suffit pour faire éviter les écueils si dangereux dans ce métier difficile et scabreux. [...] Pour connaître le théâtre, il faut savoir gouverner des comédiens, des artistes, étudier le moral et le matériel d'une exploitation de ce genre. C'est une étude fort longue dont très peu d'hommes sont capables<sup>35</sup>.

34. *Ibid.*, acte III, scène 7.

35. Ch. Guilbert de Pixierécourt, « Dernières réflexions de l'auteur sur le mélodrame », *Théâtre choisi, op. cit.*, t. IV, pp. 494-495. Voir encore la réflexion suivante : « Une pièce de théâtre ne peut être bien pensée, bien faite, bien dialoguée, bien répétée, bien jouée que sous les auspices et par les soins d'un seul homme ayant le même goût, le même jugement, le même esprit, le même cœur et la même opinion » (*ibid.*, p. 497). Cf. Ch. Nodier, *op. cit.*, p. XIV : « Indépendamment de sa pièce, il avait à créer la décoration, la mise en scène, l'exécution, des acteurs pour la jouer et jusqu'à un public pour la sentir. La répétition, c'était pour M. de Pixierécourt, l'éducation du comédien. La représentation, c'était pour M. de Pixierécourt, l'éducation du parterre. Tout cela s'est fait cependant, mais c'est M. de Pixierécourt qui l'a fait; et si on ne l'a pas dit encore, il n'y a personne, du moins qui puisse le contester ». Cf. aussi une lettre de Dalayrac du 3 janvier 1805 : « [...] mais il faut compter pour beaucoup la manière avec laquelle vous dirigez les répétitions » (*Théâtre choisi, op. cit.*, t. II, p. 75).

L'écriture didascalique elle-même garde trace de ces exigences nouvelles par le nombre impressionnant de sommations adverbiales de jeu (« froidement », « fièrement », « brusquement », « vivement », « froidement », « mystérieusement », etc.), injonctions souvent encore plus subtilement détaillées (« avec une indifférence affectée », « avec une intention marquée », « avec hauteur et dédain », « avec une effrayante énergie », etc.). Mais la consigne didascalique rendant compte avec le plus de justesse de l'esprit de cette mise en scène naissante qui, dans l'espace scénique et le rapport scène/salle, établit de nouveaux rapports de jeu et de langage, en particulier entre le dit et le tu, est bien : « se faire des signes d'intelligence ». Désormais, à dater du mélodrame et de la féerie, l'autre forme « à grand spectacle » de l'époque, on a appris, au théâtre, entre un public renouvelé et de nouvelles façons d'écrire, à se faire des signes d'intelligence.

## À L'ÉCOLE DU MÉLODRAME

Le mélodrame, dans le brassage des formes hybrides qui naissent de la Révolution, se distingue des autres genres par le souci d'un auteur, Pixérécourt, d'élaborer une forme matricielle stable, d'en défendre les choix esthétiques puis la pérennité livresque par une édition soignée. La poétique du « grand spectacle » suppose ainsi, dans son idée fondatrice, une hybridation nécessaire entre des pôles antithétiques s'inscrivant dans une même dynamique. Le livre et la scène ne s'excluent pas : ils parlent la même langue avec des signes différents. Le théâtre s'ouvre, sur scène, au mode d'expression romanesque, et les didascalies, par un subtil jeu d'alternance entre le romain et l'italique, marquent, dans le texte imprimé des brochures, cet ajustement de l'imaginaire du roman à celui du spectacle. La surenchère du *pathos* y va de pair avec un amas profus d'images, mais dans l'image mélodramatique d'autres valeurs que le spectaculaire sont à l'œuvre comme le met en évidence, par exemple, l'opposition structurelle entre le clos et l'ouvert. Enfin, un même jeu d'alternance entre le dit et le tu finit d'organiser en système complexe et cohérent un imaginaire organique qui réclamait pour sa nécessaire coordination un metteur en scène. Pixérécourt lui-même, premier directeur d'acteurs et premier auteur-metteur en scène le note, toujours dans ses *Dernières réflexions sur le mélodrame* :

« Il faut que l'auteur dramatique mette lui-même sa pièce en scène. Ceci est de la plus haute importance<sup>36</sup> ».

Pixerécourt et ses épigones étaient bien des novateurs dans ce domaine. Leur grammaire du spectaculaire se révéla opératoire et durable. Comme l'ont reconnu de nombreux créateurs de ce que l'on a coutume d'appeler, à dater d'André Antoine et au moins jusqu'à Jean Vilar, « l'ère du metteur en scène », cette grammaire a bien servi de matière de base enseignée à ce que Charles Dullin a appelé, avec déférence, l'« École du mélodrame<sup>37</sup> ».

---

36. Ch. Guilbert de Pixérécourt, « Dernières réflexions de l'auteur sur le mélodrame », *op. cit.*, p. 495. Un article de Salgues dans la *Gazette de France* (nivôse an XII), rendant compte de *Tékéli, ou le Siège de Montatz* (1803), pointe le savant mélange du spectaculaire visuel et du langage propre au théâtre de Pixérécourt : « Cette pièce qui, d'un bout à l'autre, offre beaucoup de mouvement, de chaleur, de fracas, et de ce qu'on appelle spectacle est écrite avec beaucoup de goût et de pureté » (*Théâtre choisi, op. cit.*, t. I, p. 436).

37. Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Odette Lieutier, 1946, p. 29. Voir à ce sujet notre article : « L'héritage du bâtard, ou la féconde lignée du mélodrame d'Antoine à Vilar », *La Scène bâtarde entre Lumières et Romantisme*, sous la dir. de Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, Clermont-Ferrand, Service Universités Culture, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, pp. 321-334.