

Avant-propos

Olivier Bara

« ... juste assez de mots pour n'avoir pas besoin de comprendre la pantomime. » (Théophile Gautier)

Ce nouveau numéro d'*Orages* se place délibérément sous la protection de Gautier. La scène du *Mort vivant*, en couverture, rappelle qu'il fut l'auteur, en 1847 avec Siraudin, d'une arlequinade, *Pierrot posthume*, danse macabre en costumes de *commedia* où retentit « le silence éloquent de Pierrot et de Cassandre, qui parlent à coups de pieds et chantent à coups de poing¹ ». Un semblable évidement de la parole enrichit paradoxalement les spectacles du cirque, où les hennissements de chevaux et les détonations d'artillerie couvrent les mots du dialogue, tandis que les trop visibles machineries de la scène se désagrègent dans l'air enfumé par la poudre à fusil. Ainsi naît sous la plume de Gautier cette formule à laquelle le présent numéro emprunte son sous-titre : « Le temps des spectacles purement oculaires est arrivé² ». La prophétie est peut-être tardive, et elle déborde d'une décennie l'année 1830, *terminus ad quem* des études publiées par *Orages*. Mais elle entérine, en 1841, cinquante ans de création théâtrale sur les scènes dites secondaires. Ces scènes où se déploie avec tout son faste l'« opéra de l'œil³ » s'alignaient sur un seul côté du boulevard du Temple, rebaptisé – la synthèse historique de Juliette

1. Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1859, t. V, p. 24 (compte rendu de *Pierrot pendu* aux Funambules, janvier 1847).

2. *Ibid.*, t. II, p. 175 (compte rendu de *Murat*, « pièce militaire », au Cirque-Olympique, novembre 1841).

3. L'expression est encore de Gautier, dans son compte rendu du *Cheval du Diable* au Cirque-Olympique en février 1846. *Ibid.*, t. IV, p. 210.

Goudot le rappelle ci-après – le « Boulevard du Crime » à cause des violences meurtrières qui se déchaînaient chaque soir contre les innocentes persécutées des mélodrames.

Pantomime, cirque, mélodrame : tels sont ces petits genres et ces grands spectacles offerts à la jouissance visuelle de la foule et dont on retrouvera ici trace dans les études proposées par François Lévy, Jean-Claude Yon ou Jean-Marie Thomasseau. Le panorama serait incomplet si ne s'y dessinait aussi l'ombre mystérieuse de la féerie, dont Roxane Martin rappelle qu'elle se plaça très tôt sous le patronage de la dixième muse, Sénéis, présidant aux rites nouveaux de la « mise en scène ». Car se jouent dans ces théâtres de second rang le triomphe d'un art sensualiste, la victoire des images en mouvement, le sacre de l'effet visuel préférés au spectacle de la parole poétisée offerte à l'entendement du public recherché du Théâtre-Français. Le changement, depuis 1791 et la liberté octroyée aux théâtres, ou depuis 1800 et l'intronisation du mélodrame avec la *Celina* de Pixérécourt, est l'ébranlement, sous les coups de butoir des pratiques (préférées, du moins avant 1820, à la théorie), d'un édifice classique : celui du théâtre, tragique ou comique, littéraire, fondé sur le *logocentrisme*. L'enjeu est certes esthétique. Mais il est aussi, nous le verrons, éthique, social, et politique.

Revenons à Gautier, à son penchant avoué pour le Cirque-Olympique et à sa formule augurale de 1841. Celle-ci sanctionne un fait : la mort du style au théâtre, style dont le flamboyant romantique de 1830, désormais dépouillé de son gilet rouge, condamné à survivre au milieu des philistins, dit faire son deuil. Face aux bavardages informes de la comédie-vaudeville, à ces pauvres mots sans saveur et sans éclat serinés à longueur de pièces dans les mêmes décors de salon beurre rance, livrant chaque soir l'imagination à l'ennui et le feuilletoniste au désespoir, Gautier préfère les pièces sans paroles, les spectacles muets où le style, c'est-à-dire la forme dans le sens plastique du terme, se réfugie dans le geste précis du mime, dans le dessin des yeux ou le galbe d'une jambe, dans les évolutions, tirées au cordeau, des chevaux dressés par Franconi, ou dans les à-plats d'une toile peinte, capable par le jeu d'illusion d'emmener n'importe où hors d'ici. La référence à Gautier⁴ nous entraîne,

4. Voir le *Bulletin de la Société Théophile Gautier* n° 26 comprenant les Actes du colloque international de Montpellier « Théophile Gautier et le théâtre » (juin 2004).

sous la Monarchie de Juillet, en un temps où, à l'épreuve des désillusions, la référence au « spectacle oculaire » a valeur de refuge et de manifeste. Refuge contre la banalité d'un théâtre-reflet, triste miroir des réalités morales et sociales du temps. Manifeste contre l'invasion du Boulevard par les grelots de Momus du sempiternel vaudeville : « la pantomime s'en va comme toutes les grandes choses ! On joue maintenant aux Funambules des vaudevilles identiquement pareils à ceux des Variétés, du Vaudeville, du Gymnase et du Palais-Royal⁵ ». Gautier est rejoint dans sa déploration par son ami et collègue feuilletoniste Nerval, témoin de l'effacement de l'art d'un Deburau : « Après lui, non seulement la parade, mais la féerie qui l'accompagne si bien, disparaîtra sous la couche épaisse et uniforme du vaudeville envahissant⁶ ». Contre les platitudes vaudevillesques identifiées à la médiocrité commerçante et moderne, les romantiques récupèrent l'art théâtral du Boulevard du Crime, instrument de contestation du présent, référence susceptible de fonder, dans une commune résistance, une identité collective. Habile détour : l'élitisme esthétique du romantisme passe, sous la Monarchie de Juillet, par l'admiration hautement revendiquée d'un spectacle populaire. Ce détour est d'autant plus aisé que cet art, loué au moment même où il est dit perdu, conserve pour lui la grâce de l'inactuel.

La génération romantique fait ainsi du boulevard du Temple le conservatoire d'une naïveté et d'une poésie identifiées au « peuple », confondues avec l'« enfance » – celle qui ne sachant parler invente des signes plus purs : gestes, danses, coups de bâton ou cris de la passion. Ces termes de « peuple » ou de « naïveté », Nerval les réunit en une équation dont l'inconnue reste assurément l'adjectif « populaire » – ce *volkstümlich* placé à l'horizon des romantiques allemands. Regrettant encore la transformation du vieux boulevard du Temple, au moment où même les petits théâtres de Naples se mettent à jouer du Scribe, il livre cet amer constat : « l'art populaire, la farce naïve, la gaieté saine et franche du peuple disparaissent

5. Compte rendu de *Pierrot pendu*, article cité.

6. Gérard de Nerval, « Le Boulevard du Temple », article du 12 mai 1844 paru dans *L'Artiste*, repris dans *Œuvres complètes*, éd. de Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, t. I, p. 799. Ces lignes de Nerval ou Gautier devraient suffire à éviter toute confusion entre « théâtres du Boulevard » et « théâtre de boulevard » ou « spectacle boulevardier ». Cette dernière expression, plus récente, désigne le vaudeville (et ensuite les productions télévisées d'« Au théâtre ce soir ») : rien à voir avec les genres dominants sur le Boulevard du Crime. On regrette qu'un tel amalgame ait été fait dans un ouvrage de vulgarisation publié chez Gallimard dans la collection « Découvertes »...

devant la comédie bâtarde de la société bourgeoise⁷ ». Les temps sont bien à la nostalgie et, partant, à l'élaboration mythique : le peuple, son énergie originelle, sa poésie instinctive, en un mot son génie, sont à chercher – à inventer ? – à l'Ambigu-Comique où la foule, menaçante et gouailleuse, se presse un jour de *gratis*, dans la petite salle des Funambules ou au spectacle familial du Cirque de Franconi. L'article de Florence Naugrette recueilli dans ce numéro vient rappeler comment, chez les romantiques, le premier souvenir de théâtre identifie souvent l'art découvert dans l'enfance à « l'enfance de l'art ». La mémoire dresse ses écrans, s'ingénie à superposer les images, à sélectionner les souvenirs de l'expérience originelle de l'illusion. De même, les textes de Nerval, de Sand ou de Janin tracent l'ombre de décors, dessinent la silhouette de publics autant vus et côtoyés que rêvés et idéalisés.

Le Boulevard du Crime par son nom même s'inscrit dans un processus de mythification. La difficulté est pour nous d'échapper aux mythes nés avec le romantisme. La gageure consiste à oublier tout le cortège des anecdotes séduisantes et des images pittoresques⁸. L'article de Juliette Goudot montre combien il est difficile de délier l'histoire de ces théâtres de leur inscription mémorielle et de leurs représentations collectives. Comment, par exemple, aborder aujourd'hui le Boulevard du Crime, sans que surgissent et s'interposent aussitôt le cabotinage génial de Frédérick Lemaître-Pierre Brasseur, le visage enfariné de Jean-Baptiste Deburau-Jean-Louis Barrault, ou les décors d'Alexandre Trauner dans *Les Enfants du paradis* de Prévert et Carné⁹? Ici encore, la mise à l'écran du boulevard du Temple dans les dernières années de la Seconde Guerre mondiale sert la représentation tragi-comique de cet « éternel » peuple parisien.

La meilleure façon d'échapper au vertige de l'imagerie populaire est sans doute de se plonger dans les œuvres mêmes, comme y invitent les

7. *Ibid.*, p. 1038 (article de *L'Artiste-Revue de Paris*, 25 janvier 1846).

8. Pour une approche en images des théâtres du boulevard du Temple, serties dans un texte éclairé, voir Pierre Gasca, *Le Boulevard du Crime*, Paris, Hachette, 1980.

9. Le scénario de Prévert opère une compression temporelle, confondant habilement Restauration et Monarchie de Juillet : les débuts de Frédérick Lemaître aux Funambules en 1816 (il débuta bien dans un rôle de lion, mais aux Variétés-Amusantes) et ceux de Jean-Baptiste Deburau ; l'attaque d'un garçon de recette par Lacenaire (qui eut lieu en 1834) ; les représentations de *L'Auberge des Adrets* à l'Ambigu-Comique (en 1823) ; la référence au goût de Gautier (qui commença dans *La Presse* en 1836) pour les petits théâtres. Ce flottement chronologique instaure une temporalité à la fois référentielle et mythique, et favorise ainsi l'émergence du réalisme poétique.



Un spectacle *gratis* à l'Ambigu-Comique

Clicbé Bibliothèque nationale de France

auteurs de ce numéro. On cherchera par exemple à comprendre le phénomène « mélodramatique » qui attira les foules, fascinées par l'esthétique du tableau¹⁰ et l'art du « clou ». On découvrira dans les pages qui suivent un essai dramatique de Pixierécourt, en 1797, *Le Moine* d'après Lewis, présenté par François Lévy, œuvre non jouée où commence à percer, hors de la gangue de la « pantomime dialoguée », le nouveau genre du mélodrame. On verra aussi comment vingt ans plus tard, en 1817, le mélodrame désormais classique des scènes de la Gaîté et de l'Ambigu-Comique se trouve contesté par la jeune génération, bien décidée à « liquider » avec les armes de la parodie, un spectacle identifié à l'ordre impérial : le *Traité du mélodrame*, que co-signa Abel Hugo et que présente ici Jean-Marie

10. Sur cette esthétique et sa naissance au temps de Diderot, voir l'ouvrage de Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1998.

Thomasseau, constitue la plus savoureuse et la plus éclairante des poétiques. On se rappellera enfin, grâce à la contribution d'Emilio Sala, que les prestiges visuels et les scènes mimées du mélodrame n'allaient jamais sans un support orchestral qui – selon les lois de l'illusion rétrospective – nous semble préparer la musique de film. En révélant pour la première fois la partition d'Alexandre Piccini composée pour la création de *Marie Tudor* de Victor Hugo en 1833, Emilio Sala ne fait pas seulement découvrir un compositeur de mélodrame, cet « opéra du peuple ». Il rappelle aussi la dette contractée par le drame romantique auprès des spectacles du boulevard du Temple : le Théâtre de la Porte-Saint-Martin, par sa position limitrophe entre le Boulevard du Crime et les théâtres officiels – « scène intermédiaire où se côtoient auteurs des boulevards et auteurs ayant des visées littéraires plus hautes¹¹ » – était le lieu idéal de la grande réconciliation du « populaire » et du « savant », du « spectaculaire » et du « littéraire » entreprise par Victor Hugo.

Avant ces documents et textes inédits, les quatre premiers articles proposés dans ce numéro ramènent aux grandes heures du boulevard du Temple, de la fin de l'Ancien Régime à la fin de la Restauration, et étudient plus particulièrement les bouleversements esthétiques à l'œuvre. Le mélodrame et son inventeur Pixérécourt s'y taillent la part du lion – mais le spectacle mélodramatique est roi, sur le Boulevard. À ses côtés, la féerie et les mimodrames équestres du cirque relèvent également, comme le montrent Roxane Martin et Jean-Claude Yon, d'un art visuel auquel concourent décorations, costumes, machines, animaux. Le grand spectacle n'est certes pas nouveau, et la tragédie lyrique ou la tragi-comédie du XVIII^e siècle n'ont pas attendu le mélodrame de l'Empire pour déployer les fastes de leurs pièces à machines. Mais la révolution du Boulevard réside d'une part dans l'exceptionnelle concentration de ses théâtres engagés dans une logique commerciale de concurrence économique, et d'autre part dans l'extraordinaire attrait que ces spectacles exercent au détriment des pre-

11. Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2001, p. 274. Sur les rapports entre mélodrame et drame romantique, voir aussi l'ouvrage de Marie-Pierre Le Hir, *Le Romantisme aux enchères. Ducange, Pixérécourt, Hugo*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1992. Voir enfin, dans les Actes du Colloque de Cerisy « Victor Hugo et la langue » (août 2002), sous la dir. de F. Naugrette et Guy Rosa, l'article de F. Naugrette, « Pantomime et tableau » et ma contribution, « Langue des drames de Hugo en prose et langue du mélodrame » Rosny-sous-Bois, Bréal, 2005.

mières scènes institutionnelles. Les théâtres littéraires sont débordés par les spectacles oculaires. Le très officiel critique de la France napoléonienne, Geoffroy, en fait le constat dès 1802 : « Le boulevard semble être aujourd'hui la grande sphère d'activité de notre poésie dramatique. Sur ce Parnasse nouveau, chaque mois voit éclore un chef-d'œuvre, tandis que nos plus nobles théâtres, frappés d'une stérilité honteuse, abusent du privilège de la noblesse, et vivent sur leur ancienne gloire ¹² ».

Cet engouement pour les prestiges matériels du spectacle paraît universel, et ne saurait être séparé de cet autre phénomène urbain du XIX^e siècle qu'est le panorama, importé de Londres à Paris en 1799. Dans « ce lieu totalisé d'une représentation sans bord, sans reste, sans extérieur ¹³ », la vision à 180° d'une ville ou d'un paysage sur la toile peinte cherche à saturer la perception, rompant avec l'esthétique classique où l'imaginaire suppléait aux limites de la représentation. Entre les tableaux mélodramatiques et les panoramas de Pierre Prévost ou Jean-Charles Langlois, la différence réside dans le cadrage, assuré au théâtre par le cadre de scène chargé d'orienter le regard fasciné vers le centre unique de l'action. Le rapprochement entre dispositif panoramique et représentation théâtrale est opéré par Jacques Mandé Daguerre ¹⁴ : son diorama, ouvert en 1822, introduit dans l'image fixe de la toile peinte l'action du temps – le passage de la nuit au plein jour, grâce aux transparences du calicot huilé et aux mouvances des éclairages arrières. Le travail de Daguerre au Théâtre du Panorama-Dramatique, éphémère scène du boulevard du Temple, opère de même cette rencontre entre les techniques de l'illusion et l'art dramatique. Au Panorama-Dramatique, où travaillent Alaux, Cicéri, Taylor ¹⁵ ou Nodier,

12. Julien-Louis Geoffroy, article consacré à *La Femme à deux maris* de Pixérécourt, repris dans *Cours de littérature dramatique*, Paris, Blanchard, 1819, t. VI, p. 88. Plus hardiment, Mme de Staël, fidèle aux leçons de Schlegel, remarque : « Si l'on voulait risquer en France, dans une tragédie, une innovation quelconque, aussitôt on s'écrierait que c'est un mélodrame ; mais n'importe-t-il pas de savoir pourquoi les mélodrames font plaisir à tant de gens ? » (*De l'Allemagne*, « De l'art dramatique », Paris, Flammarion, 1935, t. I, p. 227).

13. Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993, p. 67.

14. Daguerre fit ses premiers essais de décorateur à l'Ambigu-Comique, notamment en peignant les décorations des *Macchabées*, ou *la Prise de Jérusalem* de Cuvelier de Trye en 1817. C'est la pièce annoncée sur l'affiche que l'on peut distinguer dans l'illustration accompagnant ce texte.

15. Le baron Taylor sera Commissaire Royal du Théâtre-Français où il fera « entrer » le drame romantique : « En Muse du décor travestis Melpomène, / Pour toi la Tragédie est de la mise en scène » écrira Léon Halévy dans une épître accusatrice (*Le Théâtre-Français, épître à M. le Baron Taylor*, Paris, Delaforest, 1828).

les recherches portent sur la plantation panoramique des toiles de fond, offrant des paysages vus à vol d'oiseau, et masquant les « découvertes » des cintres et des coulisses. Les jeux de lumière permettent aussi de capturer les regards et de les diriger vers la scène : « L'ordonnance de ces premiers plans obscurs servant en quelque sorte de cadre au paysage lumineux de la toile de fond est en outre révélatrice de procédés que Daguerre chercha à perfectionner dans une invention qui allait bientôt le rendre célèbre : le Diorama¹⁶ ».

Ces spectacles d'optique, tous ces *rama* et ces tableaux dramatiques, suscitent une interrogation récurrente : la question de l'art. D'un point de vue juridique, les panoramas parisiens relèvent, depuis les décrets napoléoniens de 1806 et 1807 organisant les scènes parisiennes, du spectacle de curiosités et non du théâtre, lequel suppose un texte écrit. La conséquence pour les peintres-décorateurs est « le démantèlement et la mutilation de leurs toiles vendues au détail après exploitation¹⁷ ». De même, on trouvera peu de traces de ces spectacles éphémères donnés dans les derniers des théâtres du Boulevard du Crime, œuvres visuelles et sonores dépourvues de support textuel : les grands oubliés de ce numéro d'*Orages* sont le petit Théâtre de Madame Saqui, avec ses danses sur corde, ou le Petit-Lazari, le « boui boui » des ouvriers du faubourg, « le théâtre peuple par excellence¹⁸ ». Si le mélodrame, la féerie ou le mimodrame ont laissé des textes imprimés, ou des manuscrits soumis à la censure, et si Pixierécourt a cherché à rejoindre l'immortalité en soignant l'édition de son *Théâtre choisi* entre 1841 et 1843, ces spectacles n'en tombent pas moins sous l'accusation du matérialisme et du sensualisme grossiers : l'épaisseur de la matière périssable s'y oppose à la poétisation de toute réalité opérée par l'immortel alexandrin. Ainsi, le critique Geoffroy reproche aux pantomimes de ne relever que du jeu, et de n'exercer aucune « fonction de l'entendement » chez les spectateurs. Aussi sont-elles très « préjudiciables au bon goût et à la littérature¹⁹ ». Si le même Geoffroy admet que le merveilleux, issu de la littérature épique, puisse trouver place « dans la poésie

16. Marie-Antoinette Allévy, *La Mise en scène en France dans la première moitié du 19^e siècle*, Paris, Droz, 1938, p. 47.

17. B. Comment, *op. cit.*, p. 60.

18. Henri Beaulieu, *Les Théâtres du Boulevard du Crime*, Genève, Slatkine reprints, 1977 (Paris, H. Daragon, 1905), p. 130.

19. J.-L. Geoffroy, *Manuel dramatique*, Paris, Painparé, 1822, p. 153.

dramatique du boulevard », comme dans *La Naissance d'Arlequin, ou Arlequin dans un œuf* au Théâtre des Jeunes Artistes, il réclame néanmoins de l'art, c'est-à-dire selon lui du sens : il faut « l'ennobler par un but moral : il faut que les fictions ne soient que des allégories²⁰ ». De même, la danse de corde, chez Madame Saqui, « n'a pas la prétention d'être un art, parce qu'elle ne peut rien exprimer », pas plus que les exercices d'équitation, fussent-ils ennoblis par leur entrée à l'Opéra²¹. Pourtant, Geoffroy est forcé de reconnaître qu'il est peu de tragédies au Théâtre-Français qui inspirent plus de terreur que ces sauts périlleux. Enfin, le Théâtre pittoresque et mécanique de M. Pierre, à la suite des spectacles de lanterne magique, porte à son comble la fascination visuelle, étrangère à toute signification textuelle. Mais encore une fois, Geoffroy hésite dans sa condamnation de ces théâtres, voués à demeurer dans les limbes de la production matérielle, non artistique : « Il y a tant de théâtres où il ne faudrait pas aller parce qu'on y parle, qu'il faut peut-être aller chez M. Pierre parce qu'on n'y parle pas²² ».

La question du visuel cache une autre préoccupation, moins esthétique qu'éthique, et plus politique qu'artistique. Il s'agit du contrôle exercé par l'intermédiaire des petits spectacles sur un public populaire, celui que l'on identifiera bientôt aux « classes dangereuses ». Le plus virulent est, aux premiers jours de la Restauration, Jean-Baptiste Hapdé, dans un opuscule à lire comme le signe de ralliement d'un ancien thuriféraire de Napoléon à la monarchie retrouvée. Le directeur éphémère des Jeux Gymniques, l'auteur de féeries²³ et de mélodrames, lance une machine de guerre contre les « prestiges qui peuvent fasciner les yeux », tant répandus sous l'Empire :

Si on laisse violer au peuple le respect qu'il doit au culte, si le matin il voit le prêtre à l'autel, et le soir au théâtre, il ira à l'église comme il va au spectacle ; il verra du même œil, l'archevêque et l'histriion ; s'il lui est permis enfin de siffler un prophète aussi bien qu'un paillasse, s'il ne peut se for-

20. J.-L. Geoffroy, *Cours de littérature dramatique*, op. cit., t. VI, p. 99.

21. *Ibid.*, p. 148 et p. 153.

22. *Ibid.*, p. 157 (article daté du 15 août 1811). Sur ce spectacle, voir P. Frantz, *L'Esthétique du tableau*, op. cit., pp. 58-59. Sur l'œuvre artistique comme bien immatériel, voir les Actes du Colloque de la Société des Études Romantiques et Dix-Neuviémistes (Lyon, mai 2003), « La production de l'immatériel » (à paraître aux Presses Universitaires de Lyon).

23. Sur les féeries de Hapdé, voir l'article de Roxane Martin dans le présent numéro.

mer d'autre idée du séjour céleste, que par le tableau mesquin ou ridicule qu'on lui offre aux boulevards, la religion, en proie aux sarcasmes, à la dérision, loin de reprendre son empire, deviendra sensiblement l'objet du mépris de la multitude²⁴.

La réponse indirecte à cette dénonciation des images mélodramatiques est venue plus tard : elle est contenue dans l'Introduction de Nodier au *Théâtre choisi* de Pixierécourt en 1841. Le grand spectacle du mélodrame, avec ses échafauds et ses champs de bataille, lui apparaît rétrospectivement comme une nécessité morale et politique dans l'ère post-révolutionnaire : « À ces spectateurs solennels qui sentaient la poudre et le sang, il fallait des émotions analogues à celles dont le retour de l'ordre les avait sevrés ». La dramaturgie du tableau, sa capacité à sidérer le spectateur, à diriger sa pensée par l'orientation de son regard, à souder aussi une foule en un public traversé par les mêmes décharges émotionnelles, étaient susceptibles de remplacer l'éloquence de la chaire désormais muette :

Il fallait leur rappeler dans un thème toujours nouveau de contexture, toujours uniforme de résultats, cette grande leçon dans laquelle se résument toutes les philosophies, appuyées sur toutes les religions : que même ici-bas, la vertu n'est jamais sans récompense, le crime n'est jamais sans châtement. Et qu'on n'aille pas s'y tromper ! ce n'était pas peu de chose que le mélodrame ! c'était la moralité de la révolution²⁵.

Ce faisant, le scandale du boulevard, de ce visible lié au sensible, mais détaché de l'intelligible, est effacé. Le spectacle oculaire du mélodrame était « un théâtre de l'ordre²⁶ ». Nodier ne pouvait plus habilement réhabiliter Pixierécourt : le spectacle des sens redevenait sous sa plume un théâtre du Sens.

Mais dès 1823, Frédérick Lemaître, anticipant sur les audaces du drame romantique, a déstabilisé l'ordre symbolique du mélodrame classique de Pixierécourt par son personnage de Robert Macaire. Le mélodra-

24. Jean-Baptiste Hapdè, *Plus de mélodrames ! Leurs dangers considérés sous le rapport de la religion, des mœurs, de l'instruction publique et de l'art dramatique*, Paris, Dentu, 1815, p. 6.

25. Charles Nodier, Introduction au *Théâtre choisi* de René-Charles Guilbert de Pixierécourt, Genève, Slatkine reprints, 1971 (Nancy, chez l'auteur, 1841-1843), t. I, pp. VII-VIII.

26. Pierre Frantz, « Le théâtre sous l'Empire : entre deux révolutions », *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, sous la dir. de Jean-Claude Bonnet, Paris, Belin, 2004, p. 194.

me redevient avec lui l'expression d'une inquiétude, porteuse d'une mise en cause de l'autorité. Toutefois cette liberté frondeuse, née avec l'invention du mélodrame « au second degré » dans *L'Auberge des Adrets* joué par Frédéric et Firmin à l'Ambigu-Comique, n'est-elle pas réaffirmée grâce au débordement de l'image par le texte ? L'improvisation et l'aparté imposés par Frédéric Lemaître contre les auteurs étaient seuls susceptibles de dégager les spectateurs de *l'adhérence* aux signes dramatiques à laquelle l'école de Pixierécourt les avait habitués. Ce jeu avec les codes, cette entreprise de désymbolisation et ce parasitage propres à enseigner au peuple moins l'obéissance que le doute et l'exercice de la liberté, Hugo saura s'en souvenir dès 1830 dans ses drames.

Ainsi, nous reviendrons au romantisme, à Hugo, Gautier et Nerval, pour rappeler en ces pages liminaires la fécondité des scènes du Boulevard du Crime. Les contributions de Florence Naugrette et d'Emilio Sala montrent que l'on ne saurait isoler cet engouement pour les spectacles oculaires, les réduire à quelque épiphénomène, marginal et circonscrit par les limites géographiques du boulevard du Temple. La circulation entre « scènes populaires » et « scènes nobles » est constante : les acteurs Frédéric Lemaître et Marie Dorval sont l'incarnation même de cette osmose entre le « bas » et le « haut », de cet échange entre le spectacle du Boulevard et le théâtre de Dumas ou de Hugo.

Au moment où la tragédie comme la comédie classiques sont moribondes, où la noblesse tragique ne survit plus que grâce à la voix, aux gestes et aux costumes de Talma, le mélodrame, la pantomime, la féerie, le spectacle équestre renouent avec les origines du théâtre, avec le plaisir de l'illusion – ce jeu qui consiste à « s'éblouir du clignotement ininterrompu de la fiction et de la performance²⁷ ». Là se trouve finalement moins un réservoir de mythes qu'une source vive où retremper le drame. Tels sont le rêve et l'utopie de Gautier, lorsqu'il se glisse dans les stalles du Cirque-Olympique, ce « seul théâtre national », pour assister aux évolutions équestres et aux grands tableaux historiques, au milieu des « Pif paf ! pan ! pan ! boum ! boum ! » qui résonnent dans l'air chargé de poudre : « l'ennui universel appelle tout bas les gladiateurs et les rugissements de l'arène antique²⁸ », note-t-il. Le temps des

27. F. Naugrette, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2002, p. 111.

28. Compte rendu de *Murat*, article cité, p. 176.

spectacles oculaires fut celui de ces grandes énergies créatrices, où, dans la libération visuelle de la cruauté et le déchaînement spectaculaire des prodiges, on déborda les bornes du *dicible* pour faire reculer les limites du représentable²⁹.

29. Pour une enquête autour de la notion de « spectaculaire » après 1830, on se reportera aux Actes du Colloque de l'université François Rabelais de Tours, « Le spectaculaire dans les arts de la scène. Du Romantisme à la Belle Époque », sous la dir. d'Isabelle Moindrot et Olivier Goetz (à paraître aux éditions du CNRS).