

ALEKSANDRA KAMIŃSKA  
ORCID: 0000-0001-6497-9666  
Université de Szczecin  
[aleksandra.kaminska@usz.edu.pl](mailto:aleksandra.kaminska@usz.edu.pl)

## L'ŒUVRE DE PIXERÉCOURT SOUS LA RESTAURATION : ENTRE VALEURS DE L'ANCIEN RÉGIME ET SOURCE D'INSPIRATION POUR L'ÉCOLE ROMANTIQUE

### 1. LE CHAMP THÉÂTRAL SOUS LA RESTAURATION

Il convient d'emblée de souligner que la révolution romantique qui progresse de manière fulgurante dans la prose et la poésie au début du XIX<sup>e</sup> siècle est loin d'atteindre les milieux du théâtre. Ainsi, entre 1814 et 1830, personne en France ne se permet de contester la nécessité de surveiller le théâtre. Même Victor Hugo justifie l'intervention de la censure publique afin de conserver la décence des mœurs<sup>1</sup>. Quant aux autorités, pendant la Révolution, sous l'Empire, ainsi que sous la Restauration, se déroule une guerre des censeurs contre la liberté théâtrale. On observe donc que tout pouvoir craint ce divertissement majeur de la nation, d'autant que ce sont les seules réunions publiques autorisées pendant lesquelles les auteurs peuvent manifester explicitement leurs opinions au grand public. Nul doute que ce phénomène est alors susceptible de semer les germes de la division et de la révolte.

Ainsi, outre sa fonction esthétique, le théâtre s'impose comme un lieu de dichotomie dans lequel la vision de l'auteur peut diverger ou converger avec la politique officielle de l'ordre établi. Soulignons, dans ce contexte de puissance

---

<sup>1</sup> Par contre, le dramaturge s'oppose à la censure du pouvoir qu'il considère comme un phénomène particulièrement nuisible à l'épanouissement de l'art dramatique (voir V. Hugo, *Actes et paroles. Avant l'exil (1841–1851)*, M. Lévy, Paris 1875, p. 494).

des représentations théâtrales, que la dynastie des Bourbons n'a jamais eu autant besoin de soutien qu'en 1814. Dans la réalité bigarrée de l'époque, la restauration de la monarchie n'était pas un événement évident et nécessitait certainement la réaffirmation de sa légitimité par tous les moyens disponibles. En tant qu'outil de diffusion massive, le théâtre de l'époque avait toutes les potentialités pour représenter la dynastie royale comme un repère incontestable pour la France<sup>2</sup>.

Ce pouvoir du théâtre devait se résumer dans sa capacité de renouer la chaîne des temps pour que le passé, le présent et l'avenir se confondent et effacent la division sociale des périodes révolutionnaire et impériale. Dans ce contexte, un auteur convenable semblait l'appui le plus sûr pour la royauté restaurée — d'où notre intérêt pour l'œuvre de René-Charles Guilbert de Pixérécourt et les piliers de l'Ancien Régime qu'elle promouvait. Nous tenons à rappeler que la critique y distingue notamment des valeurs telles que l'attachement à la famille, à la morale et à la religion — autrement dit, la stabilité politique et sociale où la hiérarchie établie par la tradition doit être impérieusement respectée<sup>3</sup>. Malgré ce traditionalisme un peu trop prévisible, la création de Pixérécourt nous semble pertinente pour une autre raison, à savoir son goût du mélodrame.

## 2. LE STATUT DU MÉLODRAME SOUS LA RESTAURATION

De nos jours, le mélodrame est un genre calomnié, on attaque la platitude de sa problématique, de son langage et de sa vision manichéenne. Les dictionnaires actuels comme le Larousse situent les débuts du mélodrame vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le désignent comme : « un drame populaire, où sont accumulées des situations pathétiques et des péripéties imprévues »<sup>4</sup>. Une tendance similaire s'observe d'ailleurs dans les dictionnaires de l'époque, dans lesquels on stigmatise le héros mélodramatique et on le rend immédiatement identifiable par l'ensemble de ses artefacts : « un personnage qui exprime toujours des sentiments exagérés ; une personne qui parle sans cesse de poison, de poignards, de suicide, etc. ; parce que les mélodrames ont souvent pour sujet une série de crimes ou d'événements funestes »<sup>5</sup>. Cette perspective nous semble incomplète, et par conséquent injuste, pour deux raisons.

<sup>2</sup> Le lien entre le pouvoir et le mélodrame traditionnel qui est devenu un « instrument de reconstruction nationale, morale et religieuse » a été établi par Jean-Marie Thomasseau (voir J.-M. Thomasseau, *Mélodramatiques*, Presses universitaires de Vincennes, Paris 2009, p. 72).

<sup>3</sup> Marie-Pierre Le Hir considère le mélodrame traditionnel de Pixérécourt comme le modèle de la « rigidité familiale » qu'il prône en s'opposant à « "l'amoralisme" romantique de l'élite » (M.-P. Le Hir, *Le romantisme aux enchères : Ducange, Pixérécourt, Hugo*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 1992, p. 32).

<sup>4</sup> *Le Petit Larousse Compact*, Larousse, Paris 2006, p. 697.

<sup>5</sup> *Complément du Dictionnaire de l'Académie française*, Société Typographique Belge, Bruxelles 1843, p. 643.

Premièrement, dans son ouvrage : *Le romantisme aux enchères : Ducange, Pixierécourt, Hugo*, Marie-Pierre Le Hir, a démontré que le mélodrame n'avait pas été un genre populaire sous l'Empire et la Restauration<sup>6</sup>. Au contraire, son public se composait de la bourgeoisie et de la noblesse napoléonienne — pour qui la présence au théâtre était signe d'ascension sociale.

Deuxièmement, la thèse selon laquelle le mélodrame, par son esthétique de l'excès, a constitué une source d'inspiration pour le drame romantique, se trouve fortement confirmée<sup>7</sup>. N'oublions pas que le fonctionnement du mélodrame consiste à faire appel aux émotions les plus instinctives du public où la faculté naturelle d'attendrissement rejoint l'aptitude à l'effroi devant le mal. Les émotions contradictoires du mélodrame sont donc intégrées dans un imaginaire spécifique de la lutte entre le bien et le mal. Victor Hugo transformera ce conflit métaphysique traditionnel en remplaçant l'opposition par la fusion du vice et de la vertu. Ainsi, une simple transposition permettra au dramaturge d'exposer le beau et le grotesque comme des objets dignes de l'art et du pittoresque<sup>8</sup>. Une remarque biographique à ce sujet s'impose, qui expliquera, peut-être, le fait que Victor Hugo n'a jamais renié ouvertement le mélodrame comme Théophile Gautier<sup>9</sup> : dans ses souvenirs, Hugo reconnaît explicitement que son enfance a été marquée par son admiration pour un des mélodrames de Pixierécourt :

Le soir même, nous tourmentâmes ma mère, qui nous obéit, comme les mères font toujours, et nous mena au théâtre. Le contrôleur nous installa dans une magnifique loge de face ornée de draperies de calicot rouge à rosaces safran. On jouait *Les Ruines de Babylone*, fameux mélodrame qui avait en ce temps-là un immense succès par toute la France.

C'était magnifique, à Bayonne du moins. Des chevaliers abricot et des arabes vêtus de drap de fer de la tête aux pieds surgissaient à chaque instant, puis s'engloutissaient, au milieu d'une prose terrible, dans des ruines de carton pleines de chausse-trapes et de pièges à loups. Il y avait le calife Haroun et l'eunuque Giafar. Nous étions dans l'admiration<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Non seulement la chercheuse souligne que le théâtre à l'époque reste le privilège des classes aisées, mais elle signale explicitement que le public du mélodrame « n'est pas totalement dépourvu de connaissances ou même illettré, comme Pixierécourt le laisse entendre » (M.-P. Le Hir, *op. cit.*, p. 9).

<sup>7</sup> À ce sujet, on peut consulter, entre autres : F. Naugrette, « Publier *Cromwell* et sa Préface : une provocation fondatrice », [dans :] *Impossibles Théâtres*, J.-F. Louette et B. Vibert (dir.), Éditions Comp'Act, Chambéry 2004 (<<http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/02-03-08naugrette.htm>> [consulté le 18.09.2018]).

<sup>8</sup> À noter qu'il trouve les contours de cette dualité non seulement dans le mélodrame, mais notamment dans la religion chrétienne, qui inspire la morale de l'écriture mélodramatique. Dans la préface de *Cromwell*, Victor Hugo constate ouvertement : « Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière » (*Œuvres complètes de Victor Hugo. Drame I*, J. Hetzel et A. Quantin, Paris 1880, p. 16).

<sup>9</sup> Cependant, Victor Hugo ne renonce pas à la tonalité ironique de ses allusions à la création de Pixierécourt en affirmant qu'il « se bornera [...] à des considérations générales sur l'art, sans en faire le moins du monde un boulevard à son propre ouvrage » (*ibidem*, p. 7).

<sup>10</sup> V. Hugo, *En voyage*, Librairie Ollendorff, Paris 1910, pp. 295–296.

En somme, la force motrice du mélodrame, qui est le tiraillement entre le bien et le mal, se manifeste pour Hugo comme un produit de la réalité ambiante et hétérogène, et non comme le résultat de sa trivialité ou d'un échec scriptural. C'est donc cet horizon imaginaire qui se transforme sous la plume du dramaturge romantique, en acceptant que l'être humain et son entourage immédiat puissent être à la fois nobles et lâches. Vu cette transformation du drame hugolien, il nous reste à savoir si le mélodrame de Pixérécourt demeure réellement immobile face à ces innovations romantiques et aux critiques que ce genre subit sous la Restauration<sup>11</sup>.

### 3. LE MÉLODRAME DE PIXERÉCOURT SOUS LA RESTAURATION : TRADITION OU ÉVOLUTION

Puisque le statut du mélodrame et ses affinités avec le drame romantique ont été largement explorés, la nécessité de cerner l'objectif de cette approche s'impose. La présente étude revêt un double intérêt. En effet, la critique a tendance à enfermer Pixérécourt dans la rigidité du schéma mélodramatique. Trop souvent, on ne s'aperçoit pas que, derrière la promotion des valeurs de la société hiérarchique et autoritaire, se cache une complexification des rôles sociaux et des implications morales. Nous voudrions donc insister sur l'évolution sociale et morale que subissent les personnages principaux dans deux mélodrames de Pixérécourt marquant le début de la Restauration<sup>12</sup>. Le deuxième problème concerne donc directement la généralisation de l'influence que Pixérécourt a exercé sur le drame romantique. Même si on reconnaît que le drame romantique a emprunté au mélodrame traditionnel son esthétique de la démesure, on sous-estime la simplicité, voire la pauvreté de la morale et de l'esthétique de Pixérécourt<sup>13</sup>.

Nous tenons à préciser que la complexification des rôles sociaux et des implications morales est possible grâce à la position privilégiée de Pixérécourt. D'une part, en tant que chantre de la monarchie et de ses rites sociaux sacrifiés, Pixérécourt était libre de la censure réactionnaire. Celle-ci lui reprochait, tout au

<sup>11</sup> En effet, Le Hir souligne que « le mélodrame impérial [...] est l'objet d'une critique radicale au début de la Restauration » (M.-P. Le Hir, *op. cit.*, p. 11).

<sup>12</sup> Premièrement, nous nous concentrons sur *Le Chien de Montargis ou la forêt de Bondy*, premier mélodrame de Pixérécourt joué sous la Restauration, le 18 juin 1814 au Théâtre de la Gaîté. Deuxièmement, notre intérêt porte sur le mélodrame historique *Charles le Téméraire ou le Siège de Nancy*. Sa première a eu lieu le 26 octobre 1814 au Théâtre de la Gaîté. Nous aurions aimé nous référer à l'édition critique des mélodrames de Pixérécourt établie sous la direction de Roxane Martin. Nous avons dû renoncer à ce projet, car seuls les quatre premiers tomes sont parus à ce jour (le dernier tome présente une édition critique de trois mélodrames : *La Citerne*, *Marguerite d'Anjou*, *Les Ruines de Babylone*).

<sup>13</sup> Le Hir insiste sur la valeur contestataire du mélodrame de Victor Ducange qui exclut le rôle de la fatalité en prouvant que « l'homme est l'instrument de son propre bonheur » (M.-P. Le Hir, *op. cit.*, p. 49).

plus, un grand nombre d'anachronismes historiques à corriger. La presse, pour sa part, considérait ces remarques comme du pédantisme dans le cas d'un genre tel que le mélodrame<sup>14</sup>. D'autre part, cette indulgence de la censure a permis à l'auteur d'insister sur la nécessité de démocratisation de la société. Par conséquent, malgré le renouvellement de la hiérarchie sociale, appuyée sur le rôle primordial de la royauté et de l'aristocratie, le mélodrame de Pixierécourt sous la Restauration n'a rien à voir avec un retour en arrière aveugle et irrévocable.

#### 4. LE CHIEN DE MONTARGIS : VERS UNE NOUVELLE VOCATION

*Le Chien de Montargis ou la forêt de Bondy* nous confronte à la dualité de l'entreprise. Ce mélodrame se révèle explicitement hiérarchique et traditionnel, mais implicitement démocratique et anticipatif. La trame dramatique évoque l'histoire légendaire du chevalier français Aubry de Montdidier, mort de la main de son compagnon d'armes Richard de Macaire. Par ailleurs, selon cette légende fabuleuse, le crime aurait été découvert grâce à l'acharnement avec lequel le chien de la victime attaquait l'assassin. Selon la coutume, le roi Charles V aurait ordonné le jugement de Dieu, c'est-à-dire un combat entre l'accusateur et l'accusé dans lequel le scélérat devait succomber, car conformément aux croyances de ce temps-là, la Providence se rangeait toujours du côté de l'innocence<sup>15</sup>.

Malgré la valeur anecdotique de l'histoire, il est intéressant de voir que Pixierécourt s'attache à justifier sa vraisemblance aux yeux des spectateurs. Le jour de la première, on a distribué une note historique, ce qui n'a pas échappé à l'un des rédacteurs du *Journal d'Indications* : « j'en dois rapporter l'honneur à l'auteur de ce mélodrame nouveau, qui, pour préparer les spectateurs à une aventure si singulière sur la scène, a fait distribuer, avant la représentation, *une note historique*, dans laquelle il en racontait tous les détails [...]. Il était assez nouveau, pour un spectateur du Boulevard, de voir un auteur de mélodrame presque aussi savant qu'un bénédictin »<sup>16</sup>.

On remarque également que le même souci de vraisemblance détermine la composition événementielle de ce mélodrame. Pixierécourt renonce au jugement de Dieu, et à la place, les spectateurs assistent à la pendaison du chien, Dragon.

<sup>14</sup> Le 31 octobre 1814, dans *La Quotidienne*, les lecteurs ont pu lire à propos de *Charles le Téméraire* : « Il ne faut pas faire un crime à l'auteur d'avoir blessé quelquefois la vérité historique : une comédie, un vaudeville, un mélodrame ne sont point des annales » (*Théâtre choisi de G. de Pixierécourt*, t. III, Tresse, Paris 1842, p. 221).

<sup>15</sup> À ce sujet, voir notamment C. Dezobry, T. Bachelet, *Dictionnaire général de biographie et d'histoire, de mythologie, de géographie ancienne et moderne comparées, des antiquités et des institutions grecques, romaines et françaises et étrangères*, Delagrave, Paris 1876, p. 170.

<sup>16</sup> *Théâtre choisi de G. de Pixierécourt*, p. 114.

L'identification du coupable n'est donc possible qu'en retrouvant un archer sans ceinture, celle-ci étant devenue l'arme du crime. Ainsi, le public assiste à une histoire bien crédible qui se déroule sous les auspices de la monarchie héréditaire et où le nombre de péripéties inouïes et de coups de théâtre a été considérablement réduit par rapport aux mélodrames conçus dans les années 1798 et 1799. Ce changement n'est pas gratuit et s'inscrit dans un mouvement dramatique double. D'une part, il s'agit pour Pixérécourt de louer l'ordre rétabli par la promotion de ses valeurs traditionnelles, ce qui nécessite une dose de vraisemblance même au théâtre de boulevard. De l'autre, l'auteur exprime également sa prise de conscience à l'égard de la monarchie bourbonnienne en voyant son avenir dans les réformes et le changement des mentalités.

Cette évolution doit s'opérer notamment par rapport aux couches sociales les plus démunies et les plus fragiles face à la corruption, à l'inégalité et à l'injustice. À noter que le mélodrame représente le système hiérarchique momentanément renversé. Cette fois-ci ce n'est pas un traître qui bouleverse l'ordre social établi, mais une femme courageuse et énergique. En l'occurrence, dame Gertrude, une aubergiste qui n'hésite pas à dénoncer l'opacité du système juridique. Elle prend de façon spectaculaire la défense de la victime, Eloi, un commissionnaire muet. Accusé de l'assassinat du chevalier, ce représentant du peuple est condamné à la peine capitale sur foi des pièces à conviction honteuses dont l'accumulation démasque la partialité de la loi et son indifférence au sort funeste de victimes innocentes :

Le Sénéchal :

Indépendamment de cette bourse, on a trouvé sur vous un écu d'or. Où l'avez-vous eu ? Peut-être est-ce l'argent de vos gages ?

(Eloi dit que non. La bonne Gertrude ne le laisse manquer de rien, mais ne lui donne jamais d'argent. Cette pièce d'or lui a été donnée par Aubri, pour le payer de sa commission. Il y avait trente et un écus d'or dans la bourse ; il montre comment Aubri en a pris un pour le lui faire accepter, et assure qu'il doit s'en trouver trente maintenant).

Le Chevalier Gontrain (*compte*) :

C'est juste. Mais cela ne prouve autre chose, sinon qu'après s'être emparé de la bourse, il voulait savoir ce qu'elle contenait. Est-il probable, d'ailleurs, qu'Aubri ait payé cette prétendue commission vingt fois plus qu'elle ne vaut ? Je laisse à la sagacité de monsieur le Sénéchal le soin d'apprécier ce nouveau détour<sup>17</sup>.

En somme, nous observons que la force de l'accusation s'appuie sur un déploiement de preuves équivalant à des syllogismes. Cependant, la nouveauté réside dans le fait que les femmes témoins, qui sont des représentantes du peuple, osent s'opposer au système inique par la force de leurs exhortations morales. Il convient de signaler que les répliques de Gertrude se rapprochent, par leur vivacité, de la péroraison chrétienne :

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 167.

Dame Gertrude :

Avant tout, suspendez l'exécution. Le malheureux est au pied de l'échafaud, il ne peut vous échapper ; mais vous n'avez pas le droit de repousser les lumières que je vous apporte ; vous devez recueillir avidement tout ce qui peut éclairer votre conscience. Songez qu'un juge répond devant Dieu et devant les hommes de l'équité des arrêts qu'il prononce !<sup>18</sup>

Il est significatif que dame Gertrude et la fiancée de l'accusé deviennent les seules porte-paroles de l'innocence opprimée qui ne peut pas se défendre elle-même. La lucidité et la distance que manifestent les femmes dans ce rappel des devoirs s'accordent assez mal avec la réaction du juge et des chevaliers, d'où leur mécontentement explicite : « Dame Gertrude, songez que cette assertion est offensante pour la justice »<sup>19</sup>. Ce renversement des rôles est d'autant plus marquant que, dans les mélodrames précédents, le rappel des devoirs était réservé au sexe masculin. N'oublions pas que ses représentants ont fait un usage spectaculaire de cet outil de domination familiale et sociale. On en déduit que dans *Le Chien de Montargis*, nous n'avons pas affaire à l'innocence opprimée féminine dont la vertu s'exprime par la reconnaissance de sa soumission, le renoncement au bonheur personnel et le sacrifice d'un devoir filial ou conjugal.

## 5. CHARLES LE TÊMÉRAIRE : VERS UN RENVERSEMENT DES RÔLES SOCIAUX

Un autre mélodrame que nous voudrions évoquer en abordant le renversement des rôles sociaux est *Charles le Téméraire ou le Siège de Nancy*. Bien évidemment, appelant son mélodrame un « drame héroïque en trois actes » et en formulant sa dédicace, « dédiée à la ville de Nancy »<sup>20</sup>, l'auteur inscrit son œuvre dans l'édification morale du peuple. Quant à Victor Hugo, il se distancie de ce didactisme explicite en privilégiant la mission civilisatrice du drame. Le thème a été repris également par la peinture, mais c'est le mélodrame qui, par son esthétique hyperbolique ainsi que par la démesure visuelle de sa représentation, doit assurer la connivence immédiate avec l'incitation patriotique.

Ainsi, le spectateur se voit confronté à la beauté du sujet que constitue la fidélité au Souverain, transposition de la réalité politique au retour des Bourbons et à la veille des Cent-Jours. Malgré cette conception classique du devoir, Pixérécourt se décide à attribuer le modèle héroïque à imiter à un personnage féminin. Léontine émerge sur la scène sans peur : veuve de Cifron, fille du gouverneur des assiégés, elle venge son mari et s'acharne à sauver son fils. À une époque où les autorités paternelle et maritale, avec leur système de consentements et d'interdictions, déterminent le statut social de la femme, Pixérécourt efface la frontière entre le

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 193.

privé-féminin et le public-masculin. Par le renversement de cette hiérarchie, il prouve que la femme peut devenir le centre de la vie sociale.

En effet, les moyens stylistiques sont organisés de manière à centrer l'action de défense contre les assiégeants sur les exploits hyperbolisés de Léontine. Premièrement, les tirades d'autres personnages louent le courage de Léontine. Deuxièmement, nous assistons à la promotion de l'*actio* rhétorique où tout acte de courage ou de victoire provient de l'activité de l'héroïne : c'est Léontine qui sauve son fils de l'incendie et qui combat Charles le Téméraire dans la scène finale. Tous ces subterfuges viennent sanctionner l'idéalisation romantique de la femme, capable d'influencer sa propre destinée et celle de son entourage. Il convient de signaler que, par le renversement de la hiérarchie, l'auteur abolit le mythe de l'infailibilité du roi. D'où l'insolence des personnages qui, par leurs remontrances, soumettent le monarque et sa cour à l'enseignement moral et civique qui était auparavant réservé au peuple : « Et voilà comme l'amour propre des princes compromet souvent le bonheur des peuples »<sup>21</sup>.

## 6. LE MÉLODRAME DE PIXERÉCOURT ET LE DRAME ROMANTIQUE : CONVERGENCES OU DIVERGENCES ?

Remarquons qu'avec *Charles le Téméraire*, Pixérécourt se lance de nouveau dans la valorisation d'événements glorieux puisés dans l'histoire de France. Dans ses explications, il présente son mélodrame comme conforme à la vérité historique. Entre le continuateur du mélodrame et le créateur du drame romantique, le mouvement est inverse. Là, où Pixérécourt cherche la plausibilité et le sérieux, Victor Hugo déplacera ses considérations sur l'art vers le ton désinvolte et moqueur. Sa Préface de *Cromwell* surprend par des coups de théâtre propres au genre mélodramatique : « notes et préfaces sont quelquefois un moyen commode d'augmenter le poids d'un livre et d'accroître, en apparence du moins, l'importance d'un travail »<sup>22</sup>. Malgré ces allusions incisives, le drame romantique doit au mélodrame l'ensemble des motifs de dérèglement et d'instabilité<sup>23</sup>. Victor Hugo a vite deviné le potentiel de ces retournements divers qui, par l'écart et la distance, permettent d'échapper à la vigilance de la censure.

Même si le drame romantique reprend les principaux artefacts et lieux communs du mélodrame, la continuité esthétique avec le mélodrame s'affirme d'une manière plus complexe encore. On observe que c'est précisément cet amalgame

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 228.

<sup>22</sup> *Œuvres complètes de Victor Hugo...*, pp. 5–6.

<sup>23</sup> Selon Olivier Bara, le drame romantique doit au mélodrame une autre composante essentielle qui est l'expressivité maximale du langage (O. Bara, « Langue des drames de Hugo en prose et langue du mélodrame », [dans :] *Hugo et la langue*, F. Naugrette, G. Rosa (dir.), Éditions Bréal, Paris 2005, pp. 409–428).

entre le haut et le bas, instauré impunément sur la scène par Pixierécourt, qui attire Hugo le dramaturge. En conséquence, il n'hésite pas à inscrire ce mélange du haut et du bas dans le cadre de son théâtre idéal. Il est significatif que la Préface de *Cromwell* dévoile ses goûts personnels sans se soucier, à ce moment-là, des besoins du public. Ainsi, il revendique dans le drame romantique cette même dualité de la nature humaine :

Si au milieu de ces développements nécessaires, et qui pourraient être beaucoup plus approfondis, le fil de nos idées ne s'est pas rompu dans l'esprit du lecteur, il a compris sans doute avec quelle puissance le grotesque, ce germe de la comédie, recueilli par la Muse moderne, a dû croître et grandir dès qu'il a été transporté dans un terrain plus propice que le paganisme et l'épopée. En effet, dans la poésie nouvelle, tandis que le sublime représentera l'âme telle qu'elle est, épurée par la morale chrétienne, lui jouera le rôle de la bête humaine. Le premier type, dégagé de tout alliage impur, aura en apanage tous les charmes, toutes les grâces, toutes les beautés : il faut qu'il puisse créer un jour Juliette, Desdemona, Ophelia. Le second prendra tous les ridicules, toutes les infirmités, toutes les laideurs. Dans ce partage de l'humanité et de la création, c'est à lui que reviendront les passions, les vices, les crimes ; c'est lui qui sera luxurieux, rampant, gourmand, avare, perfide, brouillon, hypocrite ; c'est lui qui sera tour à tour Iago, Tartuffe, Basile ; Polonius, Harpagon, Bartolo ; Falstaff, Scapin, Figaro. Le beau n'a qu'un type, le laid en a mille<sup>24</sup>.

Lorsqu'on confronte les revendications esthétiques de cette préface aux mélodrames de Pixierécourt écrits sous la Restauration, on note que le haut s'oppose au bas, le bien se catégorise contre le mal, mais ils fondent rarement un ensemble. C'est la différence principale qui fait qu'on lui reproche le figement du genre et son abstraction. Et cependant, même avant la Préface de *Cromwell*, Pixierécourt se lance dans la quête d'écarts qui dépassent une morale typiquement mélodramatique. *Le Chien de Montargis* est symptomatique à ce sujet : on y découvre l'assassin, Richard de Macaire, qui se voit progressivement envahi par des remords. Ainsi, cet anti-héros subit une transformation morale en voyant dans le fait d'être démasqué la source de sa libération et la fin de sa souffrance. Grâce à cette évolution, le personnage gagne en profondeur psychologique et s'approche de la vérité tant réclamée par Hugo. Mais conscient que le mélodrame reste un genre sous-estimé, Pixierécourt se corrige et maquille l'action là où le spectacle oculaire pourrait se distinguer par son côté grotesque, voire burlesque, ironiquement enraciné dans l'action. À vrai dire, au lieu de légitimer le genre par le souci de vraisemblance, Pixierécourt le fige de plus en plus dans le sérieux.

Reprenons *Le chien de Montargis* à titre d'exemple. Pixierécourt est tellement préoccupé de la vraisemblance de son histoire qu'il renonce au jugement de Dieu. Celui-ci nous renvoie à la lutte entre l'homme et l'animal, où seule l'intervention de la Providence peut indiquer l'assassin. Mais quel serait le rapport avec le drame romantique ? Selon le principe du grotesque, exposé par Victor Hugo, le jugement de Dieu se serait parfaitement inscrit dans la recherche de la vérité. Ainsi, cette action incongrue aurait pu dévoiler la bizarrerie des mœurs de l'époque et leur bigarrure.

<sup>24</sup> *Œuvres complètes de Victor Hugo...*, p. 23.

## CONCLUSION

On ne saurait négliger que Victor Hugo a cherché des moyens esthétiques pour faire raisonner l'hétérogénéité du réel et la dualité des êtres humains. Il s'est heurté au même obstacle que Pixérécourt : comment représenter un anti-héros qui met en péril l'ordre social ou familial sans tomber dans l'unilatéralité d'une vision machiavélique du mal ? Comment représenter la dignité d'une attitude ou d'une action sans tomber dans une vision idyllique et gnomique où le jugement du réel s'effectue par l'automatisme des maximes ? Paradoxalement, il trouve une solution esthétique qui peut paraître surprenante par sa simplicité excessive. Il se tourne vers l'emploi omniprésent de l'antithèse qui constitue le pivot de sa théorie esthétique, développée dans *Cromwell*. En même temps, sa création dramaturgique se voit visiblement marquée par le genre mélodramatique et ses astuces hyperboliques et contradictoires.

Pour sa part, Pixérécourt a également essayé de moderniser le mélodrame en le rendant plus humain et plus adapté aux changements sociaux sous la Restauration. À noter que, dans *Le Chien de Montargis* et *Charles le Téméraire*, il accorde la voix aux femmes, qui non seulement s'opposent à l'iniquité sociale, mais deviennent, au moins momentanément, un pilier de l'activité sociale. Malgré ce renversement temporaire des rôles, les héros et les héroïnes de Pixérécourt incarnent rarement la dualité ambivalente de l'homme, tant recherchée par Victor Hugo. Par souci de vraisemblance, Pixérécourt s'éloigne visiblement de cette contorsion en enfermant le mélodrame dans le sérieux qui, pour Victor Hugo, n'est qu'une facette de l'hybridité du réel.

THE WORK OF PIXERÉCOURT UNDER THE BOURBON RESTORATION:  
BETWEEN THE VALUES OF THE ANCIENT RÉGIME AND A SOURCE OF  
INSPIRATION FOR THE ROMANTIC SCHOOL

## Summary

The aim of the article is to show the evolution of classical melodrama, the complexity of the genre and the influence of Pixérécourt's melodrama on Victor Hugo's romantic drama which manifests itself in contradictory and hyperbolic means. Indeed, Victor Hugo faces the same obstacle as the author of melodrama: how to represent the duality of the universe without falling into a simplifying and gnostic vision? While Victor Hugo opts for the constant use of antithesis, Pixérécourt seeks to adapt his heroes to the new reality under the Restoration: by temporarily reversing the roles, he makes women, at least momentarily, the pillar of social life.

**Key words:** Pixérécourt, melodrama, Restoration, women, Victor Hugo, romantic drama.