

Reconstituer, déformer, épurer : l'acte suicidaire et la transformation des mondes fictionnels du mélodrame

« Oui !!.. non !!! mais... non, non !!!! Se peut-il ?
Quoi !... Oh grands dieux !!!!!... Malheureux, qu'ai-je
fait ????... Barbare !!!!!... Hélas !!.. Ô jour affreux !..
ô nuit épouvantable !... Ah ! que je souffre !!!.. Mou-
rons !!!!!.. Je me meurs.... je suis mort !!!!!... aie, ay !
aie !!!!!...¹⁷⁶ »

Le mélodrame, genre larmoyant et simpliste, genre fondé sur l'excès et sur l'in vraisemblable, genre qui offre au lecteur une « catharsis à bon marché »¹⁷⁷... À nous, le mélodrame est apparu comme une illustration parfaite de la théorie des mondes possibles : quand nous passions nos journées à chercher des mélodrames qui se terminaient par un suicide, sur notre propre scène intime de lectrice défilaient des histoires situées à des époques variées, tantôt au cœur de Paris, tantôt à Venise, tantôt en Afrique, des histoires qui mettaient en scène des bourgeois et des princes, des riches et des pauvres, des écrivains méconnus et des bandits illustres, qui se terminaient par un meurtre, par la réunion heureuse de la famille, par un mariage ou par un duel... Peter Brooks note que le mélodrame est fondé sur l'opposition primaire, « manichéenne » du bien et du mal¹⁷⁸ ; or, cette structure interne donne lieu à des variations innombrables, presque infinies et, de ce fait, fascinantes. Paradoxalement, on ne se lasse pas de lire les mélodrames : chaque texte offre au lecteur un monde nouveau qui lui est en même temps familier ; l'identification est facile, l'intrigue prenante, la catharsis assurée si l'on prend l'histoire au sérieux,

¹⁷⁶ Il s'agit du monologue mélodramatique universel qui « pourra servir dans une foule de situations » selon les auteurs du *Traité du mélodrame* (Ader J., Hugo A., Malitourne P., *Traité du mélodrame par MM. A ! A ! A !*, Paris : Delaunay, 1817, p. 43).

¹⁷⁷ Pavis P., « Mélodrame » in *Le Dictionnaire du théâtre, op.cit.*, pp. 201-202.

¹⁷⁸ Voir *L'Imagination mélodramatique : Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris : Garnier, 2010, p. 13.

en acceptant les règles du jeu. Tout cela va sans dire que les structures du mélodrame, on s'en persuadera à la lecture des pages qui suivent, se retrouvent aussi bien dans le drame romantique et le drame naturaliste que dans le drame symboliste – lesquels reposent, d'une manière ou d'une autre, sur la subversion des conventions mélodramatiques ; il est donc tout à fait plausible de choisir comme point de départ de notre voyage ce genre qui fut présent sur les scènes françaises tout au long du XIX^e et même encore au début du XX^e siècle et qui reste encore assez peu étudié¹⁷⁹.

En outre, on le verra, dès que l'on aborde le mélodrame d'un œil critique, son simplisme prétendu a tendance à disparaître, et le combat du bien et du mal est plus nuancé qu'il n'y paraît : cela vaut surtout pour les personnages suicidaires, qu'ils se trouvent du côté des traîtres ou du côté des victimes. Au cours du XIX^e siècle, le mélodrame évolue du simple au complexe, ne serait-ce qu'au niveau technique. Jean-Marie Thomasseau, qui distingue chronologiquement, le mélodrame classique (1800-1823), le mélodrame romantique (1824-1848) et le « mélodrame diversifié » (1849-1914)¹⁸⁰, note que le mélodrame romantique privilégie une structure en cinq actes au lieu des trois actes « classiques », se servant volontiers du prologue et de l'épilogue, ce qui tend à rendre l'intrigue plus chaotique ; quant aux personnages, « la plupart des types

¹⁷⁹ Notre tableau peut comporter des lacunes, mais on peut compter sur les doigts des deux mains les études entièrement consacrées au mélodrame français et publiées dans la dernière moitié du XX^e siècle : parmi les plus pertinentes, citons la thèse fondatrice de Jean-Marie Thomasseau (*Le Mélodrame sur les scènes parisiennes de Coëlina (1800) à L'Auberge des Adrets (1823)*, Université de Lille III, 1974), le numéro thématique de la revue *Europe* (no. 703-704, 1987) et *L'Entreprise mélodramatique* de Julia Przybos (Paris : J. Corti, 1987) qui portent tous sur le mélodrame classique. Depuis 2000, l'intérêt pour le sujet semble se ranimer : par ailleurs, a été traduite en français *L'Imagination mélodramatique* de Peter Brooks (*op.cit.*) ; celui-ci a également publié, en 2011, *Anthologie du mélodrame classique* (Paris : Garnier, 2011) ; Florence Fix a de son côté publié un ouvrage de banalisation sur le mélodrame (*Le Mélodrame : la tentation des larmes*, Paris : Klincksieck, 2011) ; les éditions Garnier ont quant à elles commencé à éditer les œuvres complètes de Pixérécourt ; enfin, l'un des derniers numéros de la *Revue d'histoire du théâtre* (no. 274, juin 2017) a été consacré au jeu de l'acteur de mélodrame.

¹⁸⁰ Voir *Le Mélodrame*, coll. « Que sais-je ? », Paris : PUF, 1984. Ladite tripartition sert à structurer ce volume ; sans qu'elle ne soit jamais détaillée, Thomasseau démontre que les pièces à structure mélodramatique de base fleurissent tout au long du siècle.

mélodramatiques voient leur comportement enrichi »¹⁸¹ ; cette tendance subsiste pour le mélodrame diversifié qui est caractérisé, en outre, par l'apparition de nouveaux sous-genres : ainsi voient le jour le mélodrame judiciaire et policier, le mélodrame d'aventure et d'exploration, etc. En outre, le mélodrame devient de plus en plus « sombre » : si la seule mort plus ou moins « bien-séante » au sein d'un mélodrame classique est celle du traître, et si les victimes réussissent, à de rares exceptions près, à préserver leur vertu, les pièces de l'époque romantique, on ne s'en étonne pas, accueillent des crimes terribles, des victimes coupables, des traîtres sympathiques, des meurtres violents, et, bien sûr, des suicides qui s'avèrent parfois étonnamment sanglants.

Ce qui nous intéresse évidemment, c'est que, au sein du genre, non seulement les suicides accomplis, mais également les tentatives de suicide sont nombreuses : sur environ trois cents mélodrames que nous avons pu trouver dans les fonds de la Théâtrothèque Gaston Baty¹⁸², nous en avons retenu une trentaine contenant une tentative de suicide et une trentaine se terminant sur un suicide effectif. Malgré l'intérêt évident des tentatives, qui se muent parfois en meurtre involontaire¹⁸³, les limites spatio-temporelles de la thèse nous ont obligée à nous restreindre aux actes accomplis. Pour la clarté et l'efficacité de notre propre étude, parmi trente-deux pièces qui ont donc plus particulièrement capté notre attention¹⁸⁴, nous avons choisi trois mélodrames classiques,

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 58-59.

¹⁸² Signalons que le fonds Radio France de la Théâtrothèque Gaston Baty englobe une collection richissime (et unique dans son genre) de pièces « populaires » du XIX^e siècle : parmi 3 600 références, on compte de nombreux mélodrames, mais aussi des vaudevilles et des comédies. Notons également qu'en ce qui concerne les mélodrames, en plus du site Gallica (<http://gallica.bnf.fr>) qui est, en cette matière, une référence irremplaçable, on trouve facilement des numérisations de bonne qualité et gratuitement disponibles sur <http://books.google.fr>.

¹⁸³ Ainsi, dans *Sophie, ou le mauvais ménage* de Francis et de Merville (Paris : J.-N. Barba, 1832), la protagoniste qui désire se tuer verse du poison dans un verre d'eau qu'elle oublie sur la table ; sa fille, ayant soif, vient sur scène, et vide le verre... Tout se termine par une « consternation générale ».

¹⁸⁴ ... et dans lesquelles on compte cinq défenestrations, cinq suicides au pistolet, sept noyades, huit suicides à l'arme blanche, neuf empoisonnements et deux suicides dont le moyen reste

trois mélodrames romantiques et trois mélodrames diversifiés afin d'illustrer, bien qu'imparfaitement, la variété du genre : outre des œuvres de Pixérécourt et de Ducange, notre corpus comporte des mélodrames d'Anicet-Bourgeois et une pièce de Daudet (même si ce dernier est considéré comme un auteur « naturaliste », on se convaincra le moment venu que cela ne s'applique pas à l'ensemble de son œuvre dramatique) ; parmi les noms moins connus, on repère ceux de Fournier et de Labrousse, ainsi que celui de Belot¹⁸⁵.

Dans notre réflexion, nous ne suivons pas pour autant la trame chronologique : dans la mesure où ce sont avant tout la lecture jouissive et le lecteur virtuel qui font l'objet de notre étude, ce n'est pas l'évolution du mélodrame, mais le rapport du lecteur virtuel aux mondes fictionnels qui nous intéresse. Ainsi, nous explorerons en premier lieu le changement dynamique des mondes que ce lecteur vient « habiter » pendant la lecture. Dans notre corpus, nous avons repéré trois types de transformation : la reconstitution, la déformation et l'épuration du monde fictionnel ; le suicide, faisant partie du dénouement, joue sur ce plan un rôle décisif que l'on examinera en détail après une brève réflexion sur le lecteur virtuel du mélodrame.

Enfin, ajoutons que nous présentons nécessairement des *études de cas* : même si les mélodrames du corpus possèdent des points communs, chaque monde fictionnel qui se crée sur la scène intime du lecteur virtuel et, par conséquent, chaque suicide qui y a lieu – souvent tout en se déroband à la vue –, est unique : afin de ne pas sacrifier l'originalité des œuvres, nous examinerons chaque mélodrame séparément. Aussi aimerions-nous souligner que, étant donné l'hétérogénéité propre à notre corpus, nous n'avons pas la prétention d'extrapoler nos conclusions à l'ensemble des mélodrames, d'autant plus que

inconnu... Le suicide se « popularise » par rapport à la tragédie classique, la noyade n'étant pas une façon de mourir très noble, mais évitant toutefois la pendaison.

¹⁸⁵ Nombre de ces œuvres étant peu connues, nous présenterons les arguments des pièces ainsi que de courtes notices biographiques des auteurs au sein des sous-chapitres respectifs.

cet ensemble est lui-même extrêmement hétérogène. Si l'on peut, semble-t-il, faire assez facilement des généralisations sur le mélodrame classique qui se sert du schéma de base unique et unifié, le mélodrame romantique et le mélodrame diversifié s'en éloignent parfois significativement. Il nous paraît toutefois nécessaire de mettre en place un cadre général pour les mondes fictionnels de notre corpus afin de montrer ce qu'ils ont en commun et d'éviter toute redondance.

1. Le lecteur virtuel du mélodrame

1.1. Le RSI du mélodrame

Rappelons d'emblée que le lecteur virtuel ne se résume pas à une pure stratégie textuelle comme, par exemple, celui d'Eco : nous avons doté notre « golem » d'une dimension psychologique simplifiée¹⁸⁶. Ainsi, même s'il reste toujours un modèle abstrait et idéalisé, en plus d'interpréter le texte et de se créer des images à partir de ce dernier, il est capable de ressentir des émotions – certes, uniquement celles que l'auteur du texte dramatique lui suggère.

Ce lecteur virtuel vient donc « habiter » le monde fictionnel. De manière générale, celui-ci prend forme, dans son imaginaire, à la lecture de l'exposition où il prend connaissance des données spatio-temporelles du monde ; de même, il y est familiarisé avec l'état originel du monde de la fiction, ce qui lui est nécessaire pour comprendre l'intrigue¹⁸⁷. Cet état initial se modifie au moment où l'intrigue se noue, puis au cours de péripéties qui peuvent être nombreuses et se succéder à un rythme effréné. Le dénouement qui, dans les cas étudiés, comporte, à une exception près, un suicide, décide de l'état final du monde fictionnel. Lorsque cet état est comparable à l'état de choses initial, nous nous pouvons dire qu'il y a une « reconstitution » du monde¹⁸⁸ ; dans le cas contraire il y a « déformation » de ce même monde ; et s'il arrive qu'au dénouement le monde fictionnel s'avère « meilleur » qu'il ne l'était au début de l'action, nous pourrions parler d'« épuration » du monde (nous aurons l'occasion de revenir en détail sur la manière dont un monde fictionnel « s'améliore » : de manière générale, il s'agit de l'évacuation *parfaite* de la vio-

¹⁸⁶ Voir *supra*, ch. I.1.1, « Scène virtuelle, scène intime ».

¹⁸⁷ Rappelons que l'*image* première du monde fictionnel peut prendre forme à la lecture de la première didascalie ; mais sa nature et son « caractère » ainsi que d'autres détails qui viennent compléter cette image ressortent du discours des personnages.

¹⁸⁸ Même si un personnage meurt. Il peut sembler étrange que la mort du personnage ne déforme pas le monde fictionnel, mais on verra que la mort du traître et le sacrifice constituent une exception à cette règle.

lence qui est alors remplacée par l'amour). La transformation du monde fictionnel en général ainsi que les étapes de cette transformation s'inscrivent, quant à elles, dans le mouvement cathartique que nous détaillerons plus loin.

Espace-temps

Sur le plan spatio-temporel, les mondes fictionnels de notre corpus, y compris ceux du mélodrame, se constituent en quatre cercles de représentations et de croyances que l'on peut décrire en un mouvement centrifuge : cercle(s) intime(s), cercle familial, cercle social et cercle divin¹⁸⁹. Dans les mondes mélodramatiques, les conflits se jouent essentiellement dans les trois premiers cercles ; le cercle divin est une entité abstraite qui n'influence pas directement l'action. Il figure l'assise de la justice infaillible, à l'inverse de la justice sociale qui, en plus de se tenir derrière des portes fermées, échappant ainsi à la vue dans un monde qui privilégie l'ouverture au regard, est rarement en mesure de prononcer un jugement équitable ou de distinguer le traître de la victime ; en revanche, Dieu sait toujours punir le mal et récompenser la vertu, tout au moins en ce qui concerne le mélodrame classique ; or, dans les mélodrames plus tardifs, « la Fatalité, souvent impitoyable, oublie de se changer en Providence et tue de plus en plus souvent les héros »¹⁹⁰.

Le cercle social s'avère, lui aussi, avant tout un cercle de référence quasiment privé de parole ; ce cercle ne joue jamais un rôle véritablement décisif dans le conflit dramatique. Cela dit, dans le mélodrame, se dessine souvent une certaine opposition entre la morale individuelle et la morale sociale ; si la première fait appel aux principes d'honneur innés et inviolables, la deuxième se résume à un « comme il faut » mondain que l'on peut négliger face à un

¹⁸⁹ *Stricto sensu*, il s'agit de quatre ordres constitutifs ; si nous recourons à la métaphore du cercle, c'est qu'un cercle est moins abstrait et se laisse imaginer plus facilement qu'un ordre ; sur un autre plan, cette image nous permettra, ici comme ailleurs, de mieux éclairer la situation du lecteur virtuel et de son regard « intime » par rapport aux mondes fictionnels qui nous intéressent, mais aussi les différences entre ces mondes.

¹⁹⁰ Thomasseau J.-M., *op. cit.*, p. 53.

danger mortel. Ainsi, dans *Le Suicide, ou le vieux sergent* de Pixérécourt¹⁹¹, quand on impose à Hyppolite (*sic.*)¹⁹², jeune homme mélancolique, un mariage contre sa volonté, ce qui provoque chez lui un désir suicidaire violent, Clermont, son tuteur, avance sans hésiter que ce mariage peut être annulé, même au prix du déshonneur de sa famille, pourvu que le jeune homme vive. En même temps, soit le cercle social apparaît sur scène comme une masse populaire presque muette, soit on en voit de temps en temps apparaître des représentants munis du pouvoir judiciaire ou politique : dans le mélodrame classique, ils sont encore en mesure d'offrir leur assistance à la vertu persécutée ; par la suite, leurs apparitions deviennent de plus en plus rares, et le personnage en proie au traître ne peut compter que sur la justice divine et sur son honneur individuel.

Si le cercle divin et le cercle social sont des cercles plutôt abstraits, le cercle familial est le fondement du monde fictionnel mélodramatique¹⁹³, même si la famille est rarement au complet : le père peut être d'emblée absent (*Le Suicide...*, *L'Arlésienne*), mourir au cours de l'action (*La Nuit du meurtre*, *Huit ans de plus*), s'ignorer en tant que père (*La Vénitienne*) ou être physiquement défaillant (ainsi, notre corpus comprend deux pères aveugles : Albert dans *Valentine* et Bernard dans *Marianne*). Toutefois, quand le père est absent, il n'est pas rare qu'un personnage vienne le remplacer fonctionnellement, ce qui n'est pas le cas des mères : il n'y a que *Calas* et *L'Arlésienne* qui mettent en scène une mère assumant pleinement son devoir ; dans d'autres cas, on passe la figure maternelle sous silence ; de même, il arrive que le protagoniste féminin soit stérile (Henriette dans *Huit ans de plus*) ; ou encore que la société l'empêche d'endosser

¹⁹¹ Pour les raisons d'économie textuelle, les références complètes (auteur, lieu et date de publication) des œuvres du corpus sont données au début du sous-chapitre dans lequel ils sont traités ainsi que dans la bibliographie.

¹⁹² Nous reprenons, dans notre propre texte, l'orthographe de l'édition originale pour les noms de personnages et pour les citations.

¹⁹³ Notons que dans ce contexte, il nous paraît raisonnable d'inclure dans le cercle familial les domestiques et les amis de famille : même s'ils ne sont pas liés aux protagonistes par des liens de parenté, ils agissent, à quelques exceptions près, dans leur intérêt ; d'ailleurs, on les considère souvent en tant que membres de la famille.

son rôle : Marianne et Théodora d'Anicet-Bourgeois¹⁹⁴ doivent cacher leur identité véritable à leurs enfants du fait que leur réputation est souillée ; le fils de Marie, dans *La Nuit de meurtre*, est un enfant illégitime. Pourtant, la famille aspire toujours ardemment à se reproduire ou à se réunir quand elle est démantelée : sur un certain plan, elle tend, au cours de l'action, à combler les manques fonctionnels qui lui sont propres, ce qui est, par rapport à d'autres pièces de notre corpus, le trait distinctif du mélodrame.

Enfin, le cercle intime comprend plusieurs versions du monde d'un même personnage (ses convictions, croyances, projets, etc.) qui se manifestent surtout dans les monologues. Il n'est pas rare que le cercle intime soit en opposition avec le cercle familial ou social ; en même temps, exception faite des traîtres « classiques », les personnages essaient de l'aligner au maximum sur le cercle divin en agissant selon les principes de vertu et d'honneur et en espérant que, même dans les circonstances les plus violentes, ils seront sinon récompensés, tout au moins sauvés du malheur dont ils souffrent.

De même, on peut faire la distinction entre différents types d'honneur : ainsi, l'honneur intime ou individuel du personnage prévaut souvent sur l'honneur social et même sur l'honneur familial. Florence Fix fait remarquer sur ce point que le personnage de mélodrame « vit dans l'illusion d'être seul contre tous » et « ne se fie qu'à ses propres valeurs », même si celles-ci sont empruntées à la morale chrétienne¹⁹⁵. Dans une autre optique, l'honneur intime du personnage se fonde en premier lieu sur la fidélité à soi-même ainsi que sur la résistance aux changements extérieurs, c'est-à-dire sur l'ipséité dans le sens que donne Paul Ricœur à ce terme.

Dans *Soi-même comme un autre*¹⁹⁶, Ricœur oppose en effet deux versants de l'identité : la mêmété (*idem*) et l'ipséité (*ipse*), qui se comprennent plus aisément à travers la notion de caractère et celle de parole donnée : dans le caractère, la

¹⁹⁴ Voir respectivement *Marianne* et *La Vénitienne* d'Anicet-Bourgeois.

¹⁹⁵ Fix F., *Le Mélodrame : la tentation des larmes*, Paris : Klincksieck, 2011, p. 103.

¹⁹⁶ Voir *Soi-même comme un autre, cinquième et sixième étude*, Paris : Seuil, 1990.

mêmeté et l'ipséité ont tendance à coïncider, tandis que la parole donnée « marque l'écart extrême entre la permanence du soi et celle du même »¹⁹⁷, c'est-à-dire que le même peut changer, mais le soi reste intact. Le protagoniste de mélodrame se définit donc par son ipséité simple et quasiment inébranlable. D'un côté, ce trait le rend particulièrement sympathique pour le lecteur, et l'identification s'avère ainsi moins compliquée, de l'autre, c'est la difficulté d'établir l'équilibre entre la mêmeté et l'ipséité – entre le commun et l'individuel –, qui peut amener le personnage au suicide.

Imaginaire

Les quatre cercles spatio-temporels que nous venons de décrire se mettent en place principalement à travers le Symbolique, registre de la parole qui véhicule les valeurs. À l'inverse, l'Imaginaire mélodramatique s'avère être relativement pauvre (surtout par rapport au drame symboliste que l'on peut, de ce point de vue, envisager en tant que pôle opposé du mélodrame) dans la mesure où l'on s'intéresse à un monde fictionnel en particulier (à un mélodrame) et non pas à l'ensemble des mondes fictionnels mélodramatiques. Cela ne veut pas dire qu'un texte mélodramatique soit exempt d'images ; mais les images dont il nourrit l'imaginaire du lecteur virtuel sont, pour la plupart, ordinaires et conventionnelles : malgré la grandiloquence qui leur est propre, leurs contours sont trop nets ; il y a peu de vide sous-jacent, ce vide qui est pourtant essentiel à la fascination qui regarde du côté du Réel et à laquelle un imaginaire « opaque » fait écran.

Cela tient au fait que le langage dont se servent les personnages de mélodrame est un langage ordinaire, bien qu'emphatique, dans lequel les images poétiques se manifestent rarement (admettons toutefois que sur ce point, le mélodrame tardif s'avère plus fécond). De même, le hors-scène « extérieur » – dont nous avons défini l'importance pour l'Imaginaire dans la partie précé-

¹⁹⁷ Ricœur P., *op.cit.*, p. 143.

dente –, s'avère un élargissement simple de l'espace scénique qui n'exerce pas d'influence significative sur ce dernier : même quand des événements importants y ont lieu et qu'on les rapporte par la suite dans un récit, on est loin, par exemple, du hors-scène racinien qui est « habité » par la mort. Chez Racine, cette dernière menace constamment l'espace scénique et en détruit la frontière à la fin de l'action¹⁹⁸ ; de plus, les récits raciniens s'offrent en tant que spectacles véritables que l'on aurait du mal à représenter sur scène : leur dimension ekphrastique s'y prête difficilement¹⁹⁹. Le hors-scène de mélodrame, de son côté, parvient au lecteur à travers les descriptions plus ou moins « techniques » qu'en font les personnages et ne possède pas de dynamique propre : l'action mélodramatique est donc principalement circonscrite à la scène, même s'il existe des dispositifs spatiaux qui font office de passerelle entre l'espace scénique et le hors-scène « adjacent » (par exemple le pavillon, lieu du secret et du suicide). Le véritable hors-scène, celui qui influence l'action tout en mettant l'imaginaire du lecteur virtuel en branle, se trouve en fait dans l'espace intime des personnages qui se projette, le plus souvent sous forme de monologue, dans l'espace scénique.

Il faut toutefois évoquer les tableaux dramatiques dont l'auteur peut se servir aux instants où les émotions des personnages atteignent leur comble et que la parole ne suffit plus à les exprimer. Pour un spectateur de théâtre, ce sont des instants où la parole et donc l'action sont suspendues en une image muette, par une sorte de tableau vivant que composent les corps des comédiens ; pour le lecteur, en revanche, le flux discursif ne s'arrête pas mais change de registre : on passe du dialogue à la didascalie, c'est-à-dire à la description « pure » qui, à l'inverse de la parole dialoguée, ne comporte que des indications pour

¹⁹⁸ Voir sur ce point *Racine et/ou la cérémonie* de Jacques Scherer, Paris : P.U.F., 1982, p. 207.

¹⁹⁹ « Le poète aura dit : Entre les deux parties Calchas s'est avancé / L'œil farouche, l'air sombre, et le poil hérissé [...] Où est l'acteur qui me montrera Calchas tel qu'il est dans ces vers ? » se demande Dorval dans *Entretiens sur Le Fils naturel* de Diderot (Amsterdam, s. éd., 1757, p. 257). Même si le mélodrame est fondé sur le spectaculaire, il s'agit du spectaculaire assez réaliste, pour ne pas dire de l'imitation.

l'Imaginaire ; l'action s'arrête et le texte dramatique « fait tableau », favorisant la pulsion scopique : il est fort probable que l'imaginaire du lecteur s'ouvre alors, pareil à celui d'un spectateur, sur « une véritable conversation intérieure avec les personnages »²⁰⁰.

1.2. Habiter un monde de mélodrame

Immersion, catharsis

Dans la mesure où l'immersion dans la fiction implique une sorte d'observation du monde fictionnel créé par l'imagination du lecteur, il serait intéressant de nous pencher, d'abord sur l'exemple du mélodrame, sur les enjeux de la focalisation de l'attention – ou bien du regard intime – du lecteur virtuel. Ultérieurement, l'étude des différentes manières de focalisation nous permettra également d'établir certaines différences entre les formes théâtrales examinées.

Ainsi, à la lecture de l'exposition d'un mélodrame, l'attention du lecteur virtuel est focalisée soit sur le cercle familial, soit sur le cercle intime d'un personnage – c'est le cas du *Drame de la rue de la Paix*, de *Valentine* et de *La Vénitienne*²⁰¹, puisque le cercle familial de ces mélodrames est démantelé d'entrée de jeu et les protagonistes cherchent en vain à le réintégrer ou à le reconstituer. Notons que la focalisation sur le cercle intime, surtout lorsqu'elle se présente sous forme de monologue, a pour effet une identification plus profonde : comme le note Béatrice Bloch, en lisant un texte à la première personne, il agit jusqu'au niveau corporel, surtout lorsqu'il comporte des verbes de perception²⁰². Par leur biais, on entre presque littéralement dans la peau de l'instance énonciatrice : en conséquence, l'écartèlement conflictuel de l'espace intime du lecteur virtuel entre les différents personnages auxquels celui-ci s'identifie à

²⁰⁰ Rykner A. « Tableau dramatique ; tableau vivant » in *Les Mots du théâtre, op.cit.*, p. 111.

²⁰¹ Voir les sous-chapitres respectifs, *infra*.

²⁰² « Voix du narrateur et identification du lecteur » [en ligne] in *Cahiers de narratologie*, octobre 2001. Disponible sur : <http://narratologie.revues.org/6944>, consulté le 22 février 2016. Voir plus précisément pp. 224-228 de l'article.

tour de rôle s'avère d'autant plus important que l'espace intérieur des personnages est exposé en détail par eux-mêmes (et que cet espace, de plus, est troublé).

Nous appellerons « cercle de base » le cercle de focalisation initiale, car il décide de l'adhésion du lecteur virtuel au monde fictionnel, et notamment de ses sympathies et de ses antipathies premières qui restent, souvent, immuables : en lisant le texte dramatique, le lecteur virtuel considère d'abord toutes les informations qui lui parviennent comme étant véritables (faute de narrateur qui pourrait lui indiquer qu'il se trompe²⁰³) ; il attribue donc à l'information qu'il obtient en premier lieu la crédibilité la plus haute. Toute infraction au cercle de base lui paraît alors inadmissible et violente : par conséquent, il considère le personnage qui cherche à nuire à ce cercle comme antagoniste, bien que celui-ci puisse avoir des arguments convaincants pour défendre sa cause. Paradoxalement, même quand c'est un traître qui se trouve sur scène à la levée du rideau, le lecteur virtuel lui fait confiance, surtout dans le cas où le cercle de base est le cercle intime, car il n'a pas d'autre choix pour pouvoir intégrer le monde fictionnel ; par ailleurs, il s'avère fort souvent que ce traître est un traître « sympathique »²⁰⁴.

Il va sans dire qu'un premier sentiment de sympathie peut être déçu par la suite ; mais le lecteur virtuel ne peut pas éprouver d'aversion complète ni définitive pour le cercle de base par lequel il pénètre dans le monde fictionnel, ce qui contribue à renforcer l'écartèlement de son espace intime. Pour ne donner qu'un exemple, le cercle de base de *Huit ans de plus* d'Arnould et Fournier est le

²⁰³ À cet égard, on peut comparer *Le Drame de la rue de la Paix* d'Adolphe Belot et le roman éponyme dont ce drame judiciaire est tiré : si le lecteur virtuel du drame ignore jusqu'à la fin qui est le meurtrier, dans le roman, le narrateur indique le coupable en termes clairs à l'endroit où l'intrigue du roman judiciaire commence à se mouvoir en celle du roman sentimental.

²⁰⁴ Ainsi, le lecteur virtuel de *La Vénitienne* est obligé sinon de sympathiser, tout au moins de ne pas prendre en horreur le personnage du Bravo dont le nom et les premières actions révèlent le caractère maléfique : par la suite, il devient pourtant clair que le Bravo est un homme d'honneur même s'il est forcé à être assassin – c'est le cas classique de la construction d'un traître « sympathique ».

cercle familial. Le projet que ses membres discutent est le mariage d'Hélène, vieille fille âgée de 28 ans. Le lecteur virtuel adhère à ce projet, tout à fait plausible et pertinent ; il sympathise avec les personnages qui sont des gens honnêtes et raisonnables veillant au bonheur d'Hélène. Or, par la suite, il apprend la passion secrète d'Hélène ; la protagoniste entre en opposition avec sa famille aussi bien au niveau symbolique (elle refuse de se marier) qu'au niveau technique et pragmatique (elle s'enferme dans sa chambre ou se promène dans la forêt, évitant l'espace familial). Le lecteur virtuel est donc pris entre deux feux : d'un côté, il est amené à accepter le point de vue d'Hélène, d'autant plus que la protagoniste lui ouvre son espace intime, de l'autre, il n'a pas de raison valable pour renier le cercle de base ; il se trouve donc dans une situation tendue ; mais cette tension s'avère l'élément constitutif de la lecture jouissive – on y reviendra.

En ce qui concerne la catharsis, dans le mélodrame et surtout dans le mélodrame classique, on l'a vu, le cercle divin n'a guère d'influence sur les personnages ; de plus, il est toujours possible de vivre heureux en se contentant d'une forme de pragmatisme paysan ; les situations véritablement terrifiantes sont rares, car, du point de vue de la famille ou de la société, le protagoniste peut toujours choisir le bon chemin à suivre. Malgré cela, il s'obstine souvent à s'acheminer vers un malheur certain afin de rester fidèle à lui-même : on aura l'occasion de s'en persuader. La tension cathartique repose donc moins sur la crainte que sur la pitié ; il semble d'ailleurs que la pitié soit le sentiment fondateur du mélodrame. L'image de la vertu persécutée est faite pour que l'on puisse verser des larmes ; et les personnages eux-mêmes n'y manquent pas : ce n'est pas par hasard si, en suivant Musset, l'on parle du mélodrame comme du genre « où Margot a pleuré ». En fait, la pitié « larmoyante » à elle seule peut donner lieu à la catharsis. Emmanuelle Hénin fait remarquer, à propos des dramaturges du XVII^e siècle, que ceux-ci ont déjà tendance à commencer à privilégier une catharsis « galante » ou chrétienne, fonctionnant souvent à travers les larmes qui, par exemple chez Racine, « représentent une manière

d'épuration des émotions humaines par la connaissance de soi et des hommes », en permettant ainsi au sujet de se replier sur son espace intérieur²⁰⁵. Pour ce qui est du XVIII^e siècle et de l'avènement du drame bourgeois, Catherine Naugrette fait remarquer de son côté que la théorie de l'effet théâtral de Diderot « n'est pas sans rappeler la *catharsis* aristotélicienne » ; et ajoute qu'il s'agit d'une catharsis « morale » qui s'opère « en faisant couler les larmes des spectateurs »²⁰⁶. Or c'est probablement dans le mélodrame que la catharsis « galante », « morale » ou « larmoyante » trouve son ampleur maximale : les victimes fondent en larmes dès que l'occasion se présente ; le spectateur doit également être capable de pleurer avec eux « pour se trouver agrégé à la grande famille des « bons » », comme le note Florence Fix²⁰⁷.

Enfin, si la catharsis ou, plus précisément, le mouvement cathartique implique une mise à distance du sujet par la pitié, cette mise à distance est soutenue dans le mélodrame par le fait de conférer au lecteur une omniscience relative : chaque fois qu'il se rend compte du décalage informationnel qui existe entre lui et les personnages, il devient également conscient de sa position de « spectateur extérieur » au seuil du monde fictionnel ; et l'omniscience du lecteur virtuel, dans le cas présent, se voit toujours étroitement liée au secret qui organise le dispositif mélodramatique tout en servant à voiler la faute ou l'erreur, motrices de transformation du monde fictionnel.

²⁰⁵ Hénin E., « Le plaisir des larmes, ou l'invention d'une *catharsis* galante » in *Littératures classiques*, no. 62, 2007, pp. 223-244. Dans la préface de *Bérénice*, Racine parle notamment de « tristesse majestueuse » tout en soulignant que « [c]e n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie », en s'opposant ainsi au principe de la catharsis « antique », provoquée par les faits sanglants. On verra que la « tristesse majestueuse » de Racine sera, pour ainsi dire, reprise par Maeterlinck, mais ce de manière très originale, lui permettant de dénouer ses pièces sur une sorte d'anticatharsis. Voir *infra*, ch. V.3, « Chutes : la mort chez Maeterlinck ».

²⁰⁶ Naugrette C., *L'Esthétique théâtrale*, 2^e édition, Paris : A. Colin, 2010, p. 146.

²⁰⁷ Fix F., *op. cit.*, p. 63. Florence Fix fait remarquer qu'au XIX^e siècle, pleurer en public était « un signe de ferveur et de sincérité » ; il ne s'agissait pas d'une activité condamnable ou d'une marque de pure sensiblerie.

Secret

Dès l'exposition et jusqu'au dénouement, le lecteur virtuel intègre donc pleinement le monde fictionnel qui fait alors partie de son espace intime, ce qui lui permet par conséquent de vivre, sinon de subir les transformations que ce dernier connaît. Pour notre corpus, nous avons pu dégager un schéma général de transformation dont les étapes principales sont identiques pour tout monde fictionnel, même si leur nature peut significativement varier.

Métaphoriquement, nous aimerions concevoir un monde fictionnel comme un réseau qui tient grâce à la consistance du RSI et qui se compose du point de vue spatio-temporel et pour un spectateur extérieur – ou bien pour le lecteur virtuel, de l'ensemble des instants (donc des actes et des événements) de ce monde. Dans ce réseau, on trouve des groupements d'instant ou des nœuds qui contribuent à la « solidité » du monde fictionnel : ce sont les personnages liés par des fils d'événements ou d'intrigue. On peut supposer qu'il existe un état idéal de ce réseau où tous les nœuds sont bien placés, que le réseau est unifié et qu'il ne s'expose pas au danger : c'est l'état idyllique que le mélodrame présente souvent dans l'exposition. Il est évident en même temps que cet état à peu près immobile risque d'ennuyer le lecteur : afin de gagner l'intérêt de celui-ci, il faut que le réseau commence à se transformer, l'entraînant dans le mouvement cathartique.

Dans le mélodrame, la première étape de cette transformation est soit la *faute*, soit l'*erreur* qu'un personnage commet envers le monde fictionnel et notamment envers le cercle de base de ce monde. L'erreur est ici comprise en tant que transgression inconsciente et involontaire des lois (morales) du monde fictionnel : ce sont souvent les protagonistes suicidaires qui sont dans l'erreur ; en revanche, les antagonistes qui se donnent la mort sont parfaitement conscients de l'infamie de leur action. La faute ou l'erreur peuvent constituer le nœud de la pièce, mais dans certains cas, elles sont commises avant le début de l'action même. Quoi qu'il en soit au niveau temporel, les transgressions de la loi morale qui revêtent souvent dans le mélodrame un caractère passionnel

ouvrent une brèche dans les niveaux symbolique et imaginaire du réseau de fiction, mettant en péril le cercle de base et, du même coup, la consistance du monde fictionnel.

On ne s'étonne pas de découvrir que le personnage ayant commis la faute est amené, par la suite, à la cacher aux autres ou bien encore à lui-même. La faute en question se transforme alors en *secret* : c'est la deuxième étape de transformation du monde fictionnel mélodramatique qui fait souvent office du moteur dramaturgique de la pièce, en mettant en œuvre des forces antagonistes. D'une part, il y a des personnages qui, appartenant au cercle de base, visent à dévoiler le secret, car c'est souvent la seule possibilité de ramener le monde fictionnel à son état initial idyllique ; d'autre part, le personnage fautif les en empêche, car le dévoilement risque de l'exposer à une punition sévère, voire à la mort. En conséquence, le dénouement est lié au *dévoilement* du secret : la faute première jusque-là soigneusement cachée est mise au jour, ce qui conditionne le suicide du personnage qui l'a commise. Le suicide, quant à lui, ayant lieu au dénouement, entraîne la transformation finale du monde fictionnel.

Curieusement, et contrairement à ce que l'on peut penser, ce n'est pas toujours le traître qui est en faute contre le monde fictionnel : bien souvent, on s'en convaincra, c'est la victime qui, soit en l'ignorant, soit en pleine connaissance de cause, sape le cercle de base. Et même si, en principe, le dévoilement de la faute devrait permettre la reconstitution du monde, il n'est pas exclu que la brèche ouvrant sur le Réel reste impossible à combler, ce qui déforme l'espace-temps fictionnel.

Le secret peut donc être appréhendé comme un dispositif d'écran qui se met en place afin de protéger une faille dangereuse dans le RSI. En même temps, l'auteur arrange souvent la succession d'événements dans l'espace scénique de manière à rendre le lecteur virtuel « omniscient ». En fait, celui-ci voit à la fois des deux côtés de l'écran ; il se dédouble : même s'il apprend le secret d'entrée de jeu, paradoxalement, il ne cesse de désirer qu'il soit dévoilé,

ce qui garantit le plaisir, voire, dans certains cas, la jouissance de la lecture. Comme le fait remarquer Florence Fix à propos du secret mélodramatique, « tout le plaisir du mélodrame réside [...] dans l'association de l'omniscience satisfaite du spectateur et de l'ignorance appliquée des personnages »²⁰⁸. En ce qui concerne le dévoilement du secret à proprement parler, cet événement est censé, semble-t-il, amener le lecteur virtuel à éprouver une jouissance cathartique ; le dévoilement obéit à la logique « scénique » dans le sens où l'entend la théorie des dispositifs. Cette dernière considère la *scène*²⁰⁹ comme l'instant où la continuité de l'action et de la représentation se rompt pour tourner le regard du spectateur, ou le regard intime du lecteur vers l'irreprésentable. Le suicide, en côtoyant la mort, se révèle alors l'un des éléments qui fonde cette logique.

Il s'agit maintenant de voir de plus près les enjeux divers des mondes fictionnels mélodramatiques et de leur réception par le lecteur virtuel : celui-ci vient donc habiter un monde de fiction dont le cercle de base est le plus souvent le cercle familial, auquel un traître ou bien une victime porte atteinte et qui cherche, par la suite, à revenir à l'état idyllique qui lui était propre avant que la faute ne soit commise. Rappelons que sur le plan d'organisation générale, notre étude ne suit pas un ordre chronologique : au sein de cette partie, nous organisons notre corpus en fonction du sort subi par le monde fictionnel, ce qui nous permettra, entre autres, de dégager les spécificités du mouvement cathartique, mais aussi de la catharsis qui change de nature selon que le monde se voit reconstitué, déformé ou épuré. Toutefois, au sein des chapitres, nous présentons les mélodrames chronologiquement afin de mettre en évidence le passage du simple au complexe que nous avons évoqué.

²⁰⁸ *Op.cit.*, p. 99.

²⁰⁹ Dorénavant, nous mettons en italiques la *scène* au sens de la critique des dispositifs là où cela s'avère nécessaire pour le distinguer des autres usages du terme. Au bout du compte, on verra que, dans un mélodrame, il y a peu de scènes qui « font *scène* ».

2. Reconstituer le monde en se donnant la mort

Un héros sympathique se tue. [...] Le héros est-il sympathique parce qu'il se tue ou malgré qu'il (*sic.*) se tue ? La question peut se poser, et surtout lorsqu'il s'agit des personnages vraiment vivants qui ne sont, selon la formule classique, ni tout à fait bons, ni tout à fait mauvais²¹⁰.

Un monde fictionnel mélodramatique est reconstitué lorsqu'au dénouement, après avoir subi de multiples transformations, il est ramené à l'état des choses initial présenté dans l'exposition. Les mélodrames analysés dans ce chapitre mettent d'ailleurs tous en scène des suicides expiatoires, à l'exception du *Suicide...* de Pixierécourt, pour lequel la possibilité de la reconstitution du monde fictionnel tient surtout à une péripétie qui rend le suicide inutile. Dans le premier cas, le cercle de base, c'est-à-dire le cercle familial, à la marge duquel se trouvent chaque fois les personnages suicidaires, est ramené à son état initial à partir du moment où le traître reconnaît sa faute et, rongé de remords ou de regrets, il quitte le monde. Paradoxalement, même si les trois suicidaires sont des traîtres, ils s'avèrent être, en se tuant, des personnages dignes de pitié. Quant à Hyppolite, personnage suicidaire de Pixierécourt, c'est un jeune homme noble et honnête, pourtant, il a le malheur d'être rêveur et mélancolique : au sein d'un mélodrame, et surtout lorsqu'il s'agit d'un mélodrame classique, ces traits de caractère dénotent souvent le désir suicidaire sous-jacent qui ne manquera pas de se manifester.

²¹⁰ Bayet A., *Le Suicide et la morale*, Paris : F. Alcan, 1922, p. 16.

2.1. *Le Suicide ou le vieux sergent*²¹¹ : vertu martiale contre mélancolie rousseauiste

(*Il prend le volume, et le déchire.*) Va, maudit philosophe !...
plaise au ciel que tu ne fasses jamais plus de mal²¹².

Le Suicide, ou le vieux sergent de René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844) – surnommé le Corneille des Boulevards pour sa production mélodramatique immense qui a influencé aussi bien le mélodrame tardif que le drame romantique²¹³ –, s'avère un mélodrame assez particulier quant à sa structure : d'un côté, il ne comporte que deux actes au lieu des trois actes « classiques », de l'autre, ce qui est plus intéressant, le traître personnifié en est absent ; le protagoniste ne fait qu'évoquer « un ami » qui l'a entraîné vers la ruine (I, 5). L'intrigue du mélodrame, comme le titre le laisse deviner, se noue autour du suicide, voire repose entièrement sur une dialectique suicidaire que la division en deux actes éclaire : si le premier acte met en scène un suicide égoïste qui s'avère raté à la fin de l'action, le second se termine par une tentative de suicide sacrificiel ; et l'on retrouve aussi dans cette répartition le conflit fondamental entre l'intime et le familial qui est propre, en fait, à l'ensemble de notre corpus.

Notons sur ce point que, dans les mélodrames de l'époque, le suicide se présente de manière relativement « bienséante ». Dans l'ensemble des volumes des *Chefs-d'œuvre du répertoire des mélodrames*²¹⁴ qui rassemblent une centaine de mélodrames classiques, la pensée suicidaire des personnages est manifestement

²¹¹ Pixérécourt R.-G. (de), *Le Suicide, ou le vieux sergent*, Paris : J.-N. Barba, 1816. Pour citer les pièces du corpus, nous indiquons, entre parenthèses, l'acte suivi du numéro du tableau (s'il y a des tableaux) ainsi que de celui de la scène (par exemple I, 2, 4 réfère à la quatrième scène du second tableau du premier acte).

²¹² *Ibid.*, p. 25.

²¹³ L'ensemble de son œuvre présente cent vingt pièces pour lesquelles ont été données trente mille représentations ; rappelons seulement quelques-unes des plus célèbres : *Victor ou l'enfant de la forêt* (1798), qui marque les débuts de sa carrière dramatique, *Céline ou l'enfant du mystère* (1800), *L'Homme à trois visages* (1802), *Le Chien de Montargis* (1814), *Polter ou le bourreau d'Amsterdam* (1828), *Latude ou trente-cinq ans de captivité* (1834).

²¹⁴ *Les Chefs-d'œuvre du Répertoire des Mélodrames joués à différents théâtres*, Paris : Mme Veuve Dabo, 1824.

liée au sacrifice : si un protagoniste proclame qu'il veut se priver de la vie, c'est en visant un objectif noble ; par ce biais, il arrive à mettre en avant sa vertu propre. Dans les rares cas où il est finalement amené à passer à l'acte, il rate sa tentative. Il en va de même pour les personnages mélancoliques qui souffrent souvent d'une passion incompatible avec la vie, mais qui n'arrivent pas à se donner la mort : ils sont sauvés par d'autres personnages ; le motif le plus répandu est celui de la noyade ratée²¹⁵. Par ailleurs, c'est pour cela que le suicide se manifeste rarement dans l'espace scénique, même si rien n'empêche à la scène mélodramatique, fortement influencée par le drame « noir » de la fin du siècle précédent²¹⁶, libérée des bienséances classiques, d'accueillir la violence²¹⁷. Les auteurs refoulent le suicide hors scène, non par bienséance mais afin de pouvoir « ressusciter » le suicidaire quelques instants avant la tombée du rideau, en contribuant ainsi à la jubilation finale. Le suicide effectif et réussi est réservé en priorité aux traîtres (en voie de repentir) ou bien encore aux personnages secondaires dont la mort contribue à renforcer le caractère maléfique du traître, puisque c'est lui qui la conditionne ; or, même dans ce cas, le suicide quitte rarement les coulisses du mélodrame classique. C'est le passage au mélodrame romantique qui le tire dans l'espace scénique : *Valentine, ou la séduction* de Pixierécourt est peut-être le mélodrame qui marque le mieux ce passage avec la noyade finale non seulement réussie, mais explicitement visible – on aura l'occasion d'y revenir²¹⁸. Tout cela n'est pas étonnant dans la mesure où le mélodrame classique vise le triomphe définitif du Bien, ce qui, d'une part, exclut le suicide de la victime, et, de l'autre, met en question le suicide du traître : nous démontrerons par la suite que le suicide implique toujours une

²¹⁵ Parmi les personnages mélancoliques qui mènent leur suicide à bien, nous n'avons réussi à repérer qu'Antoine Calas de *Calas* de Victor Ducange dont la mort volontaire est à plusieurs égards comparable à celle d'Hyppolite. Voir *infra*, ch. II.4.1, « *Calas*, ou la famille idéale ».

²¹⁶ Sur la filiation entre la littérature « noire » et le mélodrame, voir *Les Origines du mélodrame* d'Eise Carel van Bellen (Urtecht : Kemik et Zoon, 1927).

²¹⁷ « ... il [Pixierécourt] a ainsi habitué l'imagination populaire à la représentation effective de ce que le crime a de plus sanguinaire », note, avec un certain dédain, Ferdinand Brunetière (*Les Époques du théâtre français*, Paris : 1896, p. 347).

²¹⁸ Voir *infra*, ch. II.3.1, « *Valentine, ou la séduction* : un trou sans fond ».

sorte de compassion envers le suicidaire à laquelle le traître classique semble ne pas avoir droit.

Les deux tentatives de suicide non réussies de la pièce de Pixérécourt rentrent donc parfaitement dans la logique du sous-genre. Ce qui sort hors du commun, c'est la focalisation intense sur le sujet, le désir suicidaire d'Hyppolite faisant office de ressort dramaturgique de l'œuvre.

Hyppolite, jeune homme mélancolique, rêveur et pensif, orphelin de père et de mère, qui habite le château de la comtesse de Franval, son aïeule, pense à se tuer à cause d'un amour impossible et d'un mariage que la famille lui impose. Clermont, vieux sergent et tuteur d'Hyppolite, réussit à convaincre celui-ci de ne pas se tuer en lui promettant de l'aider à épouser Virginie, la fille qu'Hyppolite aime ; mais, au milieu d'une fête, celui-ci reçoit la lettre par laquelle il apprend à la fois sa ruine financière et le mariage de Virginie. Le jeune homme jette la lettre, s'enferme dans le pavillon et se tire une balle dans la tête. Clermont ramasse la lettre et, ayant compris qu'il s'est agi d'un suicide, se proclame meurtrier de son disciple devant tout le monde afin de garder intact l'honneur de la famille²¹⁹ et demande à être jugé par un tribunal militaire. On l'amène devant le tribunal de Blaye qui le condamne à être fusillé : même si on lui donne plusieurs chances pour revenir sur ses aveux, Clermont persiste à se dire coupable ; heureusement, au dernier moment, arrive une lettre de la comtesse de Franval : celle-ci annonce que son petit-fils a survécu à sa tentative de suicide et demande à récompenser l'acte héroïque de Clermont²²⁰.

Débat

L'acte et la pensée suicidaire d'Hyppolite constituent la faute envers le monde fictionnel et le cercle de base. Ce dernier est à peu près exemplaire : le premier acte a lieu dans le jardin du château ; au fond, on voit des paysans qui « travaillent avec activité » en récoltant la vigne ; au premier plan, Nicette et Beausoleil, deux domestiques, badinent²²¹. Les quatre premières scènes jusqu'à l'apparition d'Hyppolite mettent en place un cercle de base bien ordonné : pour y vivre heureux, il suffit de cultiver son jardin. Toute maladresse, toute

²¹⁹ L'action de la pièce est inspirée par un fait divers qui eut lieu en 1778. À l'époque, le suicide était toujours sévèrement puni par la loi : il n'était pas rare de voir le cadavre du suicidé traîné par les chevaux dans les rues de la ville.

²²⁰ Compte tenu du fait que les mélodrames examinés sont peu connus, nous avons jugé utile de présenter leurs arguments au sein des chapitres respectifs afin de rendre notre analyse plus facile à suivre.

²²¹ I, 1, p. 3.

injustice peuvent être facilement réparées²²², car ce cercle de base est organisé selon une hiérarchie fondée sur le principe d'honneur personnel : au sommet de cette hiérarchie se trouve Clermont qui représente la figure du père sévère et juste (récurrente dans l'œuvre de Pixérécourt) et qui est garant de l'ordre au sein du cercle. Incarnation de la vertu, il veille littéralement sur cet espace-temps en protégeant l'honneur de son jeune maître ainsi que celui de sa propre famille.

Or, Hyppolite ne vise même pas à s'inscrire dans ce cadre ordonné, ouvert et convivial : il fuit le monde, il cherche la solitude ; avant qu'Hyppolite n'apparaisse sur scène, Clermont le dépeint comme un jeune homme rêveur en proie à une « sombre mélancolie » ; il s'étonne que son jeune maître, malgré ses qualités, malgré son rang, préfère la lecture des ouvrages philosophiques à la société et qu'il nourrisse une « extravagante passion » pour une fille sans bien alors qu'on lui propose d'épouser « une jeune et riche héritière »²²³. Bref, non seulement Hyppolite, qui a tous les traits distinctifs d'un personnage du roman sentimental, n'adhère pas aux valeurs proposées par le cadre social, mais aussi évite la présence de la famille et de son tuteur, tout en méditant le projet de quitter ce monde : quand il apparaît, pour la première fois, dans l'espace scénique, « en déshabillé du matin et tenant un livre »²²⁴, il s'assoit sur un banc pour lire, à voix haute, *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau. En réalité, l'auteur et le nom de l'œuvre ne sont jamais mentionnés dans le texte dramatique, mais le lecteur qui reconnaît la citation s'en verra récompensé : à la fin de la scène, Clermont, qui ferait sans doute un brave voltairien, prend le volume pour le déchirer en maudissant le pauvre Jean-Jacques ; et s'il n'y a pas

²²² Le mélodrame insiste là-dessus, même si ces maladresses sont parfaitement innocentes et se trouvent souvent du côté comique : au cours de l'action, Nicette fait tomber un panier de vignes et un panier d'œufs, puis renverse un pot de crème fraîche. Beausoleil, son bien-aimé, n'hésite pas à réparer rapidement ces petites erreurs.

²²³ I, 4, p. 14.

²²⁴ I, 5, p. 15.

de traître personnifié dans ce drame, Rousseau pourrait en être un dans la mesure où c'est son œuvre qui inspire au jeune homme des idées mortifères :

HYPPOLITE, *lisant* :

« Chercher son bien et fuir son mal en ce qui n'offense point autrui, c'est le droit de la nature. Quand la vie est un mal pour nous et n'est un bien pour personne, il est donc permis de s'en délivrer. » Certes voilà un argument sans réplique.

CLERMONT, *s'avançant et arrachant le livre qu'il jette loin de lui*

Oui, pour un homme sans principes et sans honneur²²⁵.

Il va de soi que Clermont s'oppose au projet de son maître et qu'il essaie de réintégrer Hyppolite au sein du cercle de base. Dans le système de valeurs en vigueur, le suicide implique le déshonneur qui menace directement le monde fictionnel : le fait d'être déshonoré revient toujours à une mort symbolique bien plus grave que la mort réelle car elle entraîne l'exclusion de la société. De plus, soulignons que Clermont a promis au père d'Hyppolite de veiller à l'honneur de son fils et qu'il ne peut pas manquer à la parole donnée. Le vieux sergent entraîne le jeune homme dans un long débat sur le suicide qui s'avère curieux sur deux plans : plan rhétorique et plan de la lecture. Signalons en outre que c'est le seul débat important sur le suicide que nous avons réussi à repérer dans l'ensemble des mélodrames que nous avons lus (et qui nous rappelle – mais probablement à cause du nom même d'« Hyppolite » même orthographié de la sorte – la troisième scène du premier acte de *Phèdre* où Œnone cherche à persuader sa maîtresse de ne pas quitter la vie).

Sur le plan rhétorique, le débat passe par une argumentation variée : les personnages commencent par avancer des arguments abstraits, pour ainsi dire « philosophiques » ; et si Hyppolite se réfère toujours à Rousseau, Clermont explique, lui, que c'est « avec la logique du cœur et l'éloquence de la probi-

²²⁵ *Idem.*

té »²²⁶ qu'il tentera de convaincre son maître. Sur ce plan, Clermont se montre habile : en réponse à l'affirmation d'un droit personnel à disposer de sa vie qu'avance Hyppolite, le vieux sergent rappelle au jeune homme que l'on ne peut pas cesser de vivre tant qu'on n'a pas vécu pour la société. Du coup, Hyppolite abandonne la philosophie en faveur de l'aveu intime ; il quitte la position neutre et prend la parole à la première personne : même si le suicide est un déshonneur aux yeux du monde, le jeune homme ne peut pas continuer à vivre, car le mariage avec mademoiselle Darmincourt rentre en conflit avec son honneur individuel (« [Ce mariage] va réparer vos erreurs et vous redonner le rang que vous devez occuper »²²⁷, fait toutefois remarquer Clermont, sensible à l'ordre social). Il est à noter que face au dernier argument, Clermont reste impuissant ; on ne peut rien opposer, semble-t-il, aux convictions personnelles. Le vieux sergent, désespéré, propose à son maître de le tuer en premier ; or même l'invitation au suicide, qui se révèle, par exemple, dans le théâtre de Shakespeare, un argument puissant, susceptible de modifier le cours de l'action²²⁸, fait surgir un simple « Laissez » de la part d'Hyppolite. Clermont ne trouve comme ultime recours que la malédiction :

... Bourreau de vous-même, assassin de votre famille, vous n'aurez paru dans le monde que pour commettre des crimes. Ah ! plutôt au ciel que vous fussiez mort en naissant²²⁹ !

Hyppolite le chasse alors. Mais son tuteur lui tient tête en se servant des pouvoirs de l'image : c'est à travers l'Imaginaire, qui reste toujours lié à la hiérarchie, que Clermont réussit à convaincre le jeune homme de réintégrer le

²²⁶ *Ibid.*, p. 16.

²²⁷ *Ibid.*, p. 18.

²²⁸ Voir sur ce point *Du couteau à la plume. Le suicide dans la littérature anglaise de la Renaissance (1580-1625)* de Bernard Paulin (Lyon : L'Hermès, 1977). *A priori*, si l'on se réfère à la dialectique du maître et de l'esclave de Hegel, si un personnage invite l'autre à le tuer, il affronte la mort et devient donc maître. Dans la situation décrite, pourtant, l'astuce ne fonctionne pas, probablement du fait que Clermont se trouve en face du suicidaire qui a déjà affronté la mort par la pensée : l'invitation au suicide ne peut donc pas renverser la situation en faveur de Clermont.

²²⁹ I, 5, p. 19.

cercle de base. D'abord, le vieux sergent évoque « l'épouvantable spectacle d'un cadavre ignominieusement trainé sur la claie dans les rues de Bordeaux »²³⁰ qui attend Hyppolite si celui-ci mène à bien son projet ; ensuite, il tire de sa poche la boîte qui contient la croix de Saint-Louis du défunt père d'Hyppolite et l'appuie sur la poitrine du jeune maître :

... écoutez un père qui vous parle par ma voix. Vivez pour faire du bien, pour rendre heureux tout ce qui vous entoure [...] et vous sentirez bientôt que si l'existence n'est rien par elle-même, elle peut devenir un grand bien par le bon emploi qu'on en fait.

HYPOLITE

Ah ! mon ami, tu l'emportes... (*Il se jette au cou de Clermont.*²³¹)

C'est le point culminant du débat : la croix, objet à la fois concret et symbolique, concentre le passé, le présent et le futur en un seul instant dans la mesure où elle permet à Clermont d'emprunter la voix du père défunt pour ouvrir la voie vers l'avenir en supprimant l'idée du suicide ; en outre, c'est sur cette croix que le regard intime du lecteur se focalise : si les détails du débat peuvent s'effacer de sa mémoire, l'image de la croix appuyée sur le cœur du jeune homme y restera gravée d'évidence pour longtemps.

Toutefois, Hyppolite pose une seule condition avant de donner à Clermont la parole de ne jamais tenter le suicide : il ne devra pas épouser mademoiselle Darmincourt. Le sergent, ravi du consentement de son maître, le lui promet. Le duel se transforme alors en duo : les personnages construisent une version du monde idéalisée où les vœux d'Hyppolite sont comblés, celui-ci épousant Virginie et gagnant sa vie par la peinture. « Nous vivrons comme il vous plaira, pourvu que vous soyez heureux », conclut Clermont²³². Il agit en fin psychologue : Hyppolite désire se tuer parce qu'il a l'horreur aussi bien de sa situation présente que du mariage imposé ; sa version du monde actuelle n'est

²³⁰ *Ibid.*, p. 20.

²³¹ *Ibid.*, pp. 20-21.

²³² *Ibid.*, p. 22.

pas, pour ainsi dire, vivable, et la pensée suicidaire fait office d'écran devant l'angoisse que le personnage éprouve ; ainsi, la version du monde parfaite que les personnages inventent à deux vient remplacer l'écran de la pensée suicidaire.

Cette scène met également en lumière le dialogisme propre au texte dramatique et surtout l'écartèlement de l'espace intime du lecteur que ce dialogisme produit. Dans le débat en question, les adversaires sont égaux : en ce qui concerne l'identification, le lecteur virtuel n'a donc pas de préférence entre deux personnages (ce qui peut être toutefois le cas du lecteur empirique). Si le lecteur virtuel sympathise avec Clermont parce que celui-ci agit dans les intérêts du cercle de base et qu'il s'appuie sur les principes moraux bien lisibles – quoi qu'il arrive, il faut vivre et essayer d'être utile à la société –, Hyppolite emporte l'adhésion du lecteur virtuel par son imperfection ainsi que par son honnêteté : bien que les ouvrages des « maudits philosophes » aient égaré sa pensée et qu'il ne se soucie pas des exigences sociales, il reste toujours fidèle à lui-même, homme d'honneur qui souffre d'une passion impossible.

HYPOLITE

...c'est l'approche de ce mariage qui me rend la vie odieuse [...] Je ne puis aimer mademoiselle Darmincourt, mon cœur appartient à Virginie. [...] Conçois-tu ce que cette pensée a d'humiliant pour moi ! ma fierté s'en indigne, mon honneur se révolte²³³.

De plus, Hyppolite partage avec le lecteur virtuel son espace intime : à l'inverse de Clermont, dont le discours fait référence aux valeurs universelles, le jeune homme évoque ses propres sentiments et angoisses – il dit « je » et non pas « on », ce qui réduit la distance impliquée par l'identification. Ainsi, au cours de cette scène, le lecteur virtuel épouse, à tour de rôle, les deux points de vue – les deux perspectives – qui n'en restent pas moins conflictuels. Clermont a raison sur le plan général, dans le cadre du cercle de base : le suicide nuit à la

²³³ I, 5, p. 18.

famille en nuisant à l'honneur de cette dernière ; de même, le lecteur virtuel aimerait qu'Hyppolite reste en vie car il s'agit d'un personnage sympathique et il craint que Clermont n'arrive pas à le sauver ; pourtant, Hyppolite a raison dans l'optique de son cercle intime²³⁴ : si la vie lui est insupportable, la mort volontaire est effectivement une solution qu'il peut envisager. Toutefois, le compromis auquel les personnages parviennent fait cesser le conflit et permet l'apaisement de l'espace intime du lecteur virtuel. Ce mouvement du conflit à l'apaisement est répété non seulement au niveau des scènes, mais également au niveau de l'œuvre.

Le débat confère également au lecteur virtuel une omniscience relative : le désir suicidaire d'Hyppolite constituant une faute envers le cercle de base, il convient de le garder secret ; il n'y a que Clermont et le lecteur virtuel qui l'apprennent. Cette omniscience devient importante dans la scène du suicide (I, 15) qui n'aurait pas un effet aussi prononcé sur le lecteur virtuel si celui-ci n'avait pas « assisté » à la discussion entre Clermont et Hyppolite ; nous allons jusqu'à avancer que, dans le cas présent, c'est à cette omniscience, à ce décalage informationnel que tient, entre autres, la catharsis.

Suicide « égoïste »

La scène du suicide (I, 15) possède une configuration spatiale propre que l'on retrouve, à quelques modifications près, dans *Valentine ou la séduction* du même auteur. Pendant la scène s'établit, de manière dynamique, un partage de l'espace entre « espace vague » et « espace restreint ». Nous empruntons ces deux termes à Stéphane Lojkin qui définit l'espace restreint comme le lieu de la scène (de l'action scénique), tandis que l'espace vague « indique le réel, à la

²³⁴ Il nous semble par ailleurs qu'il est difficile d'être en faute envers soi-même par sa propre *volonté*, de manière consciente (en revanche, il peut y avoir une erreur intime) : c'est un comportement bizarre que d'enfreindre ses propres principes si l'on n'y est pas forcé par l'autre (c'est potentiellement envisageable pour un adepte du bouddhisme qui vise à se libérer de son *ego*, mais on est loin de ce contexte). Si Hyppolite veut se suicider, c'est qu'il a peur de voir ses principes violés, de voir une partie de lui-même détruite par le mariage auquel on le force.

marge de la scène proprement dite »²³⁵ et voit dans l'articulation de ces deux espaces le fondement même de ce qui constitue une *scène*. C'est donc par l'espace vague que le regard du spectateur – et, en l'occurrence, celui du lecteur virtuel – pénètre dans l'espace restreint. Notons que Stéphane Lojkine applique ces deux notions surtout à la peinture et à la scène de roman : dans un texte théâtral, l'espace scénique est *a priori* le lieu de l'action scénique et constitue ainsi l'espace restreint pour le lecteur-spectateur qui se trouve alors dans l'espace vague ; pourtant, la délimitation spatiale peut s'opérer au sein de l'espace scénique lui-même. Ajoutons que le hors-scène ne peut pas être identifié structurellement à l'espace vague : il s'agit d'un espace à part entière, qui peut lui-même se constituer en espace scénique articulant espace vague et espace restreint ; on peut trouver ce type de configuration notamment dans les récits (de la mort/du suicide) des personnages des tragédies classiques.

Au début de la scène du suicide (rappelons que l'action a lieu dans le jardin du château), dans le kiosque, on voit la Comtesse déjeuner en compagnie d'Hyppolite et du Marquis, père de la fiancée de ce dernier : pendant leur repas, ils assistent à un ballet de paysans qui rappelle l'ambiance idyllique qui régnait au début de l'acte. Une fois le ballet terminé, l'espace commence à se diviser en deux : une lettre arrive pour Hyppolite qui descend du kiosque ; il se retrouve seul au milieu de la scène pour la lire. Par cette lettre, il apprend « un double malheur » : non seulement il est ruiné, mais Virginie, sa bien-aimée, vient de se marier. En proie au désespoir (« ... je suis à jamais perdu !... déshonoré !... »)²³⁶, Hyppolite se retire dans sa chambre située dans le pavillon et ferme la porte de l'intérieur : une double frontière s'établit entre l'espace restreint, que l'on peut considérer dans ce cas comme représentation spatiale du cercle intime, et l'espace vague, qui représente le cercle social. Entre ces deux espaces se trouve Clermont qui désigne le cercle familial.

²³⁵ Lojkine S., *La Scène de roman*, *op.cit.*, pp. 245-246.

²³⁶ I, 15, p. 36.

Le suicide a lieu dans le pavillon. Cet espace est presque impénétrable aux regards : même si l'on voit dedans à travers la croisée, la chambre d'Hyppolite reste hors du champ de vision, c'est une « tache aveugle » dans la représentation. Toutefois, si le regard n'y accède pas, on entend parfaitement tout ce qui s'y passe à condition de se trouver juste à côté de la chambre. Ainsi, Clermont, près de la porte, transmet au lecteur ce qu'il entend :

... Monsieur ! il refuse de répondre... (*Il écoute*). Il se plaint... (*Il prend la lettre qu'il a ramassée, la parcourt et tombe à genoux*). Mon Dieu ! sauvez-le du désespoir.

*Pendant que ceci se passe dans le pavillon, les paysans [...] n'ont pas cessé d'être occupés ; la Comtesse et le Marquis causent entr'eux. On entend un coup de pistolet partir du pavillon, l'effroi est général*²³⁷.

Le coup de pistolet fait mouvoir les frontières entre trois espaces délimités : d'abord, Clermont enfonce la porte de l'appartement pour s'y enfermer à son tour ; ensuite, ce sont les domestiques qui enfoncent de nouveau la porte. De plus, le lieu du suicide est l'aimant qui focalise le regard « public » et attire les personnages :

*Il se forme dans l'instant une ligne de paysans qui, pour voir dans le pavillon, montent sur les degrés du kiosque, et même sur la table et les sièges*²³⁸.

Ainsi, une fois le cercle intime qui formait l'espace restreint disparu, l'espace vague « remplit » le vide : on tente de combler le trou dans la structure du monde fictionnel pour rétablir l'ordre. Clermont, sachant qu'il s'est agi d'un suicide, donc d'une cause de déshonneur, se constitue littéralement lui-même en écran entre le suicidaire et les personnages présents sur scène qui ignorent la nature véritable de l'événement qui vient de se produire : paradoxalement, c'est en s'accusant du meurtre – et en modifiant ainsi le passé récent du monde fictionnel – que le vieux sergent voile la faute d'Hyppolite aux yeux de ceux qui demeurent dans le cercle de base ; pourtant, il lui im-

²³⁷ *Ibid.*, p. 37.

²³⁸ *Idem.*

porte plus de protéger l'honneur de son jeune maître que l'honneur de sa propre famille, car il tient à remplir le serment donné au père de celui-ci. Cela confirme que pour un personnage de mélodrame, l'honneur individuel prévaut sur l'honneur familial ou social, peu importe le prix qu'il doit payer : Clermont s'expose à une mort certaine, en demandant lui-même son châtement. Même s'il a des motifs personnels pour agir de la sorte, c'est tout de même un sacrifice ; par son acte, Clermont protège le cercle de base – et le monde fictionnel en général – de la déformation par la mort volontaire.

Inquiétude, espoir

Quel effet cette scène peut-elle avoir sur le lecteur virtuel ? Grâce à sa position omnisciente, il comprend, dès qu'Hyppolite se retire dans le pavillon, que cela va se terminer par la mort du jeune homme. Bien qu'il espère que le suicide ne se produira pas et que Clermont arrivera à le sauver, il ignore laquelle des deux versions de monde se mettra en place. Une oscillation perpétuelle entre l'inquiétude et l'espoir se met donc en œuvre : pour la scène en question, le lecteur virtuel appréhende le suicide d'Hyppolite et espère en même temps que ce dernier n'aura pas lieu. Ajoutons de même que l'espoir du lecteur s'avère être un phénomène complètement irrationnel : même si tous les fils d'intrigue convergent vers une fin violente, on espère toujours que l'auteur sauvera ses personnages²³⁹, à condition bien entendu qu'il les ait rendus dignes de compassion et qu'il ait su alimenter l'espoir du lecteur. Si le lecteur virtuel du *Suicide...* peut espérer la survie d'Hyppolite, c'est que Clermont se trouve à proximité, tout en sachant que le jeune homme ne s'est pas enfermé dans la chambre pour des raisons innocentes.

De plus, le lecteur virtuel du *Suicide...* se trouve dans une position de voyeur impuissant : capable d'observer tous les espaces à la fois, il voit l'indifférence

²³⁹ Paradoxalement, sur le plan empirique de la lecture, cet espoir ne disparaît pas même en *relisant* pour une énième fois une œuvre au dénouement tragique : comme si l'intrigue pouvait effectivement changer son cours...

totale et frappante des représentants du cercle social (celle des paysans, celle de la Comtesse et du Marquis en train de bavarder comme si de rien n'était) envers le drame intime, sinon familial qui se déroule dans le pavillon ; il voit également le désarroi de Clermont ; et, à même de tout voir, il ne peut pourtant pas intervenir.

La scène du suicide est aussi la première scène de la pièce qui met véritablement en action l'imaginaire du lecteur virtuel : la délimitation et la disparition de l'espace restreint au sein de l'espace vague que l'on vient de décrire mettent le monde fictionnel, et donc la scène intime du lecteur virtuel en mouvement ; de plus, l'acte suicidaire constitue un vide, une effraction du Réel au sein de cette scène. C'est un événement qui ébranle l'imaginaire du lecteur virtuel et le fascine quoique le suicide soit écarté de son champ de vision : aucune indication, hormis le coup de pistolet, ne lui est donnée sur ce plan, et pourtant le lecteur virtuel sait parfaitement que le suicide a eu lieu ; le pavillon constitue ainsi le support de la pulsion scopique : recelant la mort, il focalise les regards – ceux des personnages, mais aussi le regard intime du lecteur virtuel.

Jusqu'à ce que Clermont sorte du pavillon, le lecteur virtuel peut encore espérer qu'Hyppolite ait manqué son coup, mais l'apparition du sergent déçoit d'emblée ses attentes : la description physique du personnage laisse deviner que Clermont n'apporte pas de bonnes nouvelles. Spatialement, le message de la mort arrive au lecteur virtuel de l'autre côté de l'écran : Clermont apparaît derrière la croisée du pavillon et annonce la nouvelle avant de descendre dans l'espace vague.

CLERMONT, *vu à travers la croisée du pavillon. Il est pâle, défait [...]*

Il est mort ! [...] ... cette famille respectable serait déshonorée !... Non, non... plutôt mourir. Je l'ai promis à son père, remplissons mon serment. (*Eperdu, il ouvre la porte du pavillon et se précipite dans le jardin.*) Madame la Comtesse, Monsieur le Major, punissez-moi ; je suis un misérable²⁴⁰.

²⁴⁰ I,15, p. 38.

Ayant appris la mort d'Hyppolite, le lecteur virtuel est délivré de son inquiétude (on voit donc comment une *scène* peut évacuer, ne serait-ce que partiellement, la tension dramatique) ; mais il ne l'est pas pour longtemps. Clermont s'accuse en effet du meurtre de son maître et demande à être immédiatement jugé. D'autres personnages sont frappés par cet aveu même s'ils doutent de la culpabilité de Clermont ; or le lecteur virtuel *sait* que celui-ci est innocent. En plus de la pitié pour Hyppolite et pour Clermont, une nouvelle inquiétude se fait jour dans son espace intime : bien que Clermont se sacrifie pour éviter le déshonneur d'Hyppolite, et qu'en cela, il suscite de l'admiration, sa mort sera en tout état de cause injuste ; et l'injustice contreviendra à l'ordre du monde fictionnel (où Clermont avait toute sa place) tout en menaçant d'en démanteler les fondements. Ainsi, le suicide d'Hyppolite produit une sorte de *double bind* : soit Hyppolite est déshonoré, soit Clermont est injustement accusé ; le lecteur virtuel s'inquiète donc pour Clermont (et, probablement, de l'ordre du monde fictionnel en général), mais tant que le personnage n'est pas mort, il peut toujours espérer le voir survivre.

La scène du suicide se révèle donc comme la scène-clé du texte dramatique en question. Il s'agit du nœud : la faute est commise et aussitôt voilée par le secret dont seuls le lecteur virtuel et Clermont détiennent la clé. Mais c'est également une scène véritablement dynamique au niveau imaginaire ; du côté émotionnel, le lecteur virtuel éprouve simultanément de l'inquiétude, de l'admiration et de la pitié pour les protagonistes, mais il est encore loin de la catharsis.

Secret du sacrifice

Le second acte a lieu sur une place d'armes dans la citadelle de Blaye. L'action se noue, bien évidemment, autour du secret de Clermont. Notons que le secret, dans ce cas, modifie le monde fictionnel au même titre que la faute ou l'erreur : le personnage qui l'instaure crée une version de monde « faus-

sée » qui peut se plaquer, temporellement, sur le passé ou sur le présent en déformant les événements constitutifs²⁴¹. Le lecteur virtuel, en apercevant ce dédoublement du monde fictionnel, se met à désirer la restitution de la vérité ; en même temps, il prend un certain plaisir à observer le dédoublement du monde.

Par ailleurs, les autres personnages refusent de croire à un changement trop soudain du caractère de Clermont, « modèle de toutes les vertus »²⁴². Ils mènent donc une sorte de contre-action pour lui arracher un aveu : Marianne, sa sœur, convaincue que la pâleur de Clermont « n'est pas celle d'un meurtrier »²⁴³, essaie de le persuader de changer d'avis et de lui dire toute la vérité ; le Marquis, qui est aussi le major du régiment ancien de Clermont, lui propose, à plusieurs reprises, de dénoncer sa culpabilité, mais le sergent s'obstine à répéter qu'il n'a rien à lui dire. Par ailleurs, même la lettre adressée à Hyppolite, tombée par hasard de la poche de Clermont et ramassée par Marianne, qui permet à la sœur du sergent de rétablir la nature véritable de l'événement suicidaire (« ...[Clermont] s'est sacrifié pour sauver un nom respectable de l'infamie dont il allait être couvert »)²⁴⁴, même cette lettre n'est pas en mesure de changer le cours de l'intrigue. Pour la justice militaire, la lettre est un argument trop faible, bien que vraisemblable, et Clermont ne veut rien avouer ; il est donc condamné à être fusillé. Toutes ces péripéties contribuent à préserver le suspens, à maintenir la tension chez le lecteur virtuel : les cercles familial et social lui offrent des lueurs d'espoir, tandis que Clermont par son comportement fait succéder l'inquiétude à l'espoir du lecteur virtuel.

Il est curieux de noter que Clermont se révèle un personnage ambigu : modèle de vertu et « l'plus brave homme des hommes » selon Beausoleil²⁴⁵, il est

²⁴¹ Ou bien sur l'avenir, ce qui est plus rare : il s'agit alors des promesses dont le personnage (le plus souvent le traître) sait d'emblée qu'il ne les tiendra pas.

²⁴² II, 3, p. 47.

²⁴³ II, 4, p. 49.

²⁴⁴ II, 9, p. 57.

²⁴⁵ II, 13, p. 62.

toutefois loin d'être parfait ; par son obstination à tenir la parole donnée, il expose sa propre famille au déshonneur. *A priori*, son sacrifice s'apparente bel et bien au suicide égoïste d'Hyppolite. Si celui-ci se tue pour ne pas se trahir, Clermont fait la même chose : la différence principale est que l'objet de sa parole d'honneur lui est extérieur et non pas intérieur, comme c'est le cas d'Hyppolite. Le lecteur virtuel devrait, à la fois, admirer le vieux sergent pour sa fermeté et se demander si son comportement est tout à fait noble ; cette imperfection du caractère est par ailleurs nécessaire pour la catharsis et, partant, elle laisse une marge d'identification plus importante à un lecteur empirique : tout comme il est difficile de s'apitoyer sur un personnage idéal, il est difficile de se rapprocher de lui si l'on n'est pas parfait soi-même.

Le secret de Clermont n'est découvert que dans la scène finale, celle du sacrifice raté. Du côté spatial, la scène se partage de nouveau entre l'espace vague et l'espace restreint : huit grenadiers sur l'esplanade visent Clermont qui « présente noblement sa poitrine » en silence²⁴⁶. Notons que le sacrifice, acte noble, peut s'offrir aisément au regard public. Il s'agit du point culminant de la pièce. Pour le lecteur virtuel qui ignore toujours le dénouement, c'est le point de bifurcation décisif : si Clermont est fusillé, le monde fictionnel, comme on l'a vu plus haut, sera défiguré par l'injustice. Cette version du monde est par ailleurs plus probable : seul un hasard heureux pourrait sauver le protagoniste. L'inquiétude du lecteur virtuel, mêlée à l'admiration et à la pitié, atteint son apogée pour être aussitôt chassée par une sorte de *deus ex machina*. Marianne entre sur scène en criant pour surprendre l'exécution ; elle apporte la lettre de la part de la Comtesse de Franval :

²⁴⁶ II, 14, p. 62.

... Mon fils m'est rendu ; on me répond de sa vie. Je sais tout : au lieu d'un crime à punir, nous avons à récompenser un acte d'héroïsme. Renvoyez-moi Clermont, il me tarde de presser sur mon cœur un ami que sa belle action place au rang des hommes les plus recommandables de son siècle²⁴⁷.

Par ailleurs, le secret de Clermont, qui n'en est un, depuis un certain temps, que du point de vue judiciaire, est maintenant dévoilé de manière « officielle ». Le public remplit la place d'armes et s'empresse autour de Clermont, l'espace vague s'abolissant pour ainsi dire dans l'espace restreint ; le Marquis promet au sergent de demander pour lui au Roi « le brevet d'officier [...] et la croix de Saint-Louis », ce qui, pour ainsi dire, hausse Clermont au statut du père d'Hyppolite sur le plan du Symbolique. La toile tombe sur ce tableau. Ainsi, la dernière scène ramène le monde fictionnel à son état initial d'idylle : le suicide d'Hyppolite raté, sa faute envers le cercle de base n'a donc pas été fatale, le « trou » est comblé ; en conséquence, Clermont n'a plus besoin de garder le secret qui se transforme en un acte d'honneur célébré par l'ensemble des personnages et le vieux sergent redevient un homme « recommandable ». Le lecteur virtuel, quant à lui, est délivré de son inquiétude ; la tension dramatique se résout ; son espace intime est purifié du trouble ; il peut enfin se délecter du bonheur qu'éprouvent les personnages et admirer, à juste titre, l'audace de Clermont : la reconstitution du cercle de base évacue la pitié et fait croître l'admiration envers le protagoniste, tout en procurant au lecteur virtuel une satisfaction méritée.

Ouvrons ici une parenthèse pour détailler davantage la question de la catharsis mélodramatique et postuler que le mélodrame (surtout le mélodrame classique) se fonde souvent non seulement sur une sorte de catharsis « larmoyante », mais aussi sur une catharsis « plaisante » qu'il serait possible d'opposer, sur un certain plan, à la catharsis « jouissive ». Nous nous inspirons sur ce point, de manière assez libre, du *Plaisir du texte* de Roland Barthes. Dans l'ouvrage en question, Barthes distingue notamment entre le texte de plaisir,

²⁴⁷ II, 15, p. 63.

« celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture » et le texte de jouissance, « celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage »²⁴⁸. Entre le texte de plaisir et le texte de jouissance se met alors en place le même rapport qu'entre le *studium* et le *punctum*, deux concepts que Barthes développe ultérieurement dans *La Chambre claire* (cette fois-ci à propos de la photographie) et que nous avons évoqués dans la partie précédente ; sur un autre plan, c'est le rapport entre le plein et le vide, entre le Symbolique, l'Imaginaire et le Réel qui est ici en œuvre. Le mélodrame, on l'a vu à propos du *Suicide*, et l'on s'en persuadera à la lecture de la suite de cette partie, tend toujours à évacuer le vide en le remplissant et en abolissant, au passage, toute sorte de frontières : la foule envahit le pavillon, lieu du suicide, tout comme elle vient féliciter le héros ; à l'inverse d'un héros mythologique et/ou tragique, qui, de par son statut même, reste toujours en marge de la société, un héros mélodramatique est chaleureusement accueilli et intégré au sein du cercle familial et social au dénouement : l'admiration donne lieu à la réunion dont le monde fictionnel a besoin pour revenir à son état idéal, celui de la plénitude ; et cette image peut également faire verser des larmes, mais cette fois-ci des larmes de bonheur, allant de pair avec un certain soulagement. Ces larmes de plénitude et d'admiration donneraient alors lieu à une catharsis « plaisante », tandis qu'une catharsis « jouissive », lié à « un état de perte », voire à une rupture dans le tissu fictionnel de la pièce par laquelle le Réel entre en jeu, reste fondée sur une pitié-compassion « pure », impliquant, pour la plupart, la crainte que le lecteur virtuel éprouve par le biais de l'identification. La catharsis que met en jeu *Le Suicide*... est alors une catharsis « plaisante », qui « contente, emplit et donne de l'euphorie » tout

²⁴⁸ Barthes R., *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973, pp. 22-23.

en supprimant la tension cathartique (crainte/pitié) et en résolvant la tension dramatique à travers la réalisation de l'espoir du lecteur virtuel.

Le monde fictionnel est alors reconstitué ; et, nous semble-t-il, la catharsis « plaisante » n'est possible que dans le cas de la reconstitution du monde. D'ailleurs, *stricto sensu*, ce n'est pas le sacrifice de Clermont qui reconstitue le monde, d'autant plus qu'il ne s'accomplit pas, mais la Providence (ou le hasard) qui mue le suicide d'Hyppolite en suicide raté : une faute grave devient pardonnable. Toutefois, il est à noter que l'acte de Clermont, c'est-à-dire l'intention sacrificielle permet au monde fictionnel de subsister : le secret de Clermont est un secret noble. Dans d'autres cas qui nous intéressent au sein de ce sous-chapitre, il s'agit des secrets du traître ; et, étant donné que l'on passe, avec *La Nuit du meurtre*, du mélodrame classique au mélodrame romantique, le caractère du traître est souvent ambigu...

2.2. *La Nuit du meurtre*²⁴⁹, ou « le monde va changer de base »

... Je l'ai voulu... il le faut... Ces deux paroles doivent résumer mon existence !... mugisse la tempête... sortent des tombeaux ceux que j'y ai plongés... [...] Je le veux, je le veux²⁵⁰ !...

La Nuit du meurtre d'Albert Thierry (1811-1866)²⁵¹ et de Fabrice Labrousse (1806-1876)²⁵², représenté pour la première fois en 1839, n'est pas un mélodrame « à l'eau de rose », comme son titre même l'indique. « C'est une pièce de sang et de larmes, de souffrances et de tortures », écrit le *Journal des beaux-arts et de la littérature*²⁵³, tandis que *Le Figaro* s'indigne : « De tels drames ne s'analysent pas ; c'est bien assez de les voir représenter, sans qu'on soit encore condamné à relater de semblables faits »²⁵⁴. En fait, le spectacle qui s'offrait autrefois au regard du public aurait dû être violent : en plus du suicide sanglant du dernier acte, on y compte deux meurtres qui se font sur scène²⁵⁵. L'action prend place à la fin du XVIII^e siècle, englobant la période du 1789 à 1794. Il ne s'agit pas pour autant d'un mélodrame historique, même si le cadre révolutionnaire influe sur les événements ; *La Nuit du meurtre* est un mélodrame familial et « très-romantique ». Observons par ailleurs que si le mélodrame classique semble éviter le suicide accompli, le mélodrame romantique (ainsi

²⁴⁹ Albert (Thierry A.), Labrousse F., *La Nuit du meurtre* in *Magasin théâtral*, 1839.

²⁵⁰ V, 6, p. 39.

²⁵¹ Auteur et acteur dramatique français né à Reims et connu sous le nom d'Albert, Thierry, après être passé par le commerce, débute sa carrière artistique en 1830 à l'Odéon dont il est nommé le régisseur général en 1853. Il écrit beaucoup pour le théâtre, principalement en collaboration avec Fabrice Labrousse ; parmi leurs œuvres les plus connues, *Dictionnaire universel des contemporains* (Paris : Hachette, 1858) cite, entre autres, *Prêtez-moi cinq francs* (1834), *Le Corsaire noir* (1837), *Bonaparte* (1850) et *Le Drapeau d'honneur* (1855).

²⁵² Auteur dramatique français né à Cahors, Labrousse débute dans les lettres comme rédacteur et éditeur des *Annales du théâtre* (1833), puis continue sa carrière dramatique en collaborant avec Albert Thierry et Ferdinand Laloue. Il est auteur d'une cinquantaine de pièces de théâtre parmi lesquelles, en plus de *La Nuit du meurtre*, on peut citer *Fleurette* (1833), *Le Chien des Pyrénées* (1842), *Un enfant du peuple* (1847) et *Rome* (1849), défendu par les pouvoirs à la quatrième représentation. Labrousse contribue également au répertoire du Cirque en écrivant des ouvrages dans le genre militaire. (*Le Dictionnaire universel des contemporains...*, *op.cit.*)

²⁵³ *Journal de beaux-arts et de la littérature*, 10 août 1839.

²⁵⁴ *Le Figaro*, 8 août 1839.

²⁵⁵ Notons par curiosité qu'en 1895, *L'Orchestre* considère simplement que l'intrigue de *La Nuit du meurtre* remonté au théâtre des Batignoles est « un peu sombre, mais toujours intéressante ». (*L'Orchestre : revue quotidienne des théâtres*, n° du 27 août au 3 septembre, Paris : 1895).

que le mélodrame diversifié) l'utilise volontiers en tant que dénouement : dans le mélodrame tardif, apparemment sous l'influence du drame romantique, la violence gagne un terrain de plus en plus important.

Launay, riche propriétaire et veuf, pense à marier sa fille unique, Marie, à Arthur, fils de son bon ami de Saint-Valry. Les jeunes s'aiment ; or, Romuald, médecin de campagne excessivement ambitieux, avide de s'emparer de la fortune de Launay, désire également épouser sa fille. Il révèle donc à Launay que l'épouse défunte de celui-ci le trompait avec de Saint-Valry. Dans un accès de rage, Launay tue son ami (I). Le mariage entre les jeunes est impossible ; pourtant, pendant que Launay est parti en voyage avec Romuald, témoin unique du meurtre, Marie donne le jour à un enfant illégitime qu'elle doit cacher. Launay revient ; il promet à Romuald la main de Marie et lui remet le contrat de mariage. Marie avoue à son père qu'elle a un enfant ; Launay la maudit. Marie perd la raison. Launay, épuisé, se trouve au seuil de la mort ; Romuald en profite pour l'empoisonner (II). Arthur est obligé de s'enfuir avec l'enfant ; quand il revient dans l'ancienne demeure des Launay, Romuald, devenu entre-temps « citoyen commissaire », le fait jeter en prison (III). Jérôme, domestique de Launay, qui doute depuis longtemps de l'honnêteté de Romuald, aide Arthur à s'enfuir de la prison et le suit (IV). Romuald réussit à guérir la folie de Marie ; en la menaçant de la mort de son enfant, il lui arrache son consentement pour le mariage. Les vœux de Romuald sont comblés, mais il n'est pas satisfait. Lorsque Jérôme amène sur scène les soldats de la Convention pour arrêter Romuald dont les crimes sont désormais connus par tout le monde, celui-ci se tue (V).

Le cercle de base, que l'on présente au lecteur virtuel dans l'exposition, est donc le cercle familial où règne une ambiance paisible malgré la Révolution qui se déroule en fond d'intrigue : le désordre révolutionnaire ne touche pas l'ordre familial. Launay, ancien soldat, homme sévère, obéit néanmoins facilement à Marie, portrait craché de sa mère que Launay vénère toujours. L'image de la mère, idéalisée, est par ailleurs toujours présente au sein de la famille. Marie, quant à elle, s'avère l'incarnation de la beauté, de la bonté et de toutes les vertus imaginables ; on l'admire, on l'aime. De même, Arthur, son amoureux, est un homme noble et vaillant. Ainsi l'avenir s'annonce radieux : visiblement, rien ne pourrait le perturber.

Traître ambitieux

Les fondements du cercle familial ne sont guère solides pour autant : il repose notamment sur l'illusion et sur le secret que Romuald – le traître – dévoile pour mettre en scène sa propre version du monde fictionnel. Notons

d'emblée qu'à l'inverse d'autres personnages de la pièce, le traître est doté d'un espace intime particulièrement élaboré qu'il n'hésite pas à exposer sur scène dans de nombreux monologues²⁵⁶. Médecin de campagne, homme intelligent, Romuald n'est pas satisfait de son existence et rêve d'un avenir glorieux :

... et je sens que des rêves d'ambition emportent mon esprit sur leurs ailes de feu !.. L'air me manque dans cet espace étroit où la destinée m'emprisonne. [...] Depuis de longues années je me débats dans cette chétive existence comme un damné sous le fouet des furies²⁵⁷ !...

Le langage de Romuald est imageant et pathétique ; son discours ressemble, en fait, à celui d'un personnage romantique (comment ne pas se souvenir par ailleurs du « j'étouffe dans l'univers » de Rousseau, précurseur du romantisme) ; à la rigueur, on pourrait sympathiser avec lui, si sa visée n'était pas trop pragmatique (le pouvoir vs la liberté) et si pour lui, la fin ne justifiait pas parfaitement les moyens : de ce point de vue, Romuald se révèle un traître classique qui, selon Anne Ubersfeld, « veut tout, non seulement la jolie et innocente héroïne, mais surtout le pouvoir, et d'abord l'argent »²⁵⁸. Afin d'atteindre son objectif, il prévoit d'épouser Marie, qui est une fille « bien riche » ; pour ce faire, il lui faut « rendre tout lien impossible » entre les familles des Launay et des Saint-Valry : et comme Romuald menace l'idylle du cercle de base, le lecteur virtuel ne peut éprouver envers lui qu'une sorte d'antipathie. La figure du traître contribue ainsi à l'écartèlement de l'espace intime du lecteur virtuel : l'exposition de l'espace intime devrait créer des liens d'identification plus solides avec le personnage ; or il s'agit d'un personnage auquel il est difficile de s'identifier autrement que par l'ironie ou de manière négative.

²⁵⁶ Du cercle familial, il n'y a que Jérôme, vieux domestique, qui reste sur scène pour monologuer : toutefois, ses monologues ont pour fonction de narrer les événements passés entre deux actes ; ils s'ouvrent sur l'extérieur et non pas sur l'intérieur.

²⁵⁷ I, 12, p. 6.

²⁵⁸ Ubersfeld A., « Mélodrame » in *Encyclopedia Universalis [en ligne]*. Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/melodrame/>, consulté le 24 février 2016.

Traître, Romuald manipule parfaitement les secrets et la vérité : c'est la révélation d'un ancien secret qui lui permet de miner le cercle de base et de commencer à construire sa propre version du monde fictionnel. Les personnages vertueux ont par ailleurs du mal à vivre selon la modalité du secret qui contredit leurs principes : même lorsque pour eux, accepter le secret du traître est la seule possibilité de survivre, ils préfèrent souvent mourir. C'est pour cela également que le dévoilement du secret est la condition nécessaire pour la reconstitution du monde fictionnel mélodramatique. Par conséquent, dans un tel monde – à l'inverse, par exemple, d'un monde tragique –, le pouvoir véritable appartient, généralement, non pas à celui qui ose affronter la mort, mais à celui qui peut agir dans l'obscurité sans éprouver de remords. Afin de mener à bien son projet, le traître doit garder secrètes non seulement ses actions, mais aussi sa nature véritable : pendant les premiers actes, seul le lecteur virtuel connaît la scélératesse de Romuald. D'une certaine manière, c'est Romuald en personne ou son cercle intime qui constitue la faute envers le monde fictionnel ; et le dévoilement du secret devrait revenir à l'élimination du personnage.

Pour écarter tout soupçon, Romuald confère à Pierre le maçon le petit coffret contenant les lettres d'amour que de Saint-Valry avait envoyé à la femme de Launay ; il lui demande de ramener le coffret à son maître pour lui dire qu'il l'a trouvé dans une des embrasures de la cheminée (I, 13). Pierre s'exécute ; Launay, découvrant le contenu de la boîte, s'emporte dans un accès de rage (I, 21) et tue de Saint-Valry qui arrive sur scène (I, 22). Temporellement, l'acte de Romuald exerce sur le cercle de base une influence globale : il démantèle le passé idéalisé auquel Launay tenait tant, en rendant impossible l'avenir heureux qui avait été prévu pour la famille et en mettant le cercle de base à la merci du traître qui, métaphoriquement parlant, s'insinue dans le vide laissé par l'assassinat brutal de Saint-Valry.

Observons au passage que la scène du meurtre met de nouveau en évidence le fait que l'invitation au suicide fonctionne mal dans le cadre mélodramatique. Lorsque Launay convoque son ami en duel pour pouvoir se venger, ce-

lui-ci refuse de se battre : « S'il vous faut du sang à tout prix, voici ma poitrine... frappez...²⁵⁹ » Il n'est pas rare, comme nous l'avons mentionné, que l'invitation au suicide, terrible par son essence, puisqu'elle rend l'autre directement responsable de la vie de la personne²⁶⁰, fasse reculer l'interlocuteur pour pouvoir réfléchir sur la situation ; or, Launay, furieux, continue à insister : « Tu te battras ! » et, quand de Saint-Valry lui répond « Jamais ! », s'appêtant à quitter la scène, Launay le frappe de son épée. Ce n'est qu'alors que Launay se rend compte de la nature ignoble de son acte : de Saint-Valry « ne s'est pas défendu », résume Romuald qui arrive sur scène à l'instant même. En d'autres termes, par son acte meurtrier, Launay viole le code d'honneur, en concrétisant, de plus, l'invitation au suicide qui, en tant qu'acte discursif, suppose toutefois rarement l'exécution de l'acte qu'elle réclame. Par conséquent, Launay ébrèche le réseau constitutif du monde fictionnel ; et c'est grâce à ce meurtre que Romuald peut commencer à le transformer à sa guise, car désormais ce n'est plus l'idéal, mais le secret qui sert de fondement au cercle de base. Notons que dans la version du monde du traître, le suicide d'honneur n'a plus de sens, car on peut toujours inventer des chemins pour contourner les infractions aux règles de l'honneur : ainsi, Romuald arrache l'épée de la main de Launay prêt à se tuer, en lui disant que même s'il se suicide, le déshonneur retombera sur Marie, et qu'il faut, en revanche, chercher à cacher le crime²⁶¹.

Si le lecteur virtuel, à la lecture de cette scène, ne prend pas Launay en horreur, c'est toujours grâce à l'omniscience : il sait que Launay n'est pas responsable de cet acte, car Romuald en est la cause première. C'est aussi grâce à l'omniscience que la scène du meurtre devient cathartique au sens premier, tragique, de ce terme : le lecteur virtuel éprouve de la pitié envers le person-

²⁵⁹ I, 22, p. 11.

²⁶⁰ De ce point de vue, éthiquement, il est plus commode de tuer l'autre en duel, parce que les chances de survie sont *a priori* égales.

²⁶¹ Le même procédé se met en place dans *Valentine* de Pixérécourt où la seule possibilité pour la survie de la protagoniste est, en fait, de se mettre à exister selon les lois du traître.

nage ; de plus, l'acte de Launay est terrible puisque commis en aveugle. En effet, d'une part, le personnage est aveuglé par la fureur ; de l'autre, il n'est pas conscient de l'influence sous-jacente de Romuald qui, dans ce cas, se présente en tant que Fatalité à la face humaine : de manière figurée, il est la divinité qui tire les fils des événements, mais dont les personnages ignorent les intentions véritables. Du coup, Launay perd sa liberté : dans ses actions, il est guidé par le scélérat.

La scène de la malédiction

La version du monde de Romuald s'installe progressivement du premier acte jusqu'à la fin de l'action, ce qui est censé enlever quasiment tout espoir au lecteur virtuel. Par ailleurs, en examinant les événements de *La Nuit du meurtre* qui « font scène » au sens de la critique des dispositifs, on se rend compte qu'ils traduisent, peu ou prou, les étapes clé de la constitution de la version du monde du traître, tout en favorisant l'augmentation de l'inquiétude du lecteur virtuel : les *scènes* éliminent notamment certaines versions du monde fictionnel, c'est-à-dire certaines possibilités de reconstitution du cercle de base. Ainsi la scène de la malédiction paternelle (II, 13-14²⁶²), où Launay maudit Marie après avoir appris que sa fille avait mis au monde un enfant illégitime (l'effet de la malédiction, qui correspond à une forme d'assassinat symbolique, est démesuré : Marie s'évanouit, puis devient folle) : il devient évident que l'union heureuse de Marie et Arthur est impossible ; de plus, Romuald qui assiste à cette scène, ayant peur que Launay ne pardonne à sa fille, l'empoisonne, en supprimant définitivement la possibilité de la reconstitution plus ou moins paisible de la famille. Dans le même temps, comme Launay vient de lui confier la tutelle de Marie, tous les chemins lui sont ouverts pour s'emparer de la jeune femme, et ceci d'autant plus que Marie perd la raison.

²⁶² Formellement, il y a deux scènes, mais du point de vue de la causalité des événements, elles constituent un ensemble, exposant les prémisses de la malédiction, la malédiction elle-même et ses conséquences. Il n'est pas rare que la scène dans l'acception de la critique des dispositifs englobe plusieurs scènes dramatiques.

Pour le lecteur virtuel, toujours grâce au fait qu'il détient l'ensemble des secrets du monde fictionnel, cette scène est particulièrement attirante et inquiétante à la fois : en voyant des deux côtés de l'écran, il désire que Marie révèle son secret, mais en même temps, il appréhende les conséquences de cette révélation. De plus, l'Imaginaire commence à se mettre en branle : en fond sonore, un orage puissant accompagne l'action ; la sueur froide tombe en gouttes du front de Romuald et la dernière scène de l'acte se mue en tableau : Romuald montre à Arthur le parchemin lui assurant la tutelle de Marie ; la fille se trouve à côté du cadavre de son père. Le groupe quasi immobile que forment ces quatre personnages fait par ailleurs *coexister*, en un seul instant, la famille réunie mais aussi l'impossibilité de cette réunion : Launay est mort, Marie est folle et l'enfant est absent.

*Elle pose sa tête sur les genoux de son père, et s'endort en faisant simulacre de bercer son enfant*²⁶³.

Sur ce point, nous aimerions postuler que la *scène* mélodramatique (ainsi que « l'effet de scène ») peut se fonder sur l'omniscience du lecteur : si elle donne à voir « au-delà de ce qui est montré »²⁶⁴, c'est à condition de savoir au-delà de ce qui est dit. Le secret, en cet instant, « redevient secret » par la présence du ou des personnages qui l'ignorent : cette présence permet au lecteur virtuel de se rappeler que l'information qu'il détient n'est pas ordinaire et que sa révélation peut avoir des conséquences néfastes. Ainsi, en plus de se déployer au niveau de l'Imaginaire, la *scène* se construit autour d'un événement qui limite les possibilités de l'intrigue en effaçant certaines versions du monde et en faisant basculer le lecteur virtuel – le plus souvent – dans l'inquiétude²⁶⁵ ; dans la perspective de la théorie des mondes possibles, la *scène* (mélodramatique) peut donc également être considérée en tant que point de bifurcation.

²⁶³ II, 14, p. 20.

²⁶⁴ Rykner A., « Scène » in *Les Mots du théâtre, op.cit.*, p. 99.

²⁶⁵ Dans notre corpus, les *scènes* qui font naître un nouvel espoir sont rares et se situent le plus souvent au dénouement.

Le dernier coup

Il va sans dire qu'entre le nœud et le dénouement, les protagonistes cherchent, coûte que coûte, à reconstituer le cercle de base : même si le père est mort, on peut toujours faire renaître la famille (et relier deux familles désunies par le traître) en réunissant, de manière légitime, Arthur, Marie et leur enfant²⁶⁶. Curieusement, ils ne commencent à douter de la véritable nature de Romuald qu'après la mort de Launay : Jérôme, son domestique, à qui cette mort paraît trop brutale, va jusqu'à exhumer le cadavre de son maître pour y retrouver des traces de poison ; et les derniers soupçons se dissipent lorsque Romuald, devenu commissaire, fait emprisonner Arthur qui est revenu chez les Launay. La contre-action des protagonistes, qui ressuscite l'espoir du lecteur virtuel, n'est pourtant pas possible dans l'espace-temps dominé par le traître, au sein de sa version du monde où il possède, entre autres, un pouvoir politique non négligeable : afin de sauver Marie, les personnages sont obligés de s'en éloigner. Même si la dernière scène de l'acte IV se termine par les cris du peuple « À bas Romuald », l'acte V nous fait voir le traître, à qui « la Convention [...] a donné des pouvoirs illimités »²⁶⁷, tranquillement assis dans son cabinet. Et effectivement, il ne manque pas de manifester son pouvoir en modifiant, une fois de plus, la vérité : entre-temps, Marie a recouvré la raison, mais non pas la mémoire ; Romuald lui fait donc croire qu'Arthur est mort et que l'on réclame maintenant son fils pour tuer l'enfant de l'ennemi du peuple (V, 4). L'unique moyen pour le sauver est de signer le contrat de mariage. Marie semble hésiter ; alors, Romuald ouvre la porte donnant dans la chambre hors scène :

ROMUALD, *revenant à Marie et la faisant regarder dans la chambre*

Marie... regardez votre enfant... ils l'emmènent...

²⁶⁶ Sur ce point, observons que pour être reconstitué, le cercle de base doit pouvoir s'inscrire au sein de l'ordre (moral et législatif) en vigueur.

²⁶⁷ V, 1, p. 36.

MARIE, *jetant un cri déchirant*

Ah ! arrêtez... arrêtez !... [...] J'ai signé, sauvez-le... je suis votre femme²⁶⁸ !...

Notons qu'une fois de plus, l'image, même invisible (ou surtout invisible) dans l'espace scénique s'avère, sur le plan d'argumentation, plus puissant que la parole. Les vœux de Romuald sont enfin comblés : Marie vient de signer le contrat, ce qui veut dire qu'il a parfaitement réussi à remplacer le cercle de base ancien par sa version du monde –, et ce surtout en modifiant le passé de ce cercle ; chez le lecteur virtuel, cette *scène*, construite autour de l'image terrible de l'enfant que l'on emmène vers la mort, porte l'inquiétude à son comble – le seul espoir qui lui reste, c'est le retour d'Arthur.

Tyran mélancolique

Toutefois, pour un tyran, Romuald s'adonne trop à la réflexion²⁶⁹. Ses monologues sont centrés sur l'image du chemin : lorsque la « route ardue que les hommes appellent l'honneur » ne lui convient pas, c'est « dans la voie du mal » qu'il s'engage, en marchant « toujours [...] sans crainte et sans remords » pour trouver son bonheur²⁷⁰ ; néanmoins, arrivé au bout de la route, il découvre qu'elle est « toute hérissée d'aspérités »²⁷¹. Seul dans son cabinet, Romuald jette un regard introspectif pour retrouver au fond de lui-même « un profond ennui pour cette existence » qu'il avait « si ardemment désirée »²⁷² ; il est angoissé et en proie aux remords ; l'orage gronde au fond, traduisant le désarroi extrême du personnage ; les spectres de ses victimes viennent se dresser devant ses yeux :

²⁶⁸ V, 4, p. 38.

²⁶⁹ Ce qui démontre de nouveau qu'une sensibilité aiguisée, ainsi qu'un penchant à la mélancolie sont dangereux pour un personnage de mélodrame : quitte à anticiper, notons que tous les suicidaires du corpus succombent à leurs désirs inassouvis...

²⁷⁰ II, 10, p. 17.

²⁷¹ V, 6, p. 39.

²⁷² *Idem*.

... eh bien ! le but atteint trompe encore mon espérance... à la place de la terre promise, j'aperçois un abîme prêt à me dévorer... Devant mes yeux des spectres épouvantables se dressent... ils veulent m'entraîner... Launay... de Saint-Valry... [...]

Allons, allons, Romuald... vains scrupules, fantasques effets de l'imagination !... Je l'ai voulu... il le faut... [...] Marie sera ma femme !... Je le veux, je le veux²⁷³ !...

Si ce discours est une projection dans l'espace scénique (qui n'atteint que le lecteur virtuel) de l'espace intime fortement troublé de Romuald, une fois le monologue terminé, la scène commence à se peupler (sur le plan de l'Imaginaire, on voit donc la même tendance mélodramatique à combler le vide – cette fois-ci le vide se projetant depuis l'espace intime du traître – que dans le *Suicide*) : d'abord, Arthur arrive pour provoquer son adversaire en duel ; ensuite, Jérôme accompagné de soldats vient pour arrêter le traître. Néanmoins, Romuald est trop fier pour se laisser emprisonner :

ROMUALD, *froidement à ceux qui veulent l'entraîner*

Un homme comme moi fait dresser l'échafaud, mais il n'y monte pas...
(*Il ouvre son habit, et on aperçoit un poignard qu'il s'est enfoncé dans le cœur ; sa poitrine est inondée de sang... Il tombe. Saisissement de tous les personnages.*²⁷⁴)

Nous avouons que pour nous, ce suicide est un mystère : l'instant où Romuald aurait pu se frapper reste indiscernable ; il n'est pas évoqué dans le texte. On verra par ailleurs que, même si les bienséances classiques semblent ne plus hanter le mélodrame, les suicidaires, à de rares exceptions près, préfèrent soit mourir hors scène, soit, lorsque le geste meurtrier est accompli, venir sur scène pour expirer – comme s'il y avait toujours quelque chose d'infiniment terrible ou d'ignoble dans le geste qui sépare la vie de la mort, fût-elle volontaire...

Ainsi, le traître ne quitte pas l'espace scénique ; mais on convient qu'il est difficile de s'enfoncer un poignard dans le cœur, puis de le recouvrir par ses

²⁷³ *Idem.*

²⁷⁴ V, 8, p. 40.

habits sans que les autres s'en aperçoivent : le mouvement qui demande un effort physique important doit être manifeste ; et les personnages du mélodrame ont une tendance naturelle à sauver tout suicidaire qu'ils voient en train d'attenter à ses jours... Nous serions tentée de supposer que c'est au milieu de son dernier monologue que Romuald se tue : à un instant donné, effrayé par un coup de vent, il sort le poignard, puis le remet silencieusement sur sa poitrine et tombe assis sur un fauteuil ; mais comment expliquer alors sa persévérance à vouloir épouser Marie et aussi à vouloir se battre en duel avec Arthur²⁷⁵ ?

Restons donc sur l'hypothèse la plus vraisemblable : ayant compris que son projet personnel a échoué dans la sphère intime, familiale et sociale, et que sa version du monde ne tiendra plus, Romuald, d'un tour d'adresse particulier, réussit à se frapper du poignard pendant que les soldats de la Convention envahissent son cabinet. Quoi qu'il en soit, son suicide ouvre la voie à la reconstitution du cercle de base : la faute de Romuald dévoilée et le scélérat éliminé, la famille peut enfin se réunir légitimement et sans obstacle. De plus, la famille ne présente plus d'incomplétude : si Launay et sa femme sont morts, Arthur et Marie reprennent leur place. Par son geste, Romuald supprime donc sa faute première envers le cercle de base : comme Jérôme s'exclame avant le tomber du rideau tout en désignant le cadavre du traître, il s'est fait justice.

Dévoilement intérieur

Dans ce cas, le dévoilement de la faute est double : le premier mouvement du dévoilement extérieur, que la scène finale amène à son terme logique, est effectué par les protagonistes au beau milieu de l'acte IV, mais il n'a pas d'effet important sur le lecteur virtuel, car Romuald réussit à garder son pouvoir ; le dévoilement extérieur est pour ainsi dire « progressif ». En revanche, le dévoil-

²⁷⁵ Autant dire que la blessure au cœur laisse peu de temps et peu de force pour agir, bien qu'un médecin de notre connaissance nous ait confirmé que c'est possible dans les cas où la lame reste dans la plaie en recouvrant l'artère.

lement introspectif de sa faute par Romuald est plus frappant : le monde fictionnel s'est plié à la volonté du traître, mais dans son âme, il reste un vide d'où surgissent les spectres terrifiants²⁷⁶. Cela dit, par l'identification qui perd d'un coup son caractère ironique, le lecteur virtuel se retrouve au bord du même abîme que le scélérat ; et ce dévoilement fait scène dans la mesure où il plonge littéralement le lecteur virtuel dans l'espace intime du traître plein de terreur et resté fermé aux autres personnages ; les illusions de Romuald se dissipent et le Réel fait irruption dans la fiction.

Le suicide – le chemin suicidaire de Romuald de la découverte du vide intérieur à la découverte du poignard – confère au dénouement un caractère cathartique dans tous les sens de ce terme : la mort du personnage met fin à l'inquiétude du lecteur virtuel liée au devenir du cercle de base ; de plus, le lecteur virtuel est à la fois terrifié (par le vide et par le geste final) et s'apitoie sur le scélérat, aussi paradoxal que cela puisse paraître. En fait, le poignard dans la poitrine « inondée de sang » de Romuald ne frappe pas tellement par son aspect imaginaire (à la rigueur, on peut trouver cette image répugnante) ni par l'effet de stupéfaction qu'il produit sur les personnages, mais surtout parce qu'il réunit deux aspects contradictoires : le désir de rester maître (de soi) à tout prix et la reconnaissance des limites de sa puissance. « Serait-ce donc qu'à la place de la conscience une voix intérieure et redoutable retentit au cœur de l'homme qui se croit plus fort que les vieilles lois de l'humanité ? » s'interroge Romuald lorsqu'il découvre que l'accomplissement de ses désirs ne lui a pas apporté le bonheur²⁷⁷ : son problème est qu'il n'a pas pu jouer son rôle de dieu jusqu'à la fin.

Dans un autre cadre, par sa volonté forte et par son ipséité prononcée, Romuald pourrait susciter de l'admiration : dans le monde fictionnel de *La Nuit du*

²⁷⁶ On peut se souvenir à cet égard du Créon et de l'Oreste raciniens qui se trouvent, au dénouement, dans la même situation, entourés des spectres de leurs victimes : et si Pylade sauve Oreste avant que celui-ci n'attende à sa vie, Créon appelle la mort et tombe mort sur scène. Ainsi, confronter le vide intérieur n'est jamais gratuit.

²⁷⁷ V, 6, p. 39.

meurtre, à force de l'avoir accompagné jusqu'au bout de son chemin, l'antipathie du lecteur virtuel se mue en une sorte de pitié envers le personnage : on convient pourtant que cette pitié est plus proche de la pitié-mépris que de la pitié-compassion. En comparant Romuald à un traître du mélodrame classique, on remarque que c'est un traître plus « humain ». Si un scélérat du début de siècle se trouve d'emblée en marge du groupe social, comme le fait remarquer Julia Przybos²⁷⁸, et qu'il fait du mal parce que c'est inscrit dans sa nature (ou bien dans les principes de composition dramaturgique), Romuald, qui est, on le rappelle, médecin de campagne, se démarque *consciemment* du cercle de base pour devenir maître de son destin (ses monologues du début de la pièce en témoignent) : c'est un traître idéaliste qui tombe dans son propre piège ; comme nous l'avons dit, à peu de modifications près, il ferait un beau héros romantique. Du coup, le suicide final de *La Nuit du meurtre* est à même de provoquer chez le lecteur virtuel une forme de catharsis « plaisante », fondée cette fois-ci sur la satisfaction que procure la reconstitution du monde fictionnel, l'évacuation de la tension dramatique ainsi que sur la pitié-mépris pour le traître, qui relève du même ordre que la satisfaction. De plus, ce suicide met en évidence le triomphe de l'ordre familial sur l'ordre intime ainsi que celui de la réalité sur les illusions. Il semble par ailleurs que c'est le message sous-jacent de l'ensemble des mélodrames de notre corpus : on le verra également à propos de *Marianne*.

²⁷⁸ Voir *L'Entreprise mélodramatique, op.cit.*, p. 66.

2.3. *Marianne*²⁷⁹, ou le retour vers le passé idéal

Silence !... et pardon !²⁸⁰

Marianne d'Anicet-Bourgeois (1806-1870)²⁸¹ et de Masson (1800-1883)²⁸² est un texte dramatique à la structure complexe : l'action principale est précédée par un prologue dont l'action se situe une vingtaine d'années plus tôt, ce qui entraîne certaines conséquences au niveau de la constitution du cercle de base du monde fictionnel ainsi qu'au niveau « éthique » de la lecture. Le suicide du traître ressemble à un sacrifice ; et le lecteur est amené à se demander si, de fait, le personnage mérite le destin que l'auteur lui a réservé. Nous avons avancé plus haut que la catharsis n'était possible pour le lecteur virtuel que si elle était prévue par l'auteur ; *Marianne* nous donne à voir un exemple curieux de catharsis qui, bien que postulée par le texte, est pour ainsi dire « souillée » par l'injustice : on peut se demander si c'est l'intention auctoriale, ou juste une omission au niveau de la composition...

²⁷⁹ Bourgeois-Anicet A., Masson M., *Marianne*, drame en sept actes dont un prologue en deux parties, Bruxelles : J.-A. Lelong, 1850.

²⁸⁰ V, 10, p. 128.

²⁸¹ Né à Paris, Anicet-Bourgeois est un auteur dramatique fécond. Il fait ses débuts en 1825 avec le mélodrame *Gustave ou le Napolitain* à la Gaîté alors qu'il n'est qu'un simple clerc. Au long de sa carrière, Anicet-Bourgeois compose plus de deux cents œuvres, parmi lesquelles tous les genres du théâtre populaire se trouvent représentés : vaudevilles, comédies, féeries, mélodrames et drames historiques. Il collabore avec Victor Ducange, Francis Cornu, Albert Thierry, Michel Masson... On lui attribue également certaines pièces de théâtre signées par Alexandre Dumas, et notamment *Térèse* et *Angèle*. Parmi ses principaux succès dans le champ mélodramatique, citons *La Vénitienne* (1834), sur laquelle on se penchera plus loin, ainsi que *Sept heures, ou Charlotte Corday* (1830), *Atar-Gull* (1832), *La Nonne sanglante* (1835), *La Dame de Saint-Tropez* (1844), *La Fille du paysan* (1862). Le dictionnaire de Vapereau aussi bien qu'Eugène de Mircourt (cf. *Émile Augier. Théodore Barrière. Anicet Bourgeois*, Paris : Librairie des contemporains, 1879) soulignent son habileté exceptionnelle en matière de composition dramaturgique ; même si ses intrigues s'avèrent parfois invraisemblables, elles sont toujours prenantes.

²⁸² Romancier et auteur dramatique né à Paris, Michel Masson, après avoir été danseur, garçon de café, commis-libraire et ouvrier, a collaboré avec divers quotidiens de l'époque dont *Le Figaro*. En tant que romancier, il s'est fait connaître par le recueil des *Contes de l'atelier* (1832-1833) en collaboration avec Raymond Brucker ; au théâtre, il a commencé par écrire des vaudevilles, mais c'était surtout dans le drame qu'il excellait. Parmi ses œuvres dramatiques, en plus de *Marianne*, on peut citer *Les Mystères du carnaval* (1847), *Les Orphelins du pont Notre-Dame* (1849), *Marthe et Marie* (1850) et *Les Fils aînés de la République* (1873).

Le prologue débute « dans un bosquet de bois près du village de Wimpfem » en 1797 ; les soldats français se reposent autour d'un feu de camp. Le sergent Bernard vient se présenter ; il aime Marianne la vivandière, ils ont un enfant de trois ans, Victor, mais en raison du désordre général, ils n'ont pas pu se marier. Martial les unit par un mariage à tambour ; aussitôt une attaque de l'ennemi commence. Bernard part ; Marianne est blessée par un coup de feu, elle tombe en essayant de protéger Victor en faisant barrière de son corps (I tableau). On la sauve du champ de bataille, mais elle a perdu la mémoire : ne se souvenant que très vaguement qu'elle a confié son fils à une femme du village qui passait par le champ, elle décide de partir à sa recherche (II tableau).

Le premier acte a lieu dans le jardin de l'hôtel de Bernard en 1818. Victor a grandi, Bernard a été promu au grade de général et a perdu la vue à cause d'une blessure. Il s'est marié à Hélène, fille du marquis, qui semble pourtant avoir une affaire avec de Montclar, ami de la famille. De Marianne, on ne sait rien, même si Bernard n'a pas cessé de chercher ses traces. La voilà qui revient : elle a passé vingt ans en prison pour une fausse accusation qui pèse toujours sur elle. Bernard l'implore de ne pas révéler à Victor qu'elle est sa mère afin de ne pas le compromettre en raison d'un mariage proche (I). Marianne prend donc un faux nom, celui de Marie, et se fait employer comme fille de chambre par Hélène. Bernard la reconnaît et la prie de nouveau de garder son identité secrète. Pendant la soirée chez Bernard, Victor insulte de Montclar et l'accuse d'avoir déshonoré son père ; il le provoque en duel. Bernard ignore toujours l'infidélité d'Hélène (II). Hélène essaie d'empêcher le combat en priant Marianne de porter une lettre à son amant ; Marianne devine alors sa passion pour Montclar, mais préfère rester silencieuse. On apporte la nouvelle que Victor a péri au cours du duel (III), qui se révèle fausse. Néanmoins, Marianne, en revoyant son fils, ne peut pas se retenir et lui fait deviner qu'elle est sa mère. Par la suite, Bernard apprend qu'Hélène le trompe. Celle-ci menace les protagonistes de révéler l'identité véritable de Marianne et de la faire emprisonner (IV). Bernard et Marianne se préparent pour un double suicide ; or, Hélène reçoit une lettre de Montclar disant qu'il lui faut l'oublier, ensuite, elle apprend le projet suicidaire de Bernard et Marianne. Hélène, désespérée, en proie aux remords, se retire pour prendre du poison. Une lettre arrive annonçant que Marianne n'est plus accusée ; Hélène vient expirer sur scène (V).

L'intrigue de *Marianne* s'avère donc chargée : elle se noue autour d'une série de secrets que le lecteur virtuel partage. De plus, la cécité de Bernard contribue à renforcer l'effet dramatique de certaines *scènes*. Cela dit, *Marianne* est une pièce fondée sur la reconnaissance, qu'il s'agisse d'apprendre l'identité de la protagoniste ou la nature véritable du traître. La possibilité de la lecture jouissive repose donc toujours sur le désir inquiet du lecteur virtuel de voir le voile du secret se déchirer pour assister, sur sa scène intime, à une effraction du Réel qui devient inoffensive du fait de cette intériorisation.

Le premier tableau met en place le cercle de base : Bernard, Marianne et Victor forment une famille quasi-idéale, Bernard et Marianne se connaissant

et s'aimant dès la plus tendre enfance. Chez le lecteur virtuel, cette impression est renforcée, en plus des aveux passionnés de Bernard, par l'*image* d'une famille parfaite :

BERNARD, *résolument*

Il faut que son père soit général... [...] Je vous aime tant tous les deux...

*Il a passé son bras autour du cou de Marianne, et, rapprochant la mère et l'enfant, il les embrasse tour-à-tour*²⁸³.

Notons au passage qu'en ce qui concerne le dynamisme de l'Imaginaire, l'Imaginaire mélodramatique – du moins pour ce qui est de notre corpus – englobe deux axes principaux : vertical et horizontal. Sur le premier, axe de la hiérarchie, le mouvement s'effectue principalement de haut en bas : le plus souvent, il s'agit de la supplication (les filles qui implorent le pardon de leur père ; les amants qui se demandent grâce) ou bien encore ce mouvement peut traduire la perte des illusions, le déshonneur ou le dévoilement du secret intime suivi du suicide : on se rappelle l'abîme qui s'ouvre devant Romuald ; on verra que le mouvement vertical se manifeste dans d'autres mélodrames. Quant à l'axe horizontal, ce dernier dénote la réunion (comme dans l'exemple en question) et la séparation, deux termes fondamentaux pour le mélodrame – le cercle de base tend toujours à se réunir s'il a été dissocié ou démantelé –, ou bien encore, de manière concrète, la clôture et l'ouverture des lieux qui peut, à la fois, signifier le maintien du secret et son dévoilement. L'espace vague envahissant le lieu du suicide chez Pixérécourt s'inscrit, semble-t-il, dans le même mouvement vertical : le mélodrame tolère mal le vide ; sur le plan de l'Imaginaire, il tend donc vers la plénitude ou l'accomplissement. L'Imaginaire du mélodrame est ainsi clair et bien lisible, ce qui lui confère une efficacité certaine.

²⁸³ Prologue, I tableau, 2, p. 11.

Deux secrets

Dans le prologue, on présente donc au lecteur virtuel la famille réunie sur le fond du désordre guerrier qui règne sur les lieux. Par ailleurs, comme dans *La Nuit du meurtre*, le cercle de base n'est pas harmonieusement inscrit dans l'espace environnant, il fait plutôt contraste avec lui. Or, l'image idéale est effacée sur-le-champ : la famille est disjointe par un coup de hasard aveugle et brutal, pour ne pas dire par la Fatalité. Soulignons que dans ce cas, exceptionnellement, ce n'est pas la faute qui désordonne le cercle de base, car il n'y a pas de coupable à qui l'attribuer ; mais on verra que la reconstitution de ce cercle s'inscrira toutefois dans une progression de la faute au suicide.

Au lever du rideau au premier acte, le lecteur virtuel découvre que l'état de choses initial a complètement changé : il se trouve en face d'un cercle familial nouveau. Pourtant, le cercle familial du prologue ayant la primauté sur celui qui est présenté par la suite, le lecteur virtuel se met à espérer la reconstitution de la famille idéale du passé. Ses espérances ne sont pas sans fondements : d'entrée de jeu, il peut s'apercevoir que ce monde nouveau est loin d'être le meilleur des mondes possibles. L'espace scénique, qui figure le jardin, est en désordre apparent : Victor et Martial, ancien compagnon d'armes de Bernard, sont en train de discuter de l'inconnu mystérieux qui s'est enfui de la chambre d'Hélène la nuit en tombant dans le rosier, ce qui laisse soupçonner l'infidélité de la femme de Bernard. Quelques scènes plus tard, Bernard et Marianne se retrouvent : une scène de reconnaissance émouvante a lieu (I, 9). Même si Bernard a perdu la vue, pour lui, « la lumière du cœur est encore plus sûre que celle des yeux »²⁸⁴ ; et l'on apprend que les protagonistes s'aiment toujours.

Il y a toutefois deux obstacles qui empêchent la reconstitution du cercle de base : d'abord, Marianne est injustement accusée d'un crime qu'elle n'a pas commis ; mais l'obstacle le plus important est la nouvelle famille et, en conséquence, la position nouvelle de Bernard au sein du cercle social, ce qui lui fait

²⁸⁴ I, 5, p. 56.

tristement déclarer à Marianne que dans la circonstance, elle n'a même pas « le droit d'être mère »²⁸⁵. Le dernier obstacle semble être insurmontable ; or, pour qu'il puisse être éliminé au dénouement, Hélène est d'emblée rendue coupable d'adultère. En outre, Marianne s'insinue dans le nouveau cercle familial en changeant de nom ; sa position est de fait illégitime : il y a donc deux secrets qui se mettent en place, un secret « protecteur » qui fait écran entre le présent et le passé idéal, entre le regard de la société et le cercle de base, ainsi qu'un secret « traître » qui voile l'adultère ; Marianne et Hélène sont d'une certaine manière le miroir l'une de l'autre. Quitte à anticiper, soulignons que l'adultère est commis dans et contre le *nouveau* cercle familial, ce qui met en lumière le rôle de bouc émissaire qu'Hélène est « contrainte » de jouer et crée une situation ambivalente d'un point de vue éthique.

Pour la reconstitution du cercle de base, il est donc nécessaire que les deux secrets, intimement liés au niveau causal, soient dévoilés : Marie la servante doit redevenir Marianne, mère de Victor et épouse de Bernard, ce qui n'est possible que si Hélène est compromise par sa faute – par ailleurs, seul Victor soupçonne d'emblée la culpabilité de sa belle-mère. Si Marianne découvre son identité véritable aux yeux du monde avant le dévoilement du secret d'Hélène, la reconstitution du cercle de base sera menacée. Le lecteur virtuel espère donc que cette condition temporelle sera remplie.

Révélation

C'est la proximité de la mort probable qui commence à déchirer le double voile du secret : Victor convoque de Montclar, amant d'Hélène, en duel : cet événement a lieu hors scène et laisse une forme de tache aveugle dans la fiction ; aucun récit n'en rend compte. Pour des raisons évidentes, le duel est effrayant pour Marianne aussi bien que pour Hélène ; partant, il fait éclater leurs défenses rationnelles en les forçant à divulguer leur secret. Dans *Marianne*,

²⁸⁵ I, 9, p. 45.

pourtant, à l'inverse des deux mélodrames que nous venons d'examiner, les secrets ne sont pas soigneusement gardés : l'affaire d'Hélène est d'emblée connue par Victor et Martial ; Marianne le devine facilement lorsqu'Hélène la prie de porter une lettre à Montclar la veille du duel, mais préfère se taire, car elle ne veut pas non plus que le combat ait lieu ; c'est à Bernard que l'on cache l'infidélité de sa femme de peur de le blesser ; de même, il n'y a que Victor et Hélène qui ignorent le passé de Marianne²⁸⁶. Mais il n'y a pas de danger direct pour le personnage lorsque son secret circule parmi ses adjuvants ; le dévoilement ne présente un risque que dans le cas où le secret serait appris par un adversaire. La position d'Hélène est moins stable que celle de Marianne : l'épouse de Bernard n'a pas d'autre adjutant que Montclar, et celui-ci est littéralement banni de l'espace scénique ; cela dit, si le lecteur virtuel est amené à vouloir la reconstitution du cercle de base, toutes les chances sont de son côté ; dans *Marianne*, les instants de désespoir complet sont rares, et l'inquiétude n'est jamais très intense...

Partant, lorsque Marianne fait découvrir à Victor qu'elle est sa mère, le lecteur virtuel ne s'inquiète pas pour le personnage, il est plutôt ému : le dévoilement du secret dans un cadre sécurisé relève du plaisir et non pas de la jouissance. La reconnaissance du fils et de la mère englobe deux scènes : la première a lieu avant le duel (III, 6), la seconde – peu de temps après (IV, 10). Dans les deux cas, le discours de Marianne revêt un statut curieux : il est à la fois vrai et détourné de la vérité ; elle avoue à Victor qu'elle est sa mère sans le faire directement, en désignant soit son fils, soit elle-même à la troisième personne. Dans la première scène, tout en regardant le portrait du petit Victor que le jeune homme porte sur lui, elle lui parle de son fils :

²⁸⁶ Ajoutons qu'il n'est même pas nécessaire de les garder soigneusement : pour la jouissance du dévoilement, comme nous l'avons noté, il suffit de la présence d'un seul personnage ignorant le secret dans l'espace scénique ; comme le note Florence Fix, le fonctionnement de l'esthétique mélodramatique nécessite même l'exhibition constante du secret (*op.cit.*, p. 98).

Cette enfant qui a votre âge, a quelques-uns de vos traits, et quand je regardais votre image, je croyais le voir lorsque tout jeune je le berçais dans mes bras²⁸⁷...

Le deuxième mouvement de la reconnaissance se construit autour de la figure de mère imaginaire et en même temps réelle, présente dans l'espace scénique : en pensant qu'il s'agit d'une lettre de la part de Montclar, Marianne se permet l'audace d'ouvrir la lettre destinée à Victor apprenant ainsi que la bien-aimée de son fils consent au mariage et que la mère de Victor, « vivante ou morte, n'est plus un obstacle »²⁸⁸ ; lorsque Victor revient et découvre le cachet brisé, Marianne essaie de se justifier : « ce qu'aurait fait votre mère, je l'ai fait »²⁸⁹. Elle continue à décrire la mère de Victor, en réunissant, dans sa tirade, le passé lointain (« pour suivre Bernard, elle s'était faite cantinière »), le passé récent (« elle aurait mis sous ses pieds son orgueil, et se serait faite l'esclave obéissante d'une rivale... ») et aussi le présent, jusqu'à ce que Victor la reconnaisse :

Non [...] vous ne rougiriez pas de cette femme, et, dût-elle être et rester pour tous une servante, pour toi Victor, pour toi, elle serait toujours ta mère !

VICTOR, *se précipitant dans ses bras*

Ma mère²⁹⁰ !

Si le lecteur virtuel est à même de prendre plaisir à la lecture de cette scène, c'est que, par son regard intime, il perçoit à la fois la réalité et l'imaginaire, tout en se rendant compte de la circulation qui s'établit entre ces deux dimensions et de la vérité qui jaillit derrière le voile du secret. Ce dernier se présente sous la forme d'un masque-fonction, c'est-à-dire d'une double identité²⁹¹ :

²⁸⁷ III, 6, p. 84.

²⁸⁸ IV, 9, p. 110.

²⁸⁹ IV, 10, p. 111.

²⁹⁰ *Ibid.*, pp. 112-113.

²⁹¹ Le masque et son lien avec l'identité est un phénomène sur lequel nous reviendrons amplement lorsqu'il s'agira de nous pencher sur *La Vénitienne* du même auteur, mais aussi dans la

« cette enfant » est pour lui à la fois un enfant anonyme et Victor, présent sur scène ; « cette femme » – une cantinière que Marianne connaissait et Marianne elle-même ; l’instant culminant, du point de vue de la lecture, est la disparition du voile qui libère la vérité et permet ainsi la transformation de l’image en être vivant. Quant à l’inquiétude, la reconnaissance, dans ce cas, la réduit : c’est l’instant où le lecteur virtuel peut oublier ses craintes pour se délecter de l’espoir toujours croissant de la reconstitution du cercle familial et de la satisfaction.

Néanmoins, dans la scène suivante, lorsque ce même secret est dévoilé par Hélène, les conséquences s’en révèlent terrifiantes, car bien que Victor ait appris que Marianne était sa mère, il ignore toujours son véritable nom. Par hasard, en trouvant une lettre adressée à Marianne²⁹², Hélène découvre qu’il s’agit de Marianne Durval, « coupable, condamnée pour un vol »²⁹³ : elle vient alors le lui annoncer. En l’apprenant, Victor s’évanouit (IV, 12). Au début du dernier acte, le lecteur virtuel, ayant retrouvé son inquiétude première, voit Marianne et Bernard en proie au désespoir profond. Restée seule, la protagoniste se demande s’il ne vaut pas mieux mourir « pour assurer le repos des autres »²⁹⁴ : si Hélène révélait son secret au sein du cercle social, Victor et Bernard seraient déshonorés. D’ailleurs, même si à cet instant Victor, Marianne et Bernard détiennent la vérité sur les relations d’Hélène et de Montclar, ils ne peuvent pas se servir de cet atout pour aboutir à un compromis, car l’honneur

partie suivante, consacrée au drame romantique pour lequel le ou les masques du personnage, ainsi que l’incompatibilité de l’identité véritable du personnage avec ces derniers (donc le conflit intime entre la mêmété et l’ipséité), s’avère souvent le ressort dramaturgique de l’action. Pour la notion de masque, que nous entendons surtout en tant que fonction faisant partie du niveau pragmatique du dispositif, se référer à l’introduction du chapitre III.2, « Masques sans poète : suicides hugoliens ».

²⁹² Notons que le hasard, dans le mélodrame, se présente souvent sous forme d’une ou de plusieurs lettres qui arrivent du hors-scène : serait-ce la transformation du messenger antique en un objet plus moderne ?

²⁹³ IV, 11, p. 116.

²⁹⁴ V, 3, p. 119.

le leur interdit. La crainte du déshonneur est également présente chez eux : l'affaire d'Hélène jetterait un discrédit sur toute la famille... Ils préfèrent donc souffrir ou mourir.

Par ailleurs, la double révélation du secret de Marianne illustre la différence entre le hasard créateur et le hasard « brutal » examinée à la fin de la partie précédente : dans ce contexte, nous pourrions même les appeler respectivement la Providence et la Fatalité. Dans les deux cas, c'est le hasard, se manifestant sous forme d'une lettre (ou, *stricto sensu*, sous forme de la découverte de son contenu), qui conditionne la révélation : et l'on voit parfaitement que sa nature dépend du contexte ou bien encore de la fonction dramaturgique du personnage qui la découvre ; le hasard est neutre en lui-même.

Bouc émissaire

Comme la révélation publique de la faute d'Hélène par des protagonistes s'avère impossible (ce qui n'était pas le cas de Romuald), et que le lecteur virtuel s'attend toujours à la reconstitution du cercle de base, elle doit la découvrir elle-même. D'abord, Hélène reçoit une lettre de Montclar lui annonçant qu'il la quitte et qu'il faut qu'elle l'oublie (V, 6), ce qui la prive de la version du monde fictionnel idéalisée et orientée vers l'avenir ; ensuite, Bernard la surprend en train de sangloter : il la prend pour Marianne (V, 7). Dans l'optique de la lecture, cette dernière scène se fonde sur la même logique que celle des scènes entre Marianne et Victor ; le même entre-deux ambigu s'instaure, sauf que dans ce cas, il met en jeu l'absence et/ou la présence du personnage : Bernard, tout en pensant qu'il s'adresse à Marianne, lui parle d'Hélène qu'il croit absente de la chambre. Ainsi, pour le lecteur virtuel, Marianne et Hélène sont à la fois présentes et absentes ; son regard intime se dédouble et se décentre : il appréhende la scène avec le regard aveugle de Bernard et les yeux d'Hélène. Celle-ci apprend donc non seulement l'innocence de Marianne et la volonté de Bernard de se sacrifier avec sa bien-aimée pour rendre à Hélène sa liberté et rester en paix, mais aussi le fait que son époux, malgré tout le mal qu'elle lui a fait, la pardonne :

BERNARD

... Eh bien ! mettons en pratique l'exemple du passé et pardonnons à nos ennemis... (*Avec bonté.*) Hélène de Beauferand, tu ne peux m'entendre, mais devant Dieu ! je te pardonne... (*Hélène [...] se courbe et tombe à genoux [...]*) Tu pries aussi pour elle, Marianne ?

HELENE

Oui !... (*Elle s'est traînée à genoux auprès de Bernard ; elle a pris ses mains qu'elle couvre de baisers et de larmes.*²⁹⁵)

Pendant cette scène, Hélène reste quasiment muette : il n'y a que quelques exclamations et des gestes qui traduisent son remords. Abandonnée par son amant, elle peut maintenant se rendre compte de l'outrance de ses actes, ce qu'elle n'était pas en mesure de concevoir auparavant : Bernard lui rappelle, sans le vouloir, que par son comportement, elle a humilié et poussé vers la mort une femme innocente et le « pauvre aveugle », qui était pourtant fier de l'« environner [de] respect comme d'une sainte auréole »²⁹⁶. Tout comme le lecteur virtuel de *La Nuit du meurtre* était à la fois terrifié par l'abîme qui s'était ouvert devant le traître et plein de compassion pour lui, le lecteur virtuel de *Marianne* s'apitoie sur la scélérate qui n'est plus, en fait, qu'une fille simple et qui regrette sincèrement ses méfaits.

La mort volontaire d'Hélène rétablit la possibilité de la reconstitution du cercle de base, lequel revient effectivement à son état initial dans les deux dernières scènes de la pièce : d'abord, Marianne annonce qu'elle a été innocentée de son crime (V, 9) – elle peut donc reprendre légitimement ses fonctions maternelles ; puis, Hélène paraît, « pâle et chancelante » pour dire qu'elle a expié sa faute (en prenant du poison²⁹⁷) :

²⁹⁵ V, 7, pp. 124-125.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 123.

²⁹⁷ La faute est ainsi doublement expiée : pour s'empoisonner, Hélène se sert du flacon d'opium que Bernard avait pensé à utiliser pour mettre fin à ses jours.

II

HELENE

Bernard, Marianne, je vous ai vengés... Je me suis punie !

TOUS

Dieu !

HELENE

Silence !... et pardon !

MARIANNE

Il faut la secourir !

HELENE, *tombant sur un siège*

Soins inutiles... Je meurs... (*Elle expire.*²⁹⁸)

VICTOR

Morte !...

BERNARD

Silence !...

MARIANNE

Et pardon !...

La mort volontaire d'Hélène, tout en permettant – du moins en théorie – à Marianne de reprendre sa position d'épouse auprès de Bernard, s'apparente donc à un autosacrifice. Même si le cercle de base est reconstitué et que la tension dramatique est évacuée, le lecteur virtuel lui-même, comme l'on peut supposer, est loin de jubiler. En plus d'éprouver de la pitié pour le personnage suicidaire (que les protagonistes semblent partager – la pièce se termine donc sur une catharsis « larmoyante », mais plutôt plaisante que jouissive, impliquant la reconstitution parfaite de la famille idéale du prologue), le lecteur vir-

²⁹⁸ V, 10, pp. 127-128.

tuel devrait tout de même se rendre compte de la terreur sous-jacente de la situation. Cela dit, nous nous permettons de terminer notre analyse de la pièce par une réflexion subjective. Julia Przybos note, à propos du mélodrame classique, en s'appuyant sur la théorie de René Girard, que le traître canalise la violence existant au sein du groupe. Il est sacrifié à la fin de l'action pour que la violence puisse être évacuée, permettant ainsi le retour à l'état idyllique du monde, mais aussi est-ce un processus implicite (on aurait tendance à attribuer cette fonction à la victime)²⁹⁹. Or, Hélène, le traître de *Marianne*, semble-t-il, se révèle être le bouc émissaire de manière trop manifeste et, du coup, gênante.

Catharsis « souillée »

Le problème est qu'Hélène ne commet pas de faute envers le cercle de base : ce dernier, on s'en souvient, est démantelé par la guerre, donc par la fatalité. Si Hélène est coupable, c'est devant son époux, qui a la bonté de lui pardonner. Néanmoins, elle constitue un obstacle à la reconstitution de la famille « idéale » même si elle n'a en aucune façon nui à cette dernière : c'est un bâton que l'auteur met dans les roues des protagonistes pour donner de l'ampleur à l'action dramatique ; et, à la lecture de *Marianne*, nous ne pouvons pas nous défaire de l'impression que c'était un « bâton » artificiel, destiné, en tout état de cause, à être éliminé. En soi, c'est tout à fait normal : s'il y a un traître, la règle exige qu'il soit puni. C'est qu'Hélène, par la façon dont son caractère est dépeint, pourrait parfaitement être victime – dans une autre configuration dramaturgique, pour ne pas dire dans un autre monde possible.

Sa passion pour Montclar, qu'Hélène expose dans un monologue intime, est sincère et d'une puissance absolue ; à son amant, elle est prête à tout sacrifier : « Pour son honneur offensé, je lui donne le mien... [...] Le mépris du monde, la misère, le remords, j'accepte tout... mais qu'il vive, mon Dieu ! qu'il vive !.. »³⁰⁰ ; par ailleurs, dans le chapitre suivant, on verra que les victimes

²⁹⁹ Przybos J., *op.cit.*, p. 88 *sq.*

³⁰⁰ III, 1, p. 77.

suicidaires souffrent toutes d'une passion qu'elles ne peuvent pas maîtriser. Après le duel, Hélène veut s'enfuir avec son amant, mais Victor l'en empêche pour éviter le déshonneur de Bernard ; il l'enferme littéralement dans l'hôtel de son père (IV, 5). Hélène écrit à Montclar pour l'en informer, mais Marianne refuse de porter la lettre au destinataire, en ajoutant que désormais, elle surveillera tous les regards et tous les gestes de sa maîtresse « car un geste, un regard pourraient amener ici le déshonneur et la mort »³⁰¹ : ce n'est que lorsqu'une barrière d'honneur étanche se referme autour d'elle qu'Hélène jure de perdre Marianne – sa réaction n'est pas tout à fait gratuite. À l'égard d'Hélène, les protagonistes préfèrent donc s'en tenir à la lettre au code d'honneur ; en même temps, si Marianne révèle son identité à Victor en transgressant l'interdit de Bernard, c'est que « pour me taire, il me faudrait la vertu d'un ange, et je ne suis qu'une femme... »³⁰². *A priori*, Hélène pourrait dire la même chose d'elle-même.

Armand Pommier, critique du *Daguerréotype théâtral*, fait remarquer à propos du mariage d'Hélène et de Bernard :

Ce fut un mariage d'argent. La noblesse ancienne et ruinée se mêlait alors avec beaucoup d'empressement à la noblesse nouvelle et riche. Cette alliance refit la fortune d'un gentilhomme, joueur et égoïste. La victime fut la jeune fille, le malheureux le troupier invalide³⁰³.

On voit qu'Hélène est ici considérée comme la victime ; auparavant, Pommier note qu'elle est « trop jeune et trop charmante pour porter sans faiblir l'honneur que le vétéran lui a confié » et déplace la culpabilité sur le père du personnage. Or, ce père n'apparaît sur scène qu'à une seule reprise ; dramaturgiquement, Hélène se trouve toujours du côté des antagonistes : elle n'est donc ni victime ni traîtresse à proprement parler au milieu des « Bons » peu ou prou « classiques ». Il s'agit d'un personnage ambigu qui n'est pas profondé-

³⁰¹ IV, 7, p. 86.

³⁰² IV, 10, p. 91.

³⁰³ *Le Daguerreotype théâtral*, 7 octobre 1850.

ment méchant et qui ne commence à nuire aux protagonistes que lorsqu'il est piégé : un traître « normal » a des raisons beaucoup plus gratuites de commettre ses méfaits ; une victime doit être plus vertueuse³⁰⁴. Il est clair que le lecteur virtuel doit s'apitoyer sur le personnage dont le sacrifice s'inscrit dans le mouvement cathartique, tout en permettant d'admirer les protagonistes qui ont la noblesse de pardonner au traître. Pourtant, il y a quelque chose de déplacé et d'injuste dans la reconstitution même du cercle de base qui devrait procurer la satisfaction au lecteur virtuel : le cercle familial du passé ne reprend son existence que *grâce à la faute* d'Hélène qui n'est pas, en plus, dirigée envers lui (dans ce sens-là, il s'agit plutôt d'une erreur que d'une faute). Cela fait du personnage le bouc émissaire véritable : elle doit payer trop cher l'erreur passionnelle qu'elle a commise, ce qui souille la satisfaction que la reconstitution du cercle de base doit susciter et, partant, la catharsis : l'auteur suggère, pour le lecteur, la pitié-mépris, or, on a tendance à éprouver une pitié-compassion envers la pauvre Hélène. Il semble pourtant que dans le cadre mélodramatique, toute passion immodérée et nuisant à l'ordre social ou familial, s'avère, sans exception, une erreur grave. *Le Drame de la rue de la Paix* en offre un exemple remarquable.

³⁰⁴ En même temps, il n'est pas rare, dans le mélodrame classique, qu'il existe à côté du traître véritable un personnage nuisant à la victime, mais qui emprunte assez rapidement la voie du repentir pour devenir son adjuvant. Voir pour illustration *La Suédoise* de Victor Ducange.

2.4. *Le Drame de la rue de la Paix*³⁰⁵, ou on ne badine pas...

... Tenez, voici un charmant couteau-poignard : je vous l'offre, tellement je suis persuadé que vous n'en ferez pas mauvais usage³⁰⁶.

Le drame d'Adolphe Belot (1829-1890)³⁰⁷ fut créé, pour la première fois, en 1868 au théâtre de l'Odéon. Le roman-feuilleton éponyme de Belot dont il a été tiré « fit sensation », note Jules Claretie, tout en soulignant le gout du lecteur contemporain pour la « littérature judiciaire que la mode a adopté il y a deux ou trois ans »³⁰⁸. À lire les critiques de l'époque, il apparaît que le succès du spectacle était surtout « un succès des acteurs »³⁰⁹ et que le public était attiré par la curiosité de voir une œuvre connue sur scène. Comme le constate le *Journal pour tous*, Belot a significativement modifié l'intrigue, ne conservant que la donnée principale : « Dans ce mélodrame réduit aux proportions d'un drame intime, il ne restait plus assez d'éléments d'intérêt »³¹⁰. Objectivement, la pièce de Belot présente des longueurs ; le premier et le second acte englobent plus de la moitié de l'action ; c'est surtout au second acte que l'action ne présente quasiment pas d'événements décisifs. Il nous semble toutefois que si les spectateurs ont été déçus, c'est, entre autres, après avoir lu le roman : il est tout à fait normal que l'on éprouve une sorte de regret lorsque l'on voit

³⁰⁵ Belot A., *Le Drame de la rue de la Paix*, drame en cinq actes, Paris : Michel Lévy Frères, 1869 (1865).

³⁰⁶ V, 9, p. 106.

³⁰⁷ Romancier et dramaturge, Adolphe Belot, né en Guadeloupe, vient en métropole pour étudier le droit. Ses débuts littéraires et théâtraux passent inaperçus ; le premier succès lui est assuré par la comédie *Le Testament de César Girodot*, montée à l'Odéon en 1859. Comme le fait remarquer *Le Dictionnaire...* de Vapereau, ses drames et comédies connaissent un succès très inégal ; en plus du *Drame...*, on peut citer, parmi ses œuvres théâtrales, *Un secret de famille* (drame, 1859), *Les Parents terribles* (comédie, 1861), *Les Indifférentes* (comédie, 1863), *L'Article 47* (drame, 1871). Il publie également des nouvelles et quelques romans feuilletons dont certains peuvent être qualifiés de romans érotiques : ainsi *Mademoiselle Giraud ma femme* (1870) dont *Le Figaro* a dû interrompre la publication à cause de la « hardiesse du sujet ». Jules Lermina souligne pourtant que ses romans ont connu de nombreuses publications et que Belot est nommé Chevalier de la Légion d'Honneur depuis 1867 (*Dictionnaire universel illustré, biographique et bibliographique de la France contemporaine*, Paris : L. Boulanger, 1885).

³⁰⁸ Claretie J., *La Vie moderne au théâtre : causeries sur l'art dramatique*, Paris : J. Barba, 1869-1875, p. 80.

³⁰⁹ *Le Miroir parisien*, 1^{er} octobre 1868, p. 87.

³¹⁰ *Journal pour tous*, 21 novembre 1868, p. 119.

l'œuvre originale réduite et modifiée ; de plus, les spectateurs, qui allaient voir un drame judiciaire, connaissaient d'emblée le nom de l'assassin : de ce fait, l'intrigue aurait pu perdre son intérêt principal.

Or, le drame judiciaire – comme toute littérature de ce genre – implique une stratégie de réception différente : il va sans dire que le lecteur (ou le spectateur), dans ce cas, n'a aucun intérêt à être omniscient ; à l'inverse, le plaisir repose, d'une part, sur son ignorance qui n'est élucidée qu'au dénouement ; de l'autre, sur ses propres tentatives de deviner le nom du malfaiteur en collaboration avec l'auteur³¹¹. Le lecteur ne voit alors que d'un côté du voile et ne pénètre pas encore le secret, mais il éprouve du plaisir à s'emparer des menues informations que l'auteur lui fait parvenir de l'autre côté de ce voile ; et sa satisfaction, à la fin de la lecture, est d'autant plus grande s'il a réussi à reconstituer l'image qui était cachée. Dans l'optique du dispositif, l'objectif de l'enquête est de faire rentrer dans l'ordre symbolique et imaginaire le mystère – l'inconnu, l'irreprésentable ou, mieux, « pas encore représenté » – en reconstituant les circonstances du méfait ; pour ce faire, le niveau technique « pur » est lié aux niveaux pragmatique et symbolique ; le lecteur fait de même. S'il éprouve du plaisir, c'est celui de pouvoir s'assurer que le mystère, aussi terrible soit-il, peut parfaitement rentrer dans les relations causales : la littérature policière « classique » repose sur la croyance infinie en la puissance de la raison humaine et sur l'argument que tout inexplicable peut et doit être expliqué ; à cet égard, il suffit de penser aux aventures de Sherlock Holmes ou aux nouvelles d'Edgar Allan Poe, très en vogue à l'époque. Une logique identique est sous-jacente aux secrets que l'on vient d'examiner : les protagonistes s'acharnent à les dévoiler afin de pouvoir reconstituer le monde fictionnel ; de plus, si Réel il y a, il se cache dans le hors-scène intime des traîtres : c'est le

³¹¹ Sur les différentes stratégies que cette collaboration implique, voir, par exemple, l'article de Richard Saint-Gelais « Rudiments de lecture policière » (in *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 75, 1997, pp. 789-804) ainsi que les passages respectifs dans *Lector in fabula* d'Eco (*op.cit.*).

dévoilement intérieur plutôt que le dévoilement extérieur qui les amène à se donner la mort.

Toutefois, *Le Drame de la rue de la Paix* ne se résume pas à une simple enquête judiciaire : il englobe également un drame passionnel.

L'action commence dans un cabinet du Palais de Justice : Gourbet, juge d'instruction, est chargé de mener l'enquête sur l'assassinat de Maurice Vidal. Julia Vidal, sa veuve, a découvert le cadavre de son mari en rentrant du voyage à Gênes. Le suspect principal est Savari que l'on a vu sortir de chez Vidal la veille ; pourtant, on manque de preuves à ce sujet. À la fin de l'interrogatoire, Julia demande à Gourbet de rester dans le cabinet afin de pouvoir observer Savari : son intuition devrait lui indiquer s'il s'agit bien de l'assassin. Gourbet l'amène dans une pièce à côté, puis fait entrer le suspect. Celui-ci réfute brillamment toutes les accusations et quitte les lieux ; toutefois, Julia est persuadée que Savari est coupable. Vibert, secrétaire du juge d'instruction, lui propose de mener, tous les deux, une enquête indépendante. Julia y consent (I). Vibert l'introduit, sous un faux nom, dans le salon de Pélagie d'Ermont où Savari vient souvent pour jouer aux cartes. Pour lui arracher l'aveu de sa culpabilité, Julia doit se faire aimer par Savari ; à la fin de la soirée, elle réussit à attirer son attention : Savari ne la quitte pas du regard (II).

Il commence à la fréquenter ; un jour, il lui avoue sa passion. Maintenant, Julia doute de sa culpabilité ; elle trouve le spectacle qu'elle doit jouer infâme. Vibert lui propose de mettre en scène une dernière épreuve (III) : il convie Julia et Savari à dîner au café des Anglais et montre à Savari le poignard avec lequel Vidal a été tué en espérant qu'il se dénonce. Celui-ci reste impassible. Julia est persuadée de son innocence, mais Vibert ne renonce pas pour autant à sa conviction première (IV). Arrivé dans le salon de Julia, il la prie de révéler à Savari qu'elle est la veuve de Vidal ; en attendant, il se cache dans une pièce à côté. Julia dévoile à Savari la vérité. Frappé par son aveu, car c'est lui l'assassin de Vidal, Savari se tue à l'aide du poignard avec lequel il a immolé sa victime. Vibert triomphe (V).

La faute est donc commise et le secret instauré avant le début de l'action. Le cercle familial est décomposé d'entrée de jeu ; seule la réparation est possible. De plus, la faute est commise envers le monde fictionnel en tant que tel : par sa portée, elle touche le cercle familial aussi bien que le cercle social, sans parler des cercles intimes des protagonistes ; trouver le meurtrier afin de le punir revient ainsi à reconstituer le monde fictionnel en comblant le trou laissé par l'assassinat brutal dans le Symbolique (qui a tué Vidal et pourquoi ?) et dans l'Imaginaire (comment l'a-t-il fait ?). Partant, le dévoilement du secret ne présente un danger que pour Savari ; aussi n'y a-t-il pas de cercle de base familial bien délimité comme dans d'autres exemples : on est en face de cercles intimes entrecroisés. Tout cela peut s'expliquer par le fait que *Le Drame...* est un mélodrame « diversifié » selon la tripartition de Thomasseau ; on voit donc

qu'il s'éloigne des schémas classiques : non seulement sur le plan de la structure générale, mais aussi sur le plan de la lecture.

Lecteur-observateur

Sur le plan de la lecture, on a affaire à deux dispositifs d'observation pour ainsi dire métanarratifs. Le premier est celui de l'enquête ; et il importe de noter que l'enquête n'a pas de statut officiel : elle n'est pas soutenue par l'institution judiciaire. Vibert choisit d'agir à ses propres frais, car non seulement il partage, à propos de Savari, l'intuition de Julia, non seulement il aime le « plaisir qu'on éprouve à chercher [la vérité] dans l'ombre, pas à pas »³¹², mais aussi rêve-t-il de passer enfin de l'observation à l'action. Ses actions, pourtant, sont celles d'un metteur en scène : convaincu de la véracité de son intuition première, il procède à l'arrangement du monde fictionnel de manière à prouver que Savari est effectivement meurtrier – l'idée qu'il puisse en être autrement ne lui vient même pas à l'esprit ; en d'autres termes, il réalise sa version du monde qu'il plaque sur la réalité fictionnelle sans se demander si les deux peuvent coïncider. Son désir de prouver la culpabilité de Savari est violent ; lorsque la passion de Savari pour Julia semble contrecarrer son investigation personnelle et brouiller l'ordre de l'enquête, Vibert s'exclame :

Je découvrirai la vérité, malgré tout le monde, malgré vous-même, oui, madame, malgré vous-même ! J'ai soutenu qu'Albert Savari était coupable. Eh bien ! je veux le prouver, non pas aux autres, que m'importent les autres ! Mais à moi ! à moi³¹³ !...

Par son obstination, Vibert rappelle Romuald de *La Nuit du meurtre* : pour Vibert, il n'existe qu'un seul objectif ; comme Romuald, il s'acharne à faire coïncider sa version du monde avec la réalité, coûte que coûte : pour lui, la vérité appartient à l'ordre intime tout autant qu'à l'ordre objectif.

³¹² I, 8, p. 29.

³¹³ III, 7, p. 78.

L'enquête de Vibert met en œuvre des procédés que l'on pourrait appeler théâtraux. D'abord, Vibert s'invente un personnage : pour s'introduire chez Pélagie d'Ermont, il se déguise en comte de Rubini, italien extravagant venu à Paris « pour écrire un roman judiciaire » en compagnie de deux dames artistes. Sous les masques de celles-ci se cachent Julia et Marietta, sa dame de compagnie : afin que la vérité soit découverte, Julia doit participer au spectacle inventé par Vibert. Un autre secret se met donc en place : à première vue, il sert des objectifs nobles, pourtant, son dévoilement entraînera des conséquences pas tout à fait inoffensives. Pour que Savari tombe amoureux de Julia, Vibert la met littéralement en scène :

Veuillez vous lever, vous approcher de la table de jeu et vous placer de telle sorte que votre regard se croise sans cesse avec celui de mon adversaire. Avant une heure, j'en suis persuadé, j'aurai atteint mon but³¹⁴.

De même, le dîner au café des Anglais s'avère un petit spectacle bien arrangé : Vibert amène savamment le dialogue sur le poignard qui a servi à tuer Vidal ; il observe minutieusement la réaction de Savari quand il lui raconte l'histoire véritable de ce poignard ; et, de plus, il fait venir, comme témoin-spectateur, Hector Dumouche, un personnage curieux qui mériterait que l'on s'y intéresse plus longuement.

Hector Dumouche est un personnage comique, une sorte de parodie des mauvais romanciers de l'époque : un écrivain débutant qui rêve d'écrire des romans judiciaires et qui est présent, en tant qu'observateur, dans toutes les scènes (hormis les dialogues intimes de Julia et Savari). Passionné, de toute évidence, par l'écriture réaliste, Dumouche s'occupe principalement à décrire avec soin le décor qui l'entoure, en marquant une attention particulière au nombre de candélabres, de bougies, de meubles, etc.³¹⁵. Au sein de la fiction, il

³¹⁴ II, 12, p. 57.

³¹⁵ Force est de constater que Dumouche se rend tout de même compte de la différence entre la fiction et la réalité et pense à son lecteur : « DUMOUCHE : ... Sur la table, près d'un magnifique homard, un pâté de foie gras. Dans les carafes, du champagne frappé... / PELAGIE,

instaure ainsi un deuxième dispositif métafictionnel d'observation : venu dans la soirée chez Pélagie, il décide d'écrire, en collaboration avec Vibert déguisé en comte Rubini, un roman sur le « crime qui a été commis tout dernièrement dans une maison de la rue de la Paix » et de faire de Savari le héros :

Quel aimable mauvais sujet. Avec un type comme celui-là, notre livre aura un succès écrasant auprès des femmes. C'est une trouvaille, je vous dis que c'est une trouvaille³¹⁶.

Si Vibert convie l'écrivain au dîner, c'est pour lui faire observer la scène qui s'y déroulera : « Elle se développera d'elle-même, devant vous. Vous n'aurez qu'à raconter ce que vous aurez entendu »³¹⁷. À travers la présence de Dumouche, le lecteur virtuel est donc constamment rappelé à sa qualité de lecteur : en plus de l'amuser, le personnage de l'écrivain amateur lui indique que *Le Drame de la rue de la Paix* est une fiction que l'on est en train de lire en même temps qu'elle s'écrit ; cela contribue à la distanciation du lecteur virtuel. Curieusement, dans le roman de Belot, le personnage de Dumouche est absent : dans la pièce, pourtant, il revêt une importance non négligeable ; on pourrait même se demander s'il n'incarne pas la figure de l'auteur.

Drame intime

Au cours des deux premiers actes, le lecteur virtuel peut donc avoir l'impression de participer à un jeu plaisant : il observe les événements du monde fictionnel à travers deux dispositifs qui le mettent à distance de l'action. Même si Vibert se proclame être à la recherche de la vérité, cette recherche elle-même s'apparente à la création d'une dimension illusoire que Dumouche, ne serait-ce que par ses commentaires, met encore plus en évidence. Il va de

l'arrétant : Comment ! mais nous n'avons rien de tout cela à souper ! / DUMOUCHE : Je le sais bien, mais je ne puis décrire un souper comme le vôtre, il est trop simple. J'en ai inventé un autre ; je produirai plus d'effet sur le lecteur. » (II, 15, p. 61)

³¹⁶ II, 8, p. 51.

³¹⁷ IV, 2, p. 82.

soi que l'inquiétude n'a pas de mise dans ce jeu ; le lecteur virtuel n'éprouve pas d'émotions fortes : il est en train de s'amuser dans un cadre doublement artificiel ; il essaie de deviner si Savari pourrait être coupable : au lieu de la curiosité inquiète propre aux autres mélodrames de notre corpus, il éprouve une curiosité tout court. C'est alors qu'il est confronté à un coup du hasard qui renverse littéralement le cours des événements et introduit en jeu un second dispositif, notamment lors de l'aveu de Savari.

Au début du troisième acte, on se trouve dans le salon de l'appartement de Julia : des espaces semi-publics (cabinet de justice au premier acte, salon de Pélagie au second), on passe dans un espace presque intime. Julia reproche à Vibert que l'enquête ne progresse pas ; celui-ci rétorque que c'est elle qui ralentit sa progression : bien que Savari la fréquente et qu'il a l'air d'être véritablement épris d'elle, elle évite toujours de rester seule avec lui. À contrecœur, puisqu'elle n'aime pas du tout le rôle que Vibert lui a imposé, Julia consent à ce que Vibert et Marietta s'éloignent et fait entrer Savari, qui est ravi de se retrouver enfin seul avec elle et de pouvoir lui faire un aveu d'amour long et passionné : l'amour pour Julia l'a changé, en lui faisant découvrir la vérité sur la vie et sur lui-même.

... j'ai mal vécu jusqu'au jour où je vous ai rencontrée. J'ai compris seulement alors ce qu'on appelle l'honnêteté, en comprenant le véritable amour³¹⁸.

L'aveu de Savari est le premier discours sérieux et profond dans ce monde fictionnel qui s'est construit, jusqu'à cet instant, sur un mode plutôt ludique ; de même, la scène d'aveu est la première scène intime de cette pièce, sinon la première *scène* tout court. En soi, l'aveu de Savari n'est pas un événement inattendu, Vibert le prévoit : pourtant, il n'en mesure pas l'effet bouleversant. Cet aveu frappe aussi bien Julia que le lecteur virtuel. Par cette scène, la distanciation « métafictionnelle » de celui-ci est partiellement anéantie ; le drame judi-

³¹⁸ III, 5, p. 72.

ciaire prend un nouveau tournant : à côté du dispositif de l'enquête surgit un autre dispositif fondé sur la vérité passionnelle. Si avant l'aveu de Savari, le lecteur virtuel pouvait adhérer pleinement à la version du monde que Vibert s'efforçait à créer, à partir de cette scène, il est amené à se douter de la culpabilité de Savari, car le monologue intime de ce dernier crée inévitablement un espace d'identification et suscite une hésitation simple, mais fondamentale : un assassin, un meurtrier peut-il aimer profondément³¹⁹ ?

Un écartèlement important se produit. Le lecteur virtuel est « déchiré » entre deux désirs tout à fait banals, mais contradictoires, entre deux versions du monde conflictuelles : d'un côté, il veut bien voir Vibert réussir ; de l'autre, il désire également voir Julia et Savari s'aimer ; or, ce n'est possible que si Vibert a tort : la vérité judiciaire ne peut pas coexister avec la vérité passionnelle. À partir de cet instant, le lecteur virtuel commence à appréhender le dévoilement du secret ; l'aspiration naturelle à apprendre le nom du meurtrier devient inquiétante : c'est la transformation du drame judiciaire en drame passionnel qui fait surgir l'inquiétude. En ignorant ce qui se cache derrière le voile du secret, le lecteur virtuel se trouve dans un état d'hésitation permanent : il désire et craint à la fois le déchirement du voile ; l'aveu de Savari le fait passer, pour ainsi dire, de la lecture plaisante à la lecture jouissive.

Un charmant couteau-poignard

Au cinquième acte, le lecteur virtuel est presque assuré de l'innocence de Savari : le dîner au café des Anglais a démontré que la version du monde de Vibert pouvait être fautive ; de plus, à la fin de l'acte IV, Julia reçoit une lettre l'informant de l'arrestation de l'assassin de son mari³²⁰. L'entêtement de

³¹⁹ Cf. l'exclamation de Julia au dernier acte qui va dans le même sens : « Vous n'êtes pas coupable ! Vous ne pouvez pas l'être, puisque je vous aime ! » (V, 9, p. 106).

³²⁰ Par ailleurs, le pauvre Dumouche, en apprenant que le comte Rubini s'appelle Vibert et qu'il l'a engagé en tant que témoin d'une scène « criminelle », décide de renoncer au roman judiciaire : « ... moi qui croyais prendre des notes lorsque je faisais des rapports... Ah ! j'en ai assez du roman judiciaire, c'est trop dangereux... je vais faire du roman historique. Oh ! que d'émotions ! que d'émotions ! » (IV, 7, p. 91).

Vibert, qui pense toujours ne pas pouvoir se tromper, inquiète toutefois le lecteur virtuel. Le dernier acte est censé y mettre fin. Afin d'aboutir à la vérité, quelle qu'elle soit, un dévoilement réciproque doit avoir lieu : et, effectivement, Vibert vient demander à Julia de révéler à Savari son identité (« ... ce poignard qui a tué votre mari, osez dire à Savari qu'il vous appartient »³²¹) ; celle-ci, persuadée que Savari, qu'elle aime, est innocent, dit à Vibert de se cacher dans une pièce à côté pour s'assurer que ses accusations sont fausses.

La scène a lieu dans le salon de Julia : spatialement, l'action est centrée autour de la petite table sur laquelle on voit le poignard, l'arme du crime. Après le dévoilement réciproque, qui rend les personnages quasiment muets à tour de rôle, Julia prie Savari de lui raconter les mobiles de son crime et la façon dont il l'a commis, tout en espérant qu'il s'agisse d'un mensonge. Savari accepte ; qui plus est, son récit fait coïncider le salon qui se trouve dans l'espace scénique avec le salon de Vidal la nuit du meurtre :

Vous vous rappelez le salon de Maurice Vidal, le vôtre. Au milieu, une table ressemblant à celle-ci. Sur la table, on voyait un poignard : le voici, c'est le même³²².

Savari avoue avoir tué Vidal dans un accès de rage, lui avoir donné la mort « sans intention de la donner ». S'il ne s'est pas rendu à la justice, c'est qu'il ne voulait pas qu'on le prenne pour un « assassin vulgaire » ; avant de rencontrer Julia, qui l'a ramené à la vie, il était par ailleurs prêt à se suicider :

« Ah ! me disais-je, si la vie me devient à charge, si le souvenir de mon crime m'est odieux, je saurai bien me faire justice à moi-même. » [...] [Et] au moment où, désespéré, j'allais peut-être en finir avec la vie, tout à coup je m'y cramponnai de toutes mes forces³²³...

Julia ne peut lui répondre que par des exclamations : en face d'un récit si terrible, la parole lui manque. Enfin, Savari déclare que sa vie n'a plus de sens,

³²¹ V, 7, p. 102.

³²² V, 9, p. 106.

³²³ *Ibid.*, p. 107.

car « une barrière infranchissable » s'est élevée entre Julia et lui ; il se saisit du poignard et se frappe sans que Julia puisse l'arrêter : « J'ai tué Maurice Vidal avec ce poignard, c'est ce poignard qui me tuera »³²⁴. Avant de rendre son dernier soupir, il implore le pardon de Julia, mais celle-ci n'est pas capable de parler ; elle tombe à genoux auprès du cadavre et prie silencieusement ; c'est alors que Vibert, triomphant, sort de la chambre où il était caché en s'écriant : « Je ne m'étais pas trompé ! »³²⁵.

Le suicide de Savari est l'une des rares morts volontaires mélodramatiques pour laquelle le lecteur virtuel peut *imaginer* le geste suicidaire dans l'espace scénique proprement dit : même si le personnage « tourne sur lui-même » afin de cacher au regard extérieur la blessure mortelle, il se frappe sans se dissimuler. De même, la scène du dévoilement dont le suicide s'avère être le point culminant se joue, pour ainsi dire, « en superposition » : par l'intermédiaire du poignard et de la petite table qui attirent Savari comme un aimant (les didascalies indiquent que même s'il fait un pas vers Julia, il revient aussitôt à côté de la table), un autre espace-temps, pour ne pas dire un autre événement s'inscrit au sein de l'espace scénique – celui du passé, celui du meurtre de Vidal. À travers le geste suicidaire, Savari se substitue à sa victime : en refigurant son crime, en le réinscrivant dans l'ordre symbolique et l'ordre imaginaire, il expie sa faute première.

Le monde fictionnel est ainsi reconstitué, comme en témoigne l'exclamation victorieuse de Vibert ; le traître s'est fait justice. Néanmoins, le lecteur virtuel est loin de partager le triomphe du personnage : la reconstitution n'est possible que grâce à l'élimination de l'une des versions du monde, celle de l'amour réciproque ; cette version supprimée, paradoxalement, semble être plus juste que la quête judiciaire de Vibert qui s'est servie de l'amour comme d'un instrument à la recherche de la vérité. Les attentes du lecteur virtuel sont trompées.

³²⁴ *Ibid.*, p. 108.

³²⁵ V, 10, p. 108.

Un spectateur empirique de l'époque, en l'occurrence Jules Claretie, note à ce propos : « C'était sur l'amour de Savari pour Julia Vidal et sur la passion soudaine de Julia pour lui que reposait l'intérêt [de l'action]. [...] Savari accusé et innocent intéresserait singulièrement »³²⁶. La scène du suicide éclaire, entre autres, la dimension presque œdipienne de l'œuvre : par son crime, Savari détruit son propre avenir en l'ignorant complètement ; et le lecteur virtuel ne peut que s'apitoyer sur le destin des protagonistes. Ainsi, le suicide accompli au dénouement contribue à la catharsis « des larmes » chez le lecteur virtuel, et rend le triomphe final de Vibert très ambigu.

Dramaturgie du suicide

Dans le roman éponyme de Belot, Savari ne se suicide pas. Il dévoile le premier son crime à Julia ; elle lui répond qu'elle est la veuve de Vidal. Vibert surprend cette scène depuis une chambre dont Julia ignore l'existence et descend dans la rue pour arrêter Savari au moment où il sort, frappé par l'aveu de sa bien-aimée³²⁷. Dans la rue, Savari se perd dans une manifestation ; et lorsque les soldats ouvrent le feu sur la foule, il est mortellement blessé et meurt peu de temps après.

Nous nous demandons si pour une pièce de théâtre, dans la perspective de l'économie dramaturgique, le suicide ne serait pas l'un des moyens les plus efficaces d'amener le récepteur à la catharsis, et justement lorsqu'il s'agit de punir le traître. Selon la logique mélodramatique, il est assez difficile de faire tuer ce dernier, car il devrait être éliminé par une force neutre, par le hasard, comme c'est le cas dans le roman de Belot, ou par une force supérieure, par la fatalité, qu'il est difficile de faire figurer sur scène : le mélodrame, qui se repose sur une sorte de vraisemblance mondaine, n'accueille pas volontiers les forces « supérieures » qui se manifestent rarement dans un cadre bourgeois ou rural.

³²⁶ Claretie J., *op.cit.*, p. 86.

³²⁷ Ajoutons que dans le roman, Vibert lui-même est épris de Julia ; *Journal pour tous* cité plus haut s'interroge si ce n'est pas la censure qui a obligé Belot de supprimer ce fait de l'intrigue.

Les Bons ne pourraient pas tuer le traître sans être déshonorés, sauf s'il s'agit d'un duel, dont le mélodrame se sert souvent. Le suicide, en revanche, offre une solution facile et élégante de châtier le mal et, mieux encore, d'arranger les événements de sorte que le mal se punisse lui-même après s'être repenti, tout en évitant de rendre la mort du scélérat trop pathétique : si l'on revient sur l'exemple en question, l'espace scénique, nous semble-t-il, étant donné ses limites spatiales, aurait du mal à accueillir un meurtre neutre ou accidentel ; incarné sur scène, il perdrait sa puissance qu'il était cependant en mesure d'exercer sur l'imaginaire du lecteur du roman.

Cela dit, dans son article « Réécriture racinienne du crime et réécriture d'un crime racinien : *Andromaque* et ses adaptations anglaises »³²⁸, François Lecercle donne l'exemple d'une adaptation scénique d'*Andromaque* où l'on a choisi de représenter le meurtre de Pyrrhus sur scène, accompagné du récit d'Oreste. L'effet tragique produit par le récit laisse place au rire du public : outre la redondance provoquée par le récit, la représentation effective du meurtre ralentit les événements tragiques à l'extrême (ainsi, Lecercle évoque les acteurs qui passent leur temps à transporter les cadavres), tandis que dans le récit racinien, la rapidité de leur succession est poussée « jusqu'à l'invraisemblable »³²⁹.

En prolongeant cette réflexion et en l'appliquant à notre corpus, nous pouvons postuler que non seulement le suicide (du traître) permet une sorte d'économie technique et éthique, mais aussi qu'il est plus efficace, de manière générale, par sa promptitude : pour se donner un coup de poignard, pour avaler du poison ou pour se jeter de la fenêtre, il suffit d'une seconde ; et le récepteur peut en être véritablement frappé. On peut également s'en servir de manière inverse afin de mettre sur scène le monologue ultime du personnage qui s'est empoisonné : on examinera à cet égard *Chatterton* de Vigny. Dans cette optique, le suicide est un événement « pur » et utile aussi bien du point de vue

³²⁸ In *Littératures classiques*, No. 67, 2008, pp. 147-162.

³²⁹ *Ibid.*, p. 160.

dramaturgique que du point de vue théâtral : il se contente de moyens très simples, il n'a pas besoin d'autres actants, il donne la possibilité de maîtriser le temps de l'action ; de plus, s'il a lieu dans l'espace scénique, il permet de focaliser l'attention du récepteur sur le corps expirant, au seuil de la mort : ce n'est pas par hasard si les didascalies précisent souvent que les personnages reculent devant le suicidaire dans une sorte de « consternation générale ».

Pour revenir à la lecture du texte dramatique, soulignons que le lecteur peut facilement s'imaginer une foule occupant l'espace scénique et tuant le traître : pour lui, cet aspect ne revêt pas une grande importance. En revanche, comme on vient de le voir, le *suicide* du traître lui permet de s'apitoyer sur le personnage, apportant ainsi des nuances supplémentaires au *happy end* où le monde fictionnel se trouve reconstitué : la satisfaction du lecteur virtuel se mêle ainsi à la pitié (même s'il s'agit de la pitié-mépris), et, dans certains cas, à la terreur ; ce qui lui permet, entre autres, un retour sur soi-même. Dans le mélodrame tardif, le suicide du traître peut donc paradoxalement donner lieu à la catharsis « jouissive ». Quant au mélodrame classique, le lecteur virtuel n'a pas de raison valable pour s'apitoyer sur le traître : lorsque celui-ci n'éprouve pas de remords, au dénouement, son évacuation ou sa punition renforcent le triomphe général. En même temps, lorsque le traître se tue en reconnaissant et en expiant sa faute par la mort volontaire, la satisfaction du lecteur est plus importante que dans le cas où ce premier ne se repentit pas, en étant simplement voué à la justice : en plus de mettre en œuvre la catharsis à proprement parler, le suicide la renforce.

De plus, la mort volontaire éclaire le conflit entre les passions individuelles et le cercle de base : si le scélérat est amené à se tuer, c'est en découvrant que sa faute est incompatible avec l'ordre en vigueur ; le dévoilement du secret détruit ses illusions et le met en face du vide, de l'avenir inexistant. D'une certaine manière, en portant atteinte au cercle de base, il commet une faute envers lui-même, une faute qu'il est obligé de payer par sa vie. Les suicides des victimes du mélodrame reposent sur le même mobile : mais dans ce cas, il n'est

plus possible de parler de la reconstitution du cercle de base – leur mort volontaire défigure ce dernier.

Dans ce chapitre, nous nous sommes penchée sur quatre exemples de la reconstitution, voire de la reconfiguration des mondes fictionnels mélodramatiques. À l'exception du *Suicide...* de Pixérécourt où la reconstitution du monde fictionnel devient possible grâce à l'intervention de la Providence, mais aussi grâce au caractère vaillant du vieux sergent Clermont, le retour du monde fictionnel à l'état idyllique qui est présenté, pour la plupart, dans l'exposition, est dû au suicide du traître (ou de la traîtresse) qui nuit, tout au long de l'action, aux fondements de ce monde, empêchant ainsi le triomphe de la vérité et de la justice. Dans les deux mélodrames romantiques, *La Nuit du meurtre* et *Marianne*, la fonction du suicide du traître se limite à permettre la réunion heureuse des Bons, ainsi que la canalisation de la violence, le traître faisant ainsi office de bouc émissaire ; le lecteur virtuel est par conséquent amené à une catharsis « plaisante » dans laquelle la pitié-mépris envers le traître se mêle à la satisfaction qu'il partage avec les antagonistes. En revanche, dans *Le Drame de la rue de la Paix*, mélodrame plus tardif, et dans lequel l'on peut déjà apercevoir une certaine épïcisation opérée par la double distanciation du récepteur à travers les dispositifs correspondants, le suicide du traître, quoiqu'il favorise toujours le triomphe de la justice, est à même de réordonner les versions du monde surgies au cours de la lecture : s'inscrivant dans la version du monde « passionnelle » bien plus que dans la version du monde de Vibert qui poursuit la vérité, la mort volontaire de Savari fait surgir la pitié-compassion, en influant ainsi sur la nature de la catharsis qui, cette fois-ci, s'avère être jouissive, s'ouvrant sur le Réel et non pas sur la réalité fictionnelle remise en ordre.

II

Dans les parties suivantes, on verra qu'un tel dénouement « équivoque » est en général propre aux formes théâtrales qui commencent à surgir à la même époque, et notamment au drame naturaliste et symboliste ; toutefois, comme le chapitre suivant le montre, il est plus courant que le mélodrame privilégie les dénouements pour ainsi dire univoques, ainsi qu'une catharsis « pure » que rien ne vient rendre ambigu.

3. Déformer le monde : le suicide passionnel

Comme parfois, au temps chaud, un petit papillon, attiré par la lumière, vient voler dans les feux, ce qui cause à lui la mort et aux autres la douleur ; ainsi je cours sans cesse à mon fatal soleil³³⁰...

Le suicide des victimes – mais force est de constater que l'on ne trouve parmi elles jamais de personnage parfaitement innocent – déforme le monde fictionnel, tout en refermant la voie à la reconstitution de celui-ci : si l'identification du lecteur au traître, élément étranger dans un corps mélodramatique, est ironique et que le suicide du traître lui procure une satisfaction certaine, le suicide de la victime, à laquelle on s'identifie positivement et autour de laquelle le réseau fictionnel est d'une certaine manière centrée, ne saurait pas être reçu de la même façon « méprisante » ; et le monde fictionnel, par conséquent, ne saurait être reconstitué puisqu'un élément constitutif, justement, lui manque. Précisons toutefois que dans notre corpus, il n'y a qu'une pièce où l'opposition entre la victime et le traître soit présentée de manière claire : il s'agit de *Valentine, ou la séduction* de Pixérécourt ; dans deux autres mélodrames (*Huit ans de plus* d'Arnould et *L'Arlésienne* de Daudet³³¹), le personnage du traître n'apparaissant pas dans le texte, on peut se demander si le suicidaire n'est pas lui-même à la fois traître et victime : une passion impossible à assouvir l'amène à se donner la mort ; cette passion constitue effectivement une faute envers le monde fictionnel ; cela dit, le suicidaire dont la passion transgresse l'ordre extérieur (social et familial) ne se trahit-il pas lui-même aussi ? Dans l'affirmative, sa mort ne déforme pas le monde fictionnel, mais le ramène, à l'inverse, à un état idéal qui n'est pas ébranlé par des sentiments nuisibles ; toutefois, par le suicide du protagoniste, le lecteur virtuel traverse une expérience quasi tragique : la situation terrifiante des victimes, qui ne fait que

³³⁰ Pétrarque, sonnet XCI in *Les Rimes*, tr. F. Reynard, Paris : G. Charpentier, 1883.

³³¹ Il peut sembler étrange de voir figurer la pièce d'un auteur prétendument naturaliste dans la partie de notre recherche consacrée aux mélodrames. Nous en expliciterons les causes le moment venu.

II

s'aggraver au long de l'action avant de culminer dans la mort volontaire, y prête largement. Nous examinerons donc, à présent, en quoi l'expérience de la déformation du monde est différente de celle de sa reconstitution dans la perspective de la lecture jouissive.

3.1. *Valentine, ou la séduction*³³² : un trou sans fond

... Demain, au sortir de cette fête, s'il se promène sur ces bords avec ses joyeux amis, je voudrais que ses pas triomphants vinssent heurter le corps inanimé de cette femme qu'il a si horriblement trompée³³³ !...

Valentine, ou la séduction de Pixérécourt nous semble marquer le passage du mélodrame classique au mélodrame romantique, et ce notamment par le traitement de la violence qui n'est pas tout à fait propre au mélodrame du début de siècle : si d'habitude, le déshonneur ne fait que menacer la victime, dans cette pièce, le dramaturge n'hésite pas à mettre en scène une victime qui vient d'être déshonorée. Dans les critiques du spectacle, on note que « cette pièce est presque une tragédie bourgeoise », que « cet ouvrage ne ressemble pas à la plupart des mélodrames » et, enfin, que « c'est plutôt un drame qu'un mélodrame »³³⁴, tout en soulignant l'immense succès auprès du public qui n'a pas manqué de verser des larmes sur les malheurs de la protagoniste³³⁵. En fait, non seulement le dénouement de *Valentine* est inhabituellement violent³³⁶, mais la pièce elle-même s'ouvre d'une manière « neuve, frappante » : notamment par un cri « perçant et douloureux » qui vient de l'intérieur de la maison se situant au sein d'un jardin. Ensuite, l'on voit Valentine s'élancer dans l'espace scénique : elle veut s'enfuir, mais la porte du jardin est fermée ; épuisée, elle tombe sur le banc :

Grand dieu ! je ne suis point mariée³³⁷ !

³³² Pixérécourt R.-G. (de), *Valentine, ou la séduction*, Paris : J.-N. Barba, 1822.

³³³ *Ibid.*, III, 11.

³³⁴ Le terme même de mélodrame commençait à être dédaigné à l'époque, vu la qualité de la production mélodramatique ; on lui préférait celui de drame. Voir sur ce point Thomasseau, *Le Mélodrame, op.cit.*, p. 54.

³³⁵ Voir « Jugements des journaux » in Pixérécourt R.-G. (de), *Théâtre choisi*, t. IV, Genève : Slatkine reprints, 1971, pp. 111-117.

³³⁶ Comme nous l'avons fait remarquer plus haut, le suicide n'est pas un dénouement propre au mélodrame classique, et surtout celui de la victime.

³³⁷ I, 1, p. 4.

Une telle ouverture attire nécessairement l'attention : le lecteur virtuel comprend que quelque chose de terrible s'est passé à l'intérieur de la maison, il est curieux de l'apprendre ; effectivement, au cours du dialogue avec Léonard le jardinier, le lecteur virtuel apprend, avec la protagoniste, que « la pauvre, l'infortunée Valentine, la victime d'un monstre »³³⁸ a été déshonorée par Adrien (dont le vrai prénom, comme on l'apprendra plus tard, est Édouard) après un faux mariage organisé avec le concours du baron Ernest, ami traître d'Édouard. C'est chez Ernest que Valentine se trouve au premier acte.

Valentine veut s'enfuir pour rentrer dans la demeure d'Albert, son père ; or Ernest et madame Germain, la femme de confiance du traître, la retiennent enfermée dans le jardin. Valentine est sauvée par son père qui vient la chercher. (I) De retour chez Albert, celui-ci demande à sa fille des explications sur son absence ; Valentine lui promet de tout dire le soir même. Elle écrit à Adrien en le priant de venir la voir avant qu'elle ne se livre « à un acte désespéré » ; or celui-ci frappe déjà à sa porte. Il explique à sa bien-aimée que leur mariage est impossible, puis se cache dans la chambre d'à côté, car la comtesse Honora vient rendre visite à la jeune fille. Elle apprend à Valentine qu'Adrien est en fait le comte Édouard, son époux légitime. Une fois la comtesse partie, Albert engage Édouard dans un duel que Valentine arrête. Édouard s'en va ; Valentine implore le pardon de son père, mais celui-ci la maudit. (II) Valentine se rend dans la fête chez le comte de Noralberg afin de s'assurer définitivement de la scélératesse d'Édouard. Lorsqu'elle comprend que la comtesse Honora ne lui a pas menti, elle se noie dans la rivière au beau milieu de la fête. (III)

À l'inverse de la situation du *Suicide...* du même auteur, l'attention du lecteur virtuel n'est pas focalisée sur le cercle familial et idyllique, mais sur le cercle intime – i.e. l'espace intime de la protagoniste, bouleversé de fond en comble. Le monde fictionnel comporte d'entrée de jeu une brèche profonde à tous les niveaux : si elle était découverte, la faute de Valentine couvrirait de déshonneur non seulement sa propre famille, mais aussi celle d'Édouard, « grand seigneur », ce qui impliquerait des conséquences au niveau social. Par ailleurs, bien que ce soit Ernest qui ait poussé Édouard à commettre le crime, la culpabilité se partage, de fait, entre le traître, Édouard et Valentine elle-

³³⁸ *Idem.*

même, Édouard étant coupable de ne pas avoir résisté à la tentation, et Valentine de ne pas avoir écouté les conseils de son père : même si elle ignorait que le mariage était un leurre, le fait d'avoir consenti à se marier sans bénédiction paternelle la rend coupable de fait. Ainsi, comme Valentine est déjà déshonorée, elle « incarne » la faute envers le monde fictionnel ; elle s'en rend par ailleurs parfaitement compte, et son seul désir est d'aller mourir auprès de son père, car une telle faute n'est pas facile à réparer :

... laissez-moi retourner chez mon père... [...] Rendez-moi la liberté...
 permettez que j'aie mourir de douleur et de honte aux pieds de ce respectable vieillard³³⁹.

Comme Valentine est l'incarnation de la faute, les autres personnages font tout leur possible pour qu'elle ne soit pas dévoilée : et si dans les mélodrames que l'on vient de voir, le suicide est la conséquence du dévoilement à la fois intime et public de la faute, dans la pièce en question, la mort volontaire en est la cause (du moins hors du cercle familial) ; il est ce qui fonde la scène du suicide en tant que scène. Par ailleurs, s'il n'est pas étonnant que les traîtres veuillent tenir Valentine enfermée jusqu'à ce qu'elle se calme, tout en craignant « qu'elle n'attente pas à ses jours »³⁴⁰, il est remarquable que la comtesse Honora, ayant appris le faux mariage de Valentine, lui propose de venir habiter « une retraite ignorée »³⁴¹ ; de même, lorsque Valentine se rend à la fête chez le comte, on la surveille et on l'enferme à l'intérieur de la maison tout comme au premier acte : on a effectivement peur qu'elle accomplisse « un sinistre projet »³⁴² qui peut jeter la lumière sur le secret. Toutefois, le sort de Valentine semble être fixé par elle-même d'entrée de jeu ; elle est décidée à mourir pour expier son déshonneur. La pensée suicidaire est sous-jacente à son discours ; comme pour un personnage tragique, pour Valentine, il n'y a pas de lende-

³³⁹ I, 11, p. 22.

³⁴⁰ I, 8, p. 18.

³⁴¹ II, 13, p. 48.

³⁴² III, 16, p. 75.

main ; sa décision est arrêtée : « ce soir, mon sort sera fixé », lance-t-elle dans un aparté³⁴³ ; à Édouard, elle propose directement de venir la pleurer avec son père³⁴⁴ ; à la comtesse Honora, qui lui offre son assistance à partir du lendemain, elle répond :

Souffrez que je vous voie aujourd'hui (*elle appuie sur ce dernier mot*) le plus longtemps possible³⁴⁵.

Enfin, lorsque Valentine se rend à la fête chez le comte de Noralberg pour l'implorer de veiller sur son père, elle lui parle d'elle-même à la troisième personne, en insistant sur le fait qu'elle est déjà morte³⁴⁶. Sa mort volontaire au dernier acte est donc tout à fait prévisible et décidée : il ne s'agit pas d'un événement inattendu ; le lecteur virtuel est constamment tenu en éveil par le caractère inéluctable du dénouement tragique.

Suicide sur scène

Dans la circonstance, le lecteur virtuel se trouve dans une position tout à fait étrange : il n'a rien à espérer car le cercle de base ne peut pas être reconstitué, le déshonneur de Valentine étant irréparable (son séducteur étant déjà marié) ; pourtant, s'identifiant à la protagoniste, il continue à espérer envers et contre tout sa reconstitution miraculeuse : bien que Valentine médite un projet sinistre et refuse toute aide venant de l'extérieur, elle continue à croire qu'un avenir heureux est encore possible. Afin de se protéger du vide terrible sur lequel ouvre son déshonneur, elle se maintient dans l'illusion qu'Édouard est un homme honnête qui n'aurait pas su la tromper car elle l'aime, et, de même, que sa réintégration dans le cercle familial reste toujours envisageable. Paradoxalement, l'illusion passionnelle coexiste avec la pensée suicidaire dans l'espace intime de Valentine jusqu'au tout dernier moment : elle ne croit pas

³⁴³ II, 2, p. 28.

³⁴⁴ II, 7, p. 36.

³⁴⁵ II, 13, p. 49.

³⁴⁶ III, 10, p. 69.

Édouard sur parole lorsque celui-ci l'assure que leur mariage est impossible ; elle ne croit pas non plus – du moins définitivement – la comtesse Honora :

... j'ai voulu bien me convaincre de sa perfidie, en le voyant auprès de ma rivale. Il se pourrait que l'on m'eût abusée. J'ai dû connaître l'entière vérité. Mais quand *tout espoir me sera ravi*, j'aurai bientôt cessé de vivre³⁴⁷.

De ce fait, pour Valentine, le dévoilement du secret s'effectue de manière progressive : bien qu'elle connaisse son déshonneur dès le début et bien qu'elle apprenne, au beau milieu de l'action, qu'Édouard ne pourra jamais l'épouser, elle dresse devant ces faits terribles un écran d'espoir et d'illusion : quand ce dernier est détruit par la voix de la Comtesse, la protagoniste s'évanouit.

LA COMTESSE, *en dehors*

Cherchez partout, mes amis. [...]

VALENTINE

La Comtesse ! cette fois on ne m'a pas trompée... Voilà donc l'épouse du perfide ! Ah ! Fuyons ses regards... je me sens défaillir... [...]

*Elle tombe évanouie dans un bosquet qui entoure la rotonde*³⁴⁸.

Le lecteur virtuel peut encore espérer que la Comtesse réussira à sauver Valentine, mais celle-ci s'enfuit de la maison où on l'a enfermée. Notons sur ce point que l'intrigue de la pièce se fonde sur quatre (!) enfermements et évasions successifs qui contribuent, entre autres, à maintenir la tension dramatique, car elles diminuent ou font croître, respectivement, la probabilité du suicide : avant le début de l'action, la protagoniste s'enfuit de la maison paternelle pour se retrouver enfermée dans le logis d'Édouard ; à la fin de l'acte I, son père l'aide à s'enfuir de ce dernier et la ramène dans la maison paternelle ; au début de l'acte III, on apprend que Valentine s'est enfuie de chez Albert pour venir dans le château du comte et confirmer ou annuler son espoir illusoire ; enfin,

³⁴⁷ III, 11, p. 71, n.s.

³⁴⁸ III, 13, p. 73.

lorsqu'on l'enferme à l'intérieur du château, elle s'évade vers la rivière. L'Imaginaire de la pièce fonctionne ici, sur un plan plus abstrait, selon une dialectique de l'enfermement et de l'ouverture ; le monde fictionnel est ainsi rendu implicitement instable, ce qui contribue également à augmenter la tension propre à la lecture ; et il se peut que Valentine cherche non seulement à réparer sa faute, mais aussi à fuir sa propre ombre. Sa dernière évasion réussit enfin ; une fois sur le pont surplombant la rivière, elle s'y jette après avoir pardonné à Édouard :

En effet, on voit Valentine traverser en courant une allée d'arbres qui conduit à la rivière ; quand elle est parvenue au milieu du pont, elle dit très haut :

Adieu, je te pardonne et je meurs !

Puis elle s'élançait dans les flots. On entend un cri général d'effroi. À peine Valentine est-elle tombée que les bords de la rivière, le pont et tous les praticables du jardin se couvrent de monde. Édouard veut se précipiter dans l'eau, on l'en empêche. [...] Mouvement général, confusion. Les jouteurs sautent dans leurs barques et parcourent la rivière. Le jour baisse³⁴⁹.

À l'inverse de la plupart des morts volontaires de notre corpus mélodramatique, celle-ci est véritablement mise en scène. L'événement commence dans l'espace scénique rempli de monde : deux scènes plus tôt, les invités arrivent « au son d'une musique légère »³⁵⁰ pour assister à une joute où les vainqueurs expriment leur joie par des danses grotesques ; quand la nouvelle de la fuite de Valentine arrive, tout le monde suit la comtesse pour entourer ensuite l'espace où le suicide aura lieu : la mort volontaire attire les regards ; nous pouvons constater ici la même invasion de l'espace restreint par l'espace vague et le même désordre général que dans *Le Suicide*. Et si dans cette dernière pièce, c'était le pavillon qui cachait l'acte d'Hyppolite, dans *Valentine*, le suicide se donne à voir tout en restant dissimulé. Juste avant le tomber de rideau, le corps est amené sur scène, mais tout comme la rivière soustrait des regards

³⁴⁹ III, 17, p. 76.

³⁵⁰ III, 15, p. 74.

l'instant de la mort de la protagoniste, il y a un voile blanc qui couvre son cadavre. La mort reste toujours invisible au niveau technique du dispositif, tout en activant l'imagination :

Une barque paraît sous le pont. Un voile blanc étendu sur la partie qui est à la vue du spectateur, et qui paraît cacher un cadavre, annonce que Valentine est morte. La consternation des assistans ne laisse pas d'ailleurs le moindre doute. Cette scène est éclairée par des flambeaux placés dans des barques. Le Comte prend vivement Edouard et Ernest par la main, et les conduit au bord de la rivière.

LE COMTE

Odieux assassins ! contemplez votre ouvrage³⁵¹.

Au niveau de l'Imaginaire, ce suicide se manifeste de manière presque poétique. Il se termine par un tableau que l'on est invité à *contempler* ; le geste suicidaire qui met la scène en désordre est suivi de l'apaisement : les barques glissent silencieusement dans l'obscurité, les flambeaux éclairent à la fois les visages endoloris et le voile blanc sous lequel se laisse deviner un corps inanimé³⁵². Cette scène est fascinante ; il y a la mort, mais c'est une mort embellie ; la terreur est absente, laissant place à la douleur et à la pitié-compassion : la toile tombe sur « la consternation générale » ; et le lecteur virtuel pourrait, tout comme les spectateurs de l'époque, verser quelques larmes sur le destin de la « pauvre, infortunée Valentine » : on ne peut que s'apitoyer sur elle et sur son père, qui demande au ciel de lui ôter la vie, ainsi que sur Édouard qui, en proie aux remords, appelle la vengeance sur sa tête.

Déformation du monde

Pourtant, aussi beau soit-il, le geste suicidaire de Valentine dévoile indirectement sa faute à la société présente sur scène : dès que sa fille disparaît dans la rivière, Albert, ne sachant plus se contenir, saisit Édouard par la gorge et le convoque en duel, ce qui permet au Comte de promettre de punir le traître –

³⁵¹ III, 20, p. 78.

³⁵² Signalons que le même phénomène se reproduira dans *Intérieur* de Maeterlinck : sur un certain plan, son drame pourrait être lu comme une sorte de mélodrame épuré...

soulignons toutefois qu'il s'agit seulement d'une promesse ; en réalité, le scélérat ne sera pas châtié au dénouement. De plus, le suicide défigure irréversiblement le monde fictionnel : le cercle intime de base disparaît ; le cercle familial est démantelé : il est quasi évident qu'Albert ne survivra pas à sa fille et que la famille d'Édouard sera compromise par le méfait du jeune homme. Seul le cercle social, qui se trouve en position d'observateur neutre, demeure inchangé. Au sens figuré, on peut dire que l'écorce du fruit reste intacte, mais il n'y a plus de pulpe³⁵³. Comme le note *Le Courrier des spectacles*, « [ce mélodrame] ne satisfait pas complètement les spectateurs sensibles, qui, après s'être attendris sur les malheurs de la vertu, aiment à la voir triompher »³⁵⁴ ; et effectivement, à l'inverse des cas de reconstitution du monde fictionnel que l'on vient d'examiner, le lecteur virtuel n'éprouve pas la satisfaction à laquelle s'ajoute, dans le mélodrame tardif, la pitié pour le traître suicidaire : le destin de Valentine est terrible et le dénouement de son drame intime affligeant. Métaphoriquement, le trou que sa faute a laissé dans la structure du monde fictionnel (il va sans dire que le déshonneur de Valentine en soi échappe à l'ordre symbolique aussi bien qu'à l'Imaginaire) n'a pas pu être comblé ; pire encore, ce trou, qui est aussi un trou dans l'écran et par lequel le Réel surgit au sein du monde fictionnel, s'est agrandi et a démantelé le cercle familial.

Dans le cas présent, on l'a vu, ce n'est pas le dévoilement extérieur de la faute qui cause le suicide, mais l'inverse. Pour se suicider, Valentine a dû elle-même se rendre compte de son égarement et se persuader qu'elle a été *réellement* déshonorée³⁵⁵ ; c'est donc le dévoilement intérieur qui l'amène à se donner la mort ; et c'est l'illusion passionnelle qui dissimule, peu ou prou, la terrible vérité, tout en alimentant l'espoir du lecteur virtuel. Il ne faut pas penser

³⁵³ Quitte à brûler les étapes, notons que la transformation des mondes fictionnels romantiques de notre corpus aboutit, sans exception, au même résultat.

³⁵⁴ « Jugements des journaux », *op.cit.*, p. 112.

³⁵⁵ Dans cette perspective, on peut considérer qu'au moment du dévoilement, qu'il soit extérieur ou intérieur, le secret change de statut : d'une (non-)croyance subjective il devient savoir objectif et confirmé au sein du monde fictionnel.

que celui-ci le puise uniquement de l'espace intime de la protagoniste ; en réalité, au cours de l'action, on propose à Valentine plusieurs possibilités pour échapper au dénouement tragique : or, sa passion pour Édouard la force à les rejeter toutes. Ainsi, en réponse à la proposition de la comtesse Honora que l'on a évoquée plus haut, Valentine s'exclame : « Ah ! je ne le reverrai jamais »³⁵⁶ ; et même lorsque son père lui promet de lui accorder son pardon, elle s'y refuse, car pour cela, elle doit maudire Édouard. On voit donc que la fidélité aux serments sentimentaux, qu'il est possible de considérer comme caractéristique de l'ipséité, entre de nouveau en conflit avec les attentes de la famille et de la société, donc avec la mêmeté ; pourtant la constance et la fidélité de Valentine à ses propres principes la rendent sympathique et digne de compassion.

Le cheminement de Valentine ressemble donc à une longue agonie où les faibles lueurs d'espoir n'arrivent pas à effacer la pensée suicidaire qui, lorsque les dernières illusions se dissipent, se mue en acte. Le lecteur virtuel traverse ce chemin avec la protagoniste ; le suicide y met fin, en évacuant l'inquiétude du lecteur virtuel à partir de tous les niveaux du dispositif : le tableau final, celui de la mort, est apaisant ; la pitié se substitue à la crainte. En vivant l'expérience de la déformation du monde fictionnel, le lecteur virtuel est sujet à l'épuration : si dans le cas de la reconstitution du monde, il éprouvait un sentiment satisfaisant de triomphe, d'admiration ou de joie auquel se joignait la pitié-mépris envers le traître, ici, il s'agit de la pitié-compassion, pitié « pure » ; de plus, étant donné que le cercle de base est le cercle intime, *Valentine* offre la possibilité de verser des larmes et de s'attendrir sur soi-même, comme la catharsis « galante » le préconise ; cette catharsis n'est plus alors « plaisante », mais « jouissive », fonctionnant grâce à l'effraction du Réel au sein du dispositif.

³⁵⁶ II, 13, p. 48.

La morale de ce mélodrame est sévère : « il enseigne, par un exemple effrayant, aux jeunes filles, que ce n'est jamais impunément [...] qu'elles se dérobent à la soumission qu'elles doivent à l'auteur de leurs jours »³⁵⁷. Qu'il s'agisse du traître ou de la victime, il semble que la transgression de l'ordre social ou familial ou bien encore le fait d'entretenir des illusions au sein d'un monde fictionnel se fondant sur les lois réalistes, autrement dit tout excès de l'ipséité non conforme aux normes sociales ait pour conséquence la mort que, de surcroît, le « rebelle » se donne lui-même. L'exemple d'Henriette de *Huit ans de plus* nous montre le prix qu'il faut payer pour la réalisation de ses rêves, tout en nous apprenant que même un amour réciproque ne garantit pas le bonheur s'il ne s'inscrit pas dans un cadre plus ou moins pragmatique.

³⁵⁷ « Jugements des journaux », *op.cit.*, p. 112.

3.2. *Huit ans de plus*³⁵⁸, ou les dangers de l'idéalisme

... et cependant il me semble que votre visage porte une empreinte de tristesse profonde qui m'avait alarmé...³⁵⁹

Représenté pour la première fois en 1837, *Huit ans de plus* d'Auguste Arnould (1803-1854)³⁶⁰ et de Narcisse Fournier (1803-1880)³⁶¹ met en scène le conflit entre le cœur et la raison, démontrant, une fois de plus, que pour vivre heureux, il ne faut surtout pas nourrir de passions idéalisées et impossibles. Comme Valentine, Henriette succombe à l'amour qu'elle n'est pas en mesure d'assouvir : s'il n'y a pas de traître dans cette pièce, c'est qu'Henriette elle-même est coupable envers le cercle de base, c'est-à-dire envers sa propre famille. Le mouvement de la faute au dévoilement est réitéré à chaque acte jusqu'à ce qu'il se termine par la mort volontaire de la protagoniste ; il s'agit toujours de la même faute qui se manifeste, à cet égard, irréparable. Comme Valentine, Henriette pense à quitter la vie dès son entrée en scène, mais ne met fin à ses jours que quand ses illusions sont détruites et qu'elle comprend définitivement que sa réintégration dans la famille et/ou dans la société est impossible.

³⁵⁸ Arnould A., Fournier N., *Huit ans de plus*, drame en trois actes, in *Magasin théâtral*, 1837.

³⁵⁹ II, 3, p. 11.

³⁶⁰ Poète, auteur dramatique, historien et publiciste né à Paris, Auguste Arnould est connu surtout comme l'un des auteurs du drame *L'Homme au masque de fer* (1831) qu'il a écrit en collaboration avec Narcisse Fournier et en tant qu'époux de l'actrice Jeanne-Sylvaine Plessy de la Comédie Française. Son œuvre féconde (plus d'une centaine d'œuvres écrites, pour la plupart, en collaboration) comprend des comédies, des drames, des livrets d'opéra, des études historiques, des recueils de poèmes et des romans. Parmi ses ouvrages dramatiques, citons entre autres *La Poupée ou l'écolier en bonne fortune* (comédie, 1831), *Les Jours gras sous Charles IX* (drame historique, 1836), *Les Suites d'une faute* (drame, 1838), *La Fête des fous* (drame, 1841) et *L'Extase* (comédie, 1843).

³⁶¹ Né à Paris, Narcisse Fournier débute sa carrière dramatique avec deux comédies : *Les Secrets de cour* (1831) et *La Poupée...* (1831), écrites en collaboration avec Arnould. En plus d'œuvres théâtrales, parmi lesquelles les vaudevilles sont de loin les plus nombreux, Fournier compose quelques romans et des articles pour diverses revues, dont *La Revue britannique* ; il traduit également de l'anglais et de l'allemand. Parmi ses succès principaux, *Le Dictionnaire de Vapereau* cite, entre autres, *La Femme qu'on n'aime plus* (1836), *Le Menuet de la reine* (comédie, 1843), *Anima, ou le turc moderne* (comédie, 1845).

Monsieur Norblin, riche propriétaire, vise à marier sa fille, Henriette, âgée de vingt-huit ans. Henriette, toujours triste et fuyant le monde, ne veut pas l'accepter : Dumesnil, ami de famille, découvre par la ruse qu'Henriette est amoureuse d'Émile, son cousin, qui a huit ans de moins qu'elle. Persuadé qu'il vaut mieux pour Henriette que le jeune homme quitte les lieux, Dumesnil lui dévoile l'amour de sa cousine et le prie de partir. Or, cet amour se révèle réciproque. Les jeunes gens, malgré l'opposition vive de Dumesnil, décident de se marier. (I) Cinq ans plus tard, Dumesnil rentre chez lui après une longue absence et rend visite à Émile et Henriette. À première vue, tout va à merveille ; or, après une investigation plus profonde, Dumesnil apprend qu'il y a, dans la famille, un désaccord non exprimé : Pauline, jeune cousine de Henriette, est amoureuse d'Émile ; il semblerait que celui-ci soit également épris d'elle, mais essaie de l'éviter à tout prix pour ne pas causer de peine à sa femme. Malheureusement, Henriette surprend la conversation entre Dumesnil et Émile : ayant entendu que son mari aime Pauline, elle écrit une lettre d'adieu et s'enfuit de la maison pour se jeter dans la rivière (II).

Henriette ayant raté sa tentative de suicide, Dumesnil l'emmène vivre dans un village où personne ne la connaît. La protagoniste essaie de consacrer ses jours au travail et à la prière, mais le souvenir d'Émile ne cesse pas de la hanter. Elle écrit à son époux afin de tuer l'espoir qui lui reste ; or, la lettre n'atteint pas son destinataire. Par hasard, Émile passe par le village d'Henriette et entre dans sa maison : en voyant sa femme, il ne peut pas cacher son désarroi, car il la croyait morte ; il lui avoue qu'il a épousé Pauline. Henriette se sauve alors dans la chambre à côté pour ne plus en sortir : Dumesnil qui arrive constate qu'elle s'est donné la mort (III).

Le cercle familial sur lequel l'attention du lecteur virtuel est focalisée dans l'exposition s'avère exceptionnellement pragmatique grâce au personnage de Dumesnil. Médecin de campagne, celui-ci est un personnage sage et raisonnable, existentialiste avant l'heure : ne croyant pas « à la mauvaise étoile ni à la bonne », il est persuadé que « ce que l'on appelle malheur a toujours pour cause quelque erreur [...] qui nous appartient en propre »³⁶². Pareil au Clermont du *Suicide* de Pixérécourt, il connaît les lois qu'il faut suivre pour vivre « comme il faut » ; de même, il veille sur le cercle de base : il essaie de parer les coups qui menacent ce dernier ou bien de réparer les erreurs commises ; cela dit, il s'occupe des fonctions paternelles : si Norblin est le père biologique, Dumesnil est le père spirituel de la famille. De plus, Dumesnil est un fin observateur : il arrive à lire l'état d'âme des personnages « sur leur visage », même

³⁶² I, 1, p. 2.

lorsque l'on tente de lui cacher les sentiments véritables³⁶³ ; le monde fictionnel de *Huit ans de plus* se construit, pour une bonne partie, à travers son regard et par sa présence.

À proprement parler, Dumesnil n'appartient pas à la famille de Norblin, mais il est, pour ainsi dire, son garant ; de même, par sa position d'observateur, il crée, pour le lecteur virtuel, une sorte de distanciation au sein de la fiction, puisque le regard qu'il porte sur le cercle de base est le regard d'un spectateur extérieur, rarement submergé par l'action dramatique. Par sa qualité d'observateur, il possède un trait commun avec le narrateur romanesque « classique » : il maintient des informations « objectives » sur le monde fictionnel ; et c'est grâce à lui que le lecteur virtuel entre en possession de certains secrets du cercle de base. Dumesnil n'est pas l'unique personnage-observateur au sein de notre corpus (souvenons-nous des Vibert et Dumouche du *Drame de la rue de la Paix*) ; on verra par ailleurs que le Balthazar de *L'Arlésienne* de Daudet présente également maintes ressemblances avec Dumesnil. On peut ressentir derrière ces personnages l'auteur du drame ; en même temps, ils empêchent l'immersion complète du lecteur dans la fiction, tout en lui procurant la possibilité de se distancier du drame qui est en train de se dérouler, bien que cette distance n'égale pas la distance épique du théâtre plus tardif.

Le plaisir de la lecture du texte dramatique en question tient donc moins à l'omniscience « générale » du lecteur virtuel (les *scènes* qui se fondent sur la supériorité informationnelle sont ici plus rares que dans les pièces que l'on a examinées précédemment) qu'à la lecture « entre les lignes » : dans ce monde fictionnel, l'amour est un non-dit, on le passe sous silence, mais il se devine bel et bien à travers l'Imaginaire. S'il se manifeste dans la parole, si on l'avoue de

³⁶³ Ainsi, Émile se demande, lorsque Dumesnil vient leur rendre visite au second acte : « Que vient-il faire ici ? Épier des regards, surprendre des secrets ! » (II, 4, p. 12).

manière directe, cela entraîne des conséquences néfastes, sinon catastrophiques – on y reviendra.

Accomplissement du rêve

Henriette est donc une jeune femme solitaire, rêveuse et mélancolique : elle exprime son désir suicidaire de manière manifeste dès sa première apparition sur scène. À Dumesnil, qui essaie de se renseigner sur les causes de sa tristesse, Henriette lance d'un coup : « Je voudrais être morte ! »³⁶⁴, puis explique qu'elle n'a plus aucun attachement pour la vie, cela même si elle devait être heureuse : « ... Le bruit me fatigue, le monde m'importune, la gaiété des autres me blesse et m'irrite ; je ne vis plus que dans la solitude, parce que là du moins je rêve et j'oublie... »³⁶⁵. En entendant ces discours, Dumesnil devine juste qu'Henriette aime Émile et qu'elle souffre de sa passion inassouvie et sans retour. Il va de soi que son amour est « incompatible » avec le cercle de base et qu'il s'agit d'une faute envers ce dernier ainsi qu'envers la protagoniste elle-même : huit ans de différence d'âge est un « intervalle immense que rien ne peut combler »³⁶⁶. Toutefois, Henriette n'est pas à même de l'assumer ; et l'action tourne autour de ses tentatives vaines à intégrer cet amour au sein du cercle familial tout en niant le pragmatisme fondateur de ce dernier dont Dumesnil est le porte-parole.

Au premier acte, Henriette réussit à réaliser sa version du monde idéale. Dumesnil y remédie involontairement : ayant compris que c'est Émile qu'Henriette ne peut pas oublier, il prie le jeune homme de quitter les lieux, car sa présence « peut donner la mort à une femme »³⁶⁷ et lui révèle les sentiments d'Henriette. Pour les apprendre, Dumesnil se sert d'une ruse : profitant du retour d'un domestique, le médecin dit à Henriette qu'il doit la quitter pour

³⁶⁴ I, 4, p. 5.

³⁶⁵ *Idem*. Il s'agit quasiment de la description clinique d'une dépression naissante : par ailleurs, les personnages de la pièce arrivent à décrire ainsi qu'à analyser leurs sentiments avec une finesse extraordinaire.

³⁶⁶ I, 8, p. 6.

³⁶⁷ *Idem*.

aider Émile qui s'est, soi-disant, blessé en tombant du cheval (I, V). Henriette n'arrive pas à cacher son émotion : quand Émile apparaît sain et sauf sur scène (I, 7), Henriette se retire en demandant à Dumesnil de garder son secret. De ce point de vue, *Huit ans de plus* est le drame des allusions et des sous-entendus : les aveux ne s'arrachent pas, les sentiments profonds se manifestent de manière détournée.

Or, l'amour s'avère réciproque : Émile demande à Norblin la main de sa fille. Dumesnil est désemparé : il est sûr que ce mariage ne peut mener qu'à la catastrophe ; il essaie de prévenir les jeunes gens, mais on ne l'écoute pas (I, 13)³⁶⁸. Chez le lecteur virtuel se crée un écartèlement de l'espace intime pareil à celui du *Drame de la rue de la Paix* : d'un côté, il lui est impossible d'ignorer le réalisme des propos de Dumesnil ; de l'autre, il veut croire que le bonheur est possible. Une inquiétude s'installe donc chez lui. Les circonstances semblent favoriser l'évolution heureuse des événements : Émile est un jeune homme noble, sa passion est sincère ; Desrosiers, l'autre prétendant à la main de Henriette, est un niais ; pourtant, comme la sympathie première du lecteur virtuel appartient au cercle de base dont Dumesnil est garant, il ne peut pas renier la validité probable des propos de celui-ci. Toutefois, à la dernière scène du premier acte, son espoir dépasse largement son inquiétude pour se dissiper tout à fait au cours des actes suivants.

Amour masqué

Les événements du second acte prennent place cinq ans plus tard ; le lieu de l'action reste le même. La version du monde idéaliste a du mal à exister ; mais les personnages essaient de le cacher en jouant parfaitement leurs rôles devant Dumesnil qui est revenu d'un long voyage : Henriette lui parle de son bonheur (II, 3), Émile fait semblant d'être un mari idéal (II, 4) ; et pourtant, le lecteur virtuel comprend, de même que Dumesnil, que quelque chose ne va pas.

³⁶⁸ Donc, en fait, la « leçon » du mélodrame en question est la même que celle de *Valentine* : il ne faut pas ignorer les conseils paternels.

Émile dit s'absenter souvent, préférant partir à la chasse plutôt que rester à la maison (II, 5) ; sur le visage d'Henriette, Dumesnil observe « une empreinte de tristesse profonde », et elle lui avoue que le souvenir des idées suicidaires, « présent partout, a jeté sur [sa] vie une teinte de mélancolie »³⁶⁹. Pauline, jeune cousine d'Henriette, insouciant et naïve, ignorante de l'existence même d'une illusion à préserver pour la sauvegarde du couple, profite de la présence de Dumesnil pour lui parler des souffrances d'Émile dont elle a été témoin. En racontant une scène qui s'était passée entre elle et Émile, elle révèle ce qui se cache sous l'apparence du couple heureux :

... l'autre jour, il paraissait souffrir... [...] Pour le distraire, je me suis mise au piano... je n'ai jamais mieux chanté, monsieur Dumesnil... je le voyais, il était près de moi qui m'écoutait et des larmes coulaient de ses yeux... et je me disais tout bas : Chantons encore, ces larmes le soulagent !... Tout-à-coup il s'est levé et quand je m'attendais à un remerciement, il m'a quittée brusquement en m'adressant des paroles dures et méchantes³⁷⁰...

Ce récit s'avère finalement être un aveu involontaire. À ce point de l'action, le lecteur virtuel doit sinon tout deviner, du moins commencer à douter des sentiments qu'Émile éprouve envers Pauline, et inversement. Les scènes qui suivent dissipent ses doutes, en augmentant, en même temps, son inquiétude devant le dévoilement complet de cet amour qui menace le cercle de base existant selon une modalité idyllique, même si l'idylle est trompeuse : dans ce drame, lorsque l'amour se manifeste dans la parole, il « s'incarne » dans la réalité et devient terrible, car inévitable³⁷¹ ; tandis que l'Imaginaire laisse toujours place au possible. Ainsi, Henriette, en parlant à Pauline de Desrosiers qui demande sa main, l'accuse d'aimer Émile, et la jeune fille s'exclame :

³⁶⁹ II, 3, p. 11.

³⁷⁰ II, 4, p. 12.

³⁷¹ Un mécanisme similaire est en jeu dans *Chatterton* de Vigny : on craint d'appeler l'amour par son nom. Ce n'est qu'au seuil de la mort que les protagonistes l'osent enfin : l'amour ou la passion, dans de telles configurations, pourrait être considéré comme l'un des avatars du Réel.

Je n'étais pas coupable tout-à-l'heure, et maintenant, oh ! je le suis ; car maintenant je sais que je l'aime. J'étais innocente [...] et *d'un mot* vous m'avez éclairée !... Affreuse lumière³⁷² !...

Henriette peut encore espérer qu'Émile n'aime pas Pauline et que les absences fréquentes de son mari peuvent s'expliquer par sa passion pour la chasse ; mais lorsque la protagoniste annonce à Émile le mariage de Pauline, celui-ci pâlit et veut parler à Dumesnil (II, 9) ; Henriette décide de surprendre leur discussion. Enfin, le secret que tout le monde soupçonnait est mis à jour : Émile admet, à regret, que Dumesnil avait raison lorsqu'il voulait empêcher son mariage avec Henriette ; et, à la fin de son monologue, en plus de verbaliser, bien que par de nombreux détours, son amour pour Pauline, il fait un aveu terrible :

... celle que je dis aimer, je la sauverais au péril de ma vie... mais elle est l'obstacle à mon bonheur... sans elle, je serais heureux³⁷³.

Ainsi, Henriette découvre (et le lecteur virtuel avec elle) la vérité qui se cachait sous les apparences ; ses illusions s'effondrent. Émile et Dumesnil partis, elle sort de la chambre et, sans dire un mot, se met à rédiger une lettre tout en pleurant (II, 11). Dans la scène suivante, on découvre (comme on pouvait s'y attendre) qu'il s'agit d'une lettre d'adieu.

Le lecteur virtuel de *Huit ans de plus* n'est pas tout à fait omniscient : de même que le lecteur virtuel du *Drame de la rue de la Paix*, il apprend les secrets avec les personnages. Hypothétiquement, au cas où le dévoilement s'effectue au fil des événements, sa *supériorité* par rapport au monde fictionnel s'avère moindre, ce qui alimente la pitié-compassion et non pas la pitié-mépris. De plus, le plaisir de la lecture ne vient pas du fait de voir des deux côtés de l'écran à la fois, mais du fait de deviner et d'imaginer ce qui pourrait se cacher derrière le voile du secret : l'attitude du lecteur virtuel de *Huit ans de plus* est ainsi comparable à celle du lecteur virtuel d'un drame policier, sauf que son

³⁷² II, 7, p. 15, n.s.

³⁷³ II, 10, p. 18.

plaisir consiste à dévoiler le présent qui ne se dit pas et non pas à reconstituer les événements terribles du passé.

Quoi qu'il en soit, l'espoir du lecteur virtuel et la version du monde idéaliste s'écroulent à la fin du second acte. Il est clair que si Henriette a quitté l'espace scénique, c'est pour aller mettre fin à ses jours : la présence constante de la pensée suicidaire au sein de son espace intime en témoigne. *A priori*, l'action pourrait bel et bien se terminer sur ce point : de toute évidence, Henriette n'a plus de raison de vivre ; et le cercle de base s'avère complètement désordonné. Cependant la mort physique de la protagoniste n'est pas confirmée : le lecteur virtuel continue donc à garder son espoir. Le troisième acte de la pièce nous présente alors une « agonie » similaire à celle de *Valentine*.

Dernière tentative

On retrouve la protagoniste une année plus tard dans « un village près de Strasbourg », dans sa chambre « simplement meublée ». Observons au passage qu'il s'agit véritablement d'un drame familial et intime : au niveau spatial, on se retrouve chaque fois dans une chambre ; et le cercle social est presque absent du discours des personnages ; en revanche, le cercle divin, surtout au sein du dernier acte, revêt une importance significative : la famille décomposée, la protagoniste tente de combler le vide existentiel en se vouant à Dieu. Par ailleurs, Henriette est littéralement morte aux yeux de la société et de sa famille. Elle a quitté son ancienne demeure pour se noyer :

J'allais l'accomplir, quand le ciel... oui, c'est le ciel qui me mit devant les yeux cette malheureuse femme, cette étrangère, que la misère avait poussé au désespoir et au suicide... Quand on la retira du fleuve, morte et défigurée, et quand l'église lui refusa ses prières... oh ! alors, une révolution soudaine s'est opérée en moi ; je fis à Dieu le serment de souffrir sans attenter à mes jours³⁷⁴.

Suite à la décision de ne pas se tuer, Henriette a prié Dumesnil, qui était venu la chercher, de l'emmener dans un lieu secret où elle pourrait emprunter

³⁷⁴ III, 4, p. 21.

un autre nom afin de commencer une vie nouvelle. De plus, Henriette est morte de manière « officielle » – on a pris pour elle la femme noyée dont la mort l’a détournée du suicide – et un acte de décès a même été délivré à Émile (III, 7). Au lieu de se tuer physiquement, la protagoniste a décidé en faveur de la mort symbolique et donc littéralement vécu une renaissance : pour les autres (hormis Dumesnil), seule la nouvelle Henriette existe.

Pourtant, si l’on peut changer d’identité au niveau social, cela n’est pas si facile sur le plan personnel et intime. Malgré tous les efforts accomplis pour respecter le serment donné à Dieu, l’amour pour Émile ne cesse de hanter la protagoniste : une nuit, elle croit entendre la voix de son époux venant de la maison de poste voisine ; depuis, elle a perdu son calme :

... j’ai senti tout ce qu’il y avait de vain dans ce courage que je croyais si fort, et ne pouvant résister aux idées qui m’obsédaient, je lui ai écrit³⁷⁵.

L’illusion passionnelle d’Henriette, tout comme celle de Valentine, ne peut pas s’effacer si la vanité de ses espérances n’est pas confirmée par l’extérieur : pour se débarrasser de l’illusoire, il faut épuiser l’espoir jusqu’au bout ; le problème est que sous l’illusion se recèle le vide et que l’affrontement du vide mène à la mort volontaire. Pourtant, à l’inverse de Dumesnil, Henriette croit que la destruction de l’illusion pourrait la calmer : « Peut-être, si cette dernière chance m’est ravie, peut-être redeviendrai-je plus tranquille ? »³⁷⁶.

La catastrophe finale se présente comme une fatalité qui détruit l’espoir d’Henriette de manière particulièrement cruelle : Émile, en voyant son épouse qu’il croyait morte, s’élançait d’abord dans ses bras, puis recule, terrorisé, et lui avoue qu’il n’est plus libre (« ... restez, restez pour me maudire !... je suis un sacrilège, un infâme !... ») ; sur sa dernière parole (« Marié ! »), Henriette s’enfuit dans la chambre dans laquelle elle s’enferme pour ne plus en sortir³⁷⁷ ;

³⁷⁵ *Idem.*

³⁷⁶ *Idem.*

³⁷⁷ III, 14, p. 26.

II

quelques instants plus tard, Dumesnil y entre par l'autre côté et revient aussitôt sur scène pour constater qu'elle est morte :

DUMESNIL

Elle vous a donné une dernière preuve de dévouement.

ÉMILE

Que dites-vous ?

DUMESNIL

Sa vie vous rendait criminel ?

ÉMILE

Eh bien !

DUMESNIL

Vous ne l'êtes plus.

ÉMILE, *tombant à genoux*

Ah ! pardon, Henriette, je te suivrai !

DUMESNIL

Non... vivez, et que ce soit votre châtimeut ; vivez pour celle qui ne doit rien savoir³⁷⁸.

Ce suicide accompli est un événement qui échappe partiellement à l'imaginaire : Dumesnil en parle de manière détournée ; les mots « suicide » et même « mort » ne figurent pas dans son discours. Henriette se tue hors scène, et le lecteur ignore jusqu'au moyen par lequel elle s'est donné la mort. C'est le point final de l'action, pour ne pas dire son *punctum*, si l'on utilise le terme de Barthes : la tache aveugle qui déforme définitivement le cercle de base.

³⁷⁸ III, 18, p. 27.

En fait, si l'on revient au premier acte, on se rend compte que d'un point de vue causal, le dénouement tragique est dû au fait que le secret d'Henriette est dévoilé par Dumesnil contre la volonté de la protagoniste (ce qu'il se reproche à plusieurs reprises) : pire encore, par la suite, Émile ne tient pas la parole donnée à Dumesnil qui l'a prié de garder secrète sa connaissance des sentiments d'Henriette. Comme dans *Valentine*, la culpabilité se partage entre les personnages : Dumesnil est coupable de révéler le secret, Émile – d'avoir manqué à sa parole ; puis Henriette commet une erreur lorsqu'elle cède à sa passion. En d'autres termes, c'est toujours la négligence d'ipséité, le fait de manquer à sa parole, à sa promesse qui entraîne des conséquences fatales. Lorsqu'Henriette comprend, pour la première fois, qu'il s'agit d'une erreur de sa part – c'est-à-dire lorsque son erreur devient faute à ses propres yeux, elle essaie de la réparer en se forgeant une nouvelle identité et en se réintégrant dans le monde sous un masque (mais il y a toujours une pensée suicidaire qui précède cette tentative) ; pourtant, quand la même passion lui revient de nouveau et qu'elle épuise tout espoir, il ne lui reste d'autre issue que de mettre fin à ses jours. Cela dit, en absence du traître personnifié qui disparaît progressivement au cours du siècle, les personnages se trahissent eux-mêmes, en transgressant, qui plus est, l'ordre familial, et sont punis : Henriette se suicide ; Émile doit continuer à vivre sans pouvoir partager sa douleur avec quelqu'un ; de toute évidence, la vie de Dumesnil, qui, pourtant, a commencé à expier son « ancienne imprudence » en se vouant à Henriette (III, 3) sera à tout jamais malheureuse. Le monde fictionnel ne cesse pas d'exister, mais ses contours sont déformés par le crime et par le châtement : le cercle de base est définitivement détruit, et la réunion d'Émile et de Pauline aura désormais pour fondement la mort d'Henriette.

Pour le lecteur virtuel, le dénouement de *Huit ans de plus* revient en quelque sorte à une expérience purificatrice, semblable à celle de *Valentine* : dès le premier acte, il vivait un écartèlement conflictuel entre la pensée raisonnable de Dumesnil et la passion impossible d'Henriette ; et si d'un côté, son espoir

s'anéantissait et renaissait avec celui de la protagoniste, par l'identification à Dumesnil il voyait d'emblée que la version du monde idéalisée que les jeunes gens essayaient de mettre en place était condamnée à l'échec. Dans ce cas, le suicide, bien qu'il reste invisible, libère le lecteur virtuel de toute tension intime : il ne lui reste alors qu'à s'apitoyer sur les personnages et sur le monde fictionnel déformé.

Huit ans de plus confirme donc, une fois de plus, que les passions impossibles, contredisant la raison, mais aussi le fait de ne pas tenir la promesse donnée à Dieu ou à un homme, mènent au malheur. *L'Arlésienne* d'Alphonse Daudet, l'une des œuvres dramatiques les plus célèbres de l'écrivain, confirme magistralement les données qui sont celles de *Huit ans de plus*. En même temps, bien qu'il s'agisse également d'un suicide par désespoir, le monde fictionnel où il a lieu est radicalement différent de ceux que l'on vient d'examiner : le pragmatisme y coexiste avec la prémonition, le souvenir et le rêve, ce qui n'est pas étonnant vu le saut temporel entre les deux mélodrames ; le monde fictionnel de *L'Arlésienne* ressemble aux mondes symbolistes bien plus qu'aux mondes romantiques, tout en restant calé sur un schéma de mélodrame.

3.3. *L'Arlésienne*³⁷⁹, ou gare au loup !

« Enfin ! » dit la petite chèvre qui n'attendait que le jour pour mourir, et elle s'allongea par terre dans sa belle pelure blanche toute tachée de sang. Alors le loup se jeta sur elle et il la mangea³⁸⁰.

L'Arlésienne d'Alphonse Daudet a été créé en 1872 avec une musique de Georges Bizet. Après un échec lors de la création, l'œuvre a pourtant connu un grand succès lors de sa reprise à l'Odéon une vingtaine d'années plus tard. *L'Arlésienne* est tirée du récit éponyme des *Lettres de mon moulin* ; dans sa version dramatique, la fable a été remarquablement enrichie, de nouveaux personnages ont été introduits au sein de l'histoire, le protagoniste Jan a changé de nom en devenant Frédéri, mais l'intrigue principale n'a pas subi de changement : le jeune homme tombe amoureux d'une fille d'Arles qui appartient à un autre ; n'étant pas en mesure de l'oublier, il se jette par la fenêtre. Depuis, « l'arlésienne » est devenue un nom commun désignant « le personnage fictif dont il est beaucoup question, mais qui n'apparaît jamais directement », ou bien encore une « personne ou chose attendue qui brille par son absence »³⁸¹ ; et, en fait, *L'Arlésienne* de Daudet est un parapersonnage qui « figure » la passion inimaginable, mais qui ne s'incarne jamais. Notons par curiosité que Sidoine Barragney, critique théâtral de *La Revue de France*, reproche à l'auteur cette absence inhabituelle qui a du mal à s'inscrire dans la dramaturgie de l'époque, celle du mouvement et de l'action :

Nous croyons que le grand défaut de l'auteur est de n'avoir pas mis en scène le personnage qui donne son nom à la pièce. En intitulant une pièce *L'Arlésienne*, on s'engage, ce nous semble, à nous montrer une femme d'Arles, vivant, se mouvant, agissant dans un milieu qu'elle agite ou modère suivant les circonstances [...] afin d'atteindre un but qu'elle s'est proposée. Ici, non-seulement *L'Arlésienne* ne se mêle pas à l'action, elle ne paraît même pas³⁸².

³⁷⁹ Daudet A., *L'Arlésienne*, pièce en trois actes, Paris : A. Lemerre, 1872.

³⁸⁰ *Ibid.*, I, 2.

³⁸¹ « Arlésienne » in *Antidote*, dictionnaire électronique (Canada, Québec).

³⁸² *La Revue de France*, 1872, tome 4, p. 193.

Pourtant, l'intérêt principal du texte dramatique en question réside dans la mise en valeur, par l'intermédiaire de cette absence, de sa dimension imaginaire. Même s'il est possible de considérer Daudet comme un auteur réaliste voire naturaliste, on fait souvent remarquer que son œuvre s'éloigne remarquablement et du réalisme et du naturalisme canoniques : en ce qui concerne *L'Arlésienne*, par l'usage que Daudet fait des motifs oniriques et prémonitoires, par l'importance du hors-scène (ici lieu de souvenirs et d'illusions), par les personnages hors du commun, la pièce ressemble, à certains égards, aux pièces symbolistes, tout en sortant du cadre (mélo)dramatique conventionnel³⁸³. Toutefois, si dans le drame symboliste, c'est l'aspiration du personnage à atteindre le transcendant qui sert du moteur dramaturgique de la pièce (on s'en persuadera dans la dernière partie de cette étude) et si dans le drame naturaliste français, c'est toujours l'influence du milieu ou de l'hérédité sur le personnage que l'on tente d'éclairer, *L'Arlésienne* ne correspond pas tout à fait à ces critères ; en même temps, si on laisse de côté l'utilisation des motifs symbolistes et la dimension quasi-philosophique propre à la pièce, on reste bel et bien face à un mélodrame tardif qui interroge en premier lieu la passion et son influence nocive sur le cercle familial aussi bien que sur les cercles intimes des protagonistes :

L'action a lieu dans un cadre simple et rural. Frédéri, jeune homme d'une vingtaine d'années, est éperdument amoureux d'une fille d'Arles et veut l'épouser. Les parents y consentent, le mariage se prépare. Or, au beau milieu de la fête arrive Mitifio le gardien, en disant que l'Arlésienne est sa maîtresse depuis deux ans ; pour preuve, il présente des lettres d'amour (I).

³⁸³ Le critique du *Parnasse*, Auguste Générés, constate, en 1885, à l'occasion de la reprise de l'œuvre à l'Odéon, que le conte de Daudet est trop abstrait pour le théâtre et que le succès est dû surtout à la musique de Bizet (*Le Parnasse*, 16 mai 1885). D'autres critiques vont dans ce sens : il apparaît que même pour un spectateur des années 1880, la pièce de Daudet reste peu compréhensible (il est à noter par ailleurs que l'on essaie alors de l'analyser dans la perspective naturaliste)...

Rose, mère de Frédéri, tente tout pour ranimer son fils : elle prie Vivette, fille du village, amoureuse du jeune homme, à aller lui parler de son amour en espérant que Frédéri arrive à oublier sa passion. Vivette y consent ; or, Frédéri lui répond gravement qu'il ne l'aime pas et la chasse. Alors, Rose, malgré le désaccord de la famille, consent au mariage de Frédéri avec l'Arlésienne. Celui-ci, ému, refuse le sacrifice et promet à sa mère de retourner à la vie normale en épousant Vivette (II). Le mariage est conclu ; pourtant, au beau milieu de la fête des fiançailles, Mitifio revient pour reprendre ses lettres ; sa présence ranime dans l'âme de Frédéri le souvenir de sa passion. Ayant compris que l'oubli est impossible, il se défenestre avant le lever du jour (III).

L'intrigue, on le voit, est assez simple et sur un certain plan, elle ressemble beaucoup à celle de *Huit ans de plus*. Toutefois, ce monde fictionnel possède une dimension supplémentaire, une dimension prémonitoire à travers les deux personnages qui ne s'inscrivent pas tout à fait au sein du cercle familial : Balthazar et l'Innocent.

Petite chèvre blanche

Balthazar, qui, par ses fonctions dramaturgiques, ressemble fort à Dumesnil, est un vieux berger. On l'appelle père Planète, car non seulement il passe souvent son temps à veiller son troupeau « à la lumière des planètes »³⁸⁴, mais aussi, selon lui, chaque être humain habite sa planète – son monde possible, ajouterions-nous. De même que Dumesnil, il est le spectateur extérieur du drame qui se déroule sous son regard : sa position par rapport au cercle de base est encore plus passive que celle du personnage de *Huit ans de plus* ; il choisit consciemment de ne pas interférer avec l'action bien qu'il sache comment, en vérité, le monde devrait marcher : or, l'on prête rarement attention à ses conseils (le cours de l'action démontre pourtant leur utilité). Il préfère alors passer son temps avec l'Innocent, frère cadet de Frédéri, enfant maeterlinckien avant l'heure : tout naïf qu'il est, l'Innocent voit pourtant au-delà de ce que d'autres voient ; or ceux-ci ont tendance à le traiter d'un idiot. Balthazar s'amuse souvent à lui « fabriquer des histoires » (c'est en cela qu'il est un per-

³⁸⁴ I, 3, p. 11.

sonnage-narrateur véritable), et il y en a une en particulier que le vieux berger raconte au premier acte, avant que l'action ne commence à se nouer. Il s'agit de l'histoire de la petite chèvre blanche qu'un loup vient attaquer la nuit³⁸⁵ :

... Tu comprends, c'est leur planète, aux loups, de manger les petites chèvres... Seulement quand elle se retourna, il se mit à rire méchamment [...] et il passait sa grosse langue rouge sur ses babines d'amadou. La chèvre aussi savait que le loup la mangerait ; mais ça ne l'empêcha pas de se défendre [...] Elle se battit toute la nuit, mon enfant, toute la nuit... [...]

L'INNOCENT

Elle aurait aussi bien fait de se laisser manger tout de suite, n'est-ce pas ?

BALTHAZAR, *souriant*

Tout de même. Cet Innocent ! comme il prend bien le fil des choses³⁸⁶...

Cette histoire est un présage : de manière allégorique, elle figure le vain combat de Frédéri contre la passion ; aussi préfigure-t-elle le dénouement de la pièce, en revenant dans le discours de l'Innocent : ainsi, quand Frédéri est seul avec son frère et qu'il relit les lettres de l'Arlésienne à Mitifio, l'Innocent commence à lui raconter cette histoire, mais ne se souvenant pas du début, il n'arrive à lui relater que la dernière phrase : « Et alors elle s'est battue toute la nuit, et puis au matin le loup l'a mangée... »³⁸⁷.

Il y a une autre prémonition qui ne s'inscrit pas tout à fait dans le cadre réaliste : tout au long de l'histoire, il est question de l'éveil (quasiment spirituel) de l'Innocent dont Balthazar observe les signes certains. Le berger dit à Vivette, et répète à Rose que cet enfant est « le porte-bonheur de la maison »³⁸⁸ et que

³⁸⁵ En fait, il s'agit de l'histoire de « La chèvre de M. Seguin » qui figure dans *Les Lettres de mon moulin* : à cet égard, Balthazar représente bel et bien la figure auctoriale. Pourtant, si le conte, adressé « à M. Pierre Gringoire, poète lyrique à Paris » est censée montrer « ce que l'on gagne à vouloir vivre libre » (Daudet A., *Les Lettres de mon moulin*, Paris : Imprimerie nationale, coll. Lettres françaises, 1983, p. 117) et dont l'idée principale est que la liberté absolue mène à la mort, dans la pièce en question, c'est l'image du combat inutile (et en cela tragique) qu'elle met en lumière.

³⁸⁶ I, 2, pp. 9-10.

³⁸⁷ II, 5, p. 49.

³⁸⁸ II, 3, p. 41.

s'il s'éveille, « il faudrait que nos gens prennent garde. Leur planète pourrait changer »³⁸⁹. Effectivement, comme l'on verra plus tard, le suicide de Frédéri coïncide avec l'éveil de son frère. L'Innocent demande alors à sa mère de l'appeler Janet (III, 5).

Quoi qu'il en soit, il est clair que le niveau métanarratif et allégorique que crée l'histoire de la petite chèvre ainsi que le présage de Balthazar fait d'emblée comprendre au lecteur virtuel qu'il y a peu de chance pour que l'histoire de Frédéri se termine bien. Même son suicide est spatialement préfiguré : la didascalie décrivant le décor du premier acte indique qu'il y a sur scène « une tourelle [...] s'ouvrant tout en haut dans les frises par une porte-fenêtre » ; à propos de cette porte-fenêtre, Rose fait remarquer :

Oh ! ce grenier, ça me fait frémir, quand je le vois ouvert... Tu penses, si on tombait de là-haut sur ces dalles³⁹⁰...

Le lecteur virtuel se trouve donc de nouveau dans une situation paradoxale : il lui est d'emblée indiqué que le dénouement sera violent et que le loup mangera la chèvre. Tout au plus peut-il s'interroger sur la répartition des rôles : qui sera la chèvre dans cette histoire³⁹¹ ? Pourtant, comme les indications imaginaires sont indéfinies et qu'elles ne sont pas formulées de manière très claire, elles ne figent pas le monde fictionnel dans une version définitive : la prémonition, aussi détaillée qu'elle soit, laisse toujours place à la variabilité nécessaire pour la lecture (ce n'est qu'au dénouement que l'histoire semble se figer – mais elle ne le fait jamais définitivement). Les prémonitions inspirent au lecteur virtuel un doute, sinon une crainte, mais il s'agit, semble-t-il, d'une crainte assez ambiguë : savoir que la protagoniste a été déshonorée avant le début d'action ou soupçonner que la petite chèvre mangée par le loup a un

³⁸⁹ I, 3, p. 12.

³⁹⁰ I, 4, p. 17.

³⁹¹ Et même il n'est pas obligé de le faire : il importe peu de savoir si le loup dénote l'Arlésienne ou la passion « noire » de Frédéri ou bien si la chèvre figure le protagoniste ; c'est le motif du combat long et inutile qui est primordial dans le rapport entre le monde fictionnel de *L'Arlésienne* et la version du monde racontée par Balthazar.

rapport quelconque avec l'intrigue ne revient pas au même. On verra d'ailleurs que le même principe est sous-jacent au premier théâtre de Maeterlinck : l'avenir, dans ses mondes fictionnels, est prédéterminé d'entrée de jeu, mais il ne l'est que sur le niveau de l'Imaginaire, à travers les signes sinistres et incertains.

Oubli impossible

Il n'y a pas de cercle de base unifié dans cette pièce : les personnages de *L'Arlésienne* semblent ne pas être tout à fait réductibles à des types ni à des fonctions ; ils se définissent à partir de leur espace intime ; ce n'est pas le cadre extérieur, mais leur monde intérieur qui les fait agir³⁹². Dans ce contexte, il est difficile de parler de la faute que le personnage commet envers le monde fictionnel car ce dernier, englobant les prémonitions que l'on vient d'examiner, semble exister selon un mode fataliste, étant d'emblée voué à la disparition. Néanmoins, tout comme Valentine, tout comme Henriette, Frédéri essaie d'oublier son amour – donc, en quelque sorte, de s'oublier lui-même, car sa passion est ce qui le définit – pour retrouver sa place dans le cercle familial, et pour vivre sa vie selon les usages du monde. Sa passion n'est pas non plus secrète du point de vue « extérieur » : tout le monde est au courant de son amour, c'est à lui-même que Frédéri tente de le cacher.

Le jeune homme apprend que son Arlésienne appartient à un autre et que leur mariage est impossible. Il essaie d'abord de s'adapter, de s'oublier dans le travail, mais ceci est infructueux : même en cultivant la terre, il ne peut s'empêcher de penser à la mort, torturé par un mal insupportable.

... Berger, je t'en conjure, puisque tu es sorcier, fais-moi manger une herbe, quelque chose qui m'enlève ce que j'ai là et qui me fait mal.

³⁹²Comparons à cet égard le comportement de Clermont à celui de Rose ; si Clermont veut sauver son jeune maître du suicide parce qu'il avait promis à son père de veiller à ses jours (motivation extérieure), Rose répète que c'est son cœur de mère qui ne peut pas souffrir les tourments de son fils (motivation intérieure). Dans ce sens, il est vrai, *L'Arlésienne* est plus proche d'un drame symboliste que d'un mélodrame classique.

BALTHAZAR

Il faut travailler.

FREDERI

Travailler ? Depuis huit jours, j'ai abattu la besogne de dix journaliers ; je m'écrase, je m'exténue, rien n'y fait. [...]

Il vaut mieux que je m'en aille, c'est le meilleur de tout³⁹³.

Le vide que crée la passion au sein de l'espace intime de Frédéri reste impossible à combler, seule l'Arlésienne peut suppléer à sa propre absence : les remèdes traditionnels, « sociaux », comme le travail, le voyage ou le mariage avec une jeune fille quelconque ne sont pas efficaces ; on peut ainsi s'apercevoir que, contrairement au mélodrame classique, le mélodrame tardif, inspiré par d'autres formes théâtrales, mais également, peut-on croire, influencé par les événements historiques, perd son optimisme sans bornes et insiste davantage sur le fait que souvent, cultiver son jardin ne suffit pas pour vivre heureux et qu'il y a bel et bien des maux irrémédiables³⁹⁴. D'ailleurs, Rose, mère de Frédéri, afin de sauver son enfant, essaie de combattre le mal par le mal, en inventant pour son fils une version du monde fictionnel alternative : persuadée qu'une nouvelle passion permettra à son fils d'oublier son amour, elle prie Vivette, éprise du jeune homme, d'aller le séduire. Rose transforme la jeune fille en nouvelle Arlésienne et met – imaginativement – en scène une version du monde heureuse où son fils est sauvé :

³⁹³ II, 4, p. 44.

³⁹⁴ En considérant l'évolution des formes théâtrales au XIXe siècle, l'on s'aperçoit, sur un plan général, d'un certain retour au fatalisme tragique : si le mélodrame classique met en scène un bon déterminisme voltairien, tout en se refusant – parfois de manière très explicite, comme on l'a vu sur exemple du *Suicide...* à l'héritage de Rousseau, – le (mélo)drame romantique commence à réaliser qu'il y a parfois des obstacles que l'homme n'est pas en mesure de franchir ; enfin, le drame naturaliste et symboliste, du moins en ce qui concerne la France, laisse toute sa place aux forces supérieures : le fatum tragique est remplacé par l'hérédité naturaliste ou bien encore par le transcendant symboliste, mais le principe reste inchangé. Nous y reviendrons amplement au sein des parties IV et V de notre étude.

II

... Attache donc ton ruban plus en arrière. Ouvre un peu ce fichu, à l'Arlésienne, là... qu'il n'ait pas l'air de tenir sur l'épaule.

[...] Vous reviendrez ensemble, tout seuls, le long de l'étang. Au jour tombé, les chemins sont troubles. On a peur, on s'égare, on se serre l'un contre l'autre³⁹⁵...

La tentative ne réussit pas : Frédéri repousse Vivette en lui disant de s'en aller et, pire encore, en l'accusant de mensonge. Observons que le début de la scène d'aveu se construit dans deux espaces « superposés » : l'espace scénique, dans lequel Vivette vient d'arriver, se superpose au hors-scène intime de souvenir dans lequel Frédéri est plongé ; ainsi, le lecteur virtuel se trouve dans le même entre-deux troublant que nous avons eu l'occasion de signaler à propos de certaines pièces de notre corpus : Vivette, pour lui, est en même temps l'Arlésienne et ne l'est pas.

FREDERI

Alors elle est venue doucement derrière les mûriers et elle m'a appelé par mon nom.

VIVETTE, *timidement*

Frédéri ! [...]

FREDERI

Moi, par malice, je ne me retournais pas. Alors pour m'avertir, elle s'est mise à secouer les mûriers en riant de toutes ses forces, et j'étais là sans bouger à recevoir son joli rire qui me tombait sur la tête avec les feuilles des arbres.

VIVETTE, *s'approchant par derrière, lui jette une poignée de fleurs*

Ah ! ah ! ah ! ah !

FREDERI, *avec égarement*

Qui est là ? (*Se retournant.*) C'est toi ?... Oh ! que tu m'as fait mal³⁹⁶ !

³⁹⁵ II, 2, p. 38.

³⁹⁶ II, 6, pp. 50-51.

Ce passage est fascinant, puisque fondé sur l'absence (ou le vide) : la parole de Frédéri semble transformer l'espace réel selon son imaginaire ; et son désenchantement est d'autant plus grand lorsqu'il découvre que le retour de l'Arlésienne est le fruit de son imagination. En outre, notons que si, par exemple, dans *Marianne*, les scènes similaires se construisent par la *désignation* à la troisième personne du personnage présent sur scène, c'est-à-dire par un procédé quasi grammatical, ici, c'est le souvenir *imagé* d'un personnage que l'on n'a jamais vu qui vient coïncider (comme) par hasard, avec l'arrivée de Vivette dans l'espace scénique. On voit qu'à l'inverse d'autres mélodrames du corpus qui se fondent, pour la plupart, sur un imaginaire assez simple et réaliste, l'imaginaire de *L'Arlésienne* est riche, abondant et dynamique, soutenant de plein gré le monde fictionnel : c'est pour cela également que le texte dramatique en question nous paraît – subjectivement – plus intéressant pour *la lecture* que les autres au même titre que les drames symbolistes. On peut d'ailleurs aller jusqu'à dire qu'un conflit des imaginaires se met en place : Rose imagine Vivette à la place de l'Arlésienne, et Vivette se glisse dans le souvenir de Frédéri qui, cependant, ne peut pas l'accueillir.

Lorsque Rose voit son projet échoué, elle procède alors à une chose presque impensable pour un parent du mélodrame antérieur : elle se dit prête à sacrifier son honneur et l'honneur de sa famille pour sauver son fils³⁹⁷. À l'époque, un rédacteur de la *Curiosité : journal de l'occultisme scientifique* (qui signe M. A. B.) affirme, scandalisé :

... il fallait de cette mère faire la sauvegarde de la pureté familiale. L'honneur est préférable à la vie de l'être le plus cher, et surtout c'est ce principe qu'il faut inculquer à la société qui, l'oubliant de plus en plus, n'aura bientôt plus de force de caractère pour résister aux passions physiques³⁹⁸.

³⁹⁷ Clermont dans *Le Suicide* fait de même en promettant à Hyppolite de l'aider à épouser la fille qu'il aime ; il y a toutefois une petite nuance : l'Arlésienne est une femme impure, la marié revient à se déshonorer à coup sûr.

³⁹⁸ *Curiosité : journal de l'occultisme scientifique*, 18 septembre 1895.

De toute évidence, ce critique s'était attendu à voir un mélodrame conventionnel que *L'Arlésienne* n'est pas ; il formule pourtant de manière concise le principe sous-jacent du mélodrame : une bonne famille mélodramatique doit résister aux passions qui s'avèrent toujours fatales. Par son sacrifice, Rose s'oppose d'ailleurs au reste de sa famille qui ne croit pas qu'il soit possible de mourir d'amour ; comme elle voit la mort dans les yeux de son fils, elle propose de le marier avec l'Arlésienne, « puisqu'il n'y a que ce moyen de le sauver »³⁹⁹. Ce sacrifice semble remettre le monde en ordre : quand Rose annonce sa décision à son fils, celui-ci, ému, refuse le sacrifice maternel et promet d'épouser une fille digne de porter son nom. En conséquence, il pense à Vivette.

Pourtant, la chèvre a beau se battre contre le loup : même si au troisième acte, tout semble tourner au mieux et que le mariage de Frédéri se prépare, Vivette a du mal à croire que le jeune homme l'aime véritablement et qu'il a réussi à oublier son Arlésienne (l'espoir du lecteur virtuel est ainsi toujours miné par le doute) : et effectivement, le soir de la fête de fiançailles, Mitifio revient pour chercher ses lettres, ce qui replonge Frédéri dans le désespoir. Lorsqu'il comprend, une fois pour toutes, que sa passion ne peut pas être assouvie, que l'Arlésienne lui échappera toujours, que l'oubli est impossible et que le combat est inutile, en d'autres termes, lorsque toutes ses défenses illusoires sont détruites par le retour du Gardien, il ne lui reste plus qu'à se tuer :

[*Frédéri à Mitifio*] ... C'est encore pire que de l'avoir vue elle-même... tu me rapportes avec son haleine l'horrible amour dont j'ai manqué de mourir. Maintenant c'est fini, je suis perdu⁴⁰⁰.

³⁹⁹ II, 5, p. 68.

⁴⁰⁰ III-4, 5, p. 91.

Le réveil de l'Innocent

Au dernier acte, on se trouve dans une grande salle d'où l'on aperçoit « un escalier de bois montant au grenier », signe sinistre ; comme éclairage, il n'y a qu'une petite lampe que Rose apporte sur scène (III-5) ; dehors, il fait nuit et l'on entend toujours des chants festifs. L'action progresse vers le dénouement ; l'inquiétude du lecteur virtuel atteint son comble : même si avant d'aller se coucher, Frédéri assure Rose qu'il veut bien tout oublier et être heureux, il n'ose pas la regarder dans les yeux ; on comprend qu'il lui ment (III-5, 2). De plus, le niveau prémonitoire commence à se réaliser, à s'incarner dans la réalité fictionnelle : d'abord, l'Innocent sort de sa chambre, « ses yeux brillent, son visage a quelque chose de vivant, d'ouvert, d'inaccoutumé »⁴⁰¹. Son éveil, qui était prédit au début de l'action, vient de s'accomplir, et Rose, frappée par la ressemblance de son fils cadet avec Frédéri, se demande si Dieu ne lui a pas rendu un enfant pour lui en enlever un autre (III-5, 5). Ensuite, le jour commence à se lever et Frédéri sort de sa chambre :

Trois heures. Voilà le jour. *Ça sera comme dans l'histoire du berger.* Elle s'est battue toute la nuit, et puis au matin... au matin⁴⁰²...

Comme dans les pièces de Pixérécourt, l'acte suicidaire s'inscrit au sein d'une tripartition spatiale : il y a l'espace intime, caché au regard – Frédéri s'enferme au grenier pour se jeter par la fenêtre –, l'espace familial – Rose désespérée qui voit son enfant de la fenêtre de la salle, et s'évanouit –, et enfin l'espace social ou public qui, cette fois-ci, se situe hors scène : on ne le voit pas, mais on l'entend. Le dispositif est inversé : l'attention du lecteur virtuel n'est pas dirigée par l'espace social vers l'espace intime, comme chez Pixérécourt, mais il est confronté directement à l'espace intime qui se soustrait aussitôt à son regard. Le suicide reste donc invisible, le cadavre gît sous la fenêtre, hors scène ; on ne l'appréhende que par l'effet que sa vue produit sur Rose. Souli-

⁴⁰¹ III-5, 4, p. 99.

⁴⁰² III-5, 6, p. 102, n.s.

gnons d'ailleurs que la même disposition scénique particulière est en place lorsque Frédéri apprend que son Arlésienne appartient à Mitifio, à la fin du premier acte, mais aussi lorsque Mitifio revient au troisième acte pour ressusciter dans l'âme de Frédéri le souvenir de l'Arlésienne : tout comme si le lecteur virtuel (ou le spectateur) se trouvait de l'autre côté de l'écran, du côté du hasard, sinon du Réel ; en même temps que dans les mélodrames plus classiques, si fête il y a, le lecteur virtuel est toujours situé du même côté de l'écran que les personnages qui participent à l'événement ; c'est alors le hasard qui est refoulé hors scène, ou bien se manifeste à travers un espace intermédiaire, quasiment impénétrable au regard, tel le pavillon du *Suicide*. On voit alors que vers la fin du siècle, du moins en ce qui concerne notre corpus, le mélodrame commence à privilégier le contact de plus en plus direct du regard (intime) du récepteur avec ce qui constitue l'essence même d'un dispositif dramatique ; la fête qui, dans le mélodrame classique, sert de contraste, mais aussi de l'écran protecteur pour ce qui est des événements impliquant le malheur ou la mort, quitte l'espace scénique : l'effet produit sur le récepteur n'en devient que plus puissant. Tout de même, la déféstration de Frédéri occulte la vue du cadavre du regard intime du lecteur virtuel, comme dans de nombreux mélodrames antérieurs à *L'Arlésienne* : une fois de plus, le suicide est donc refoulé hors scène, ce qui confirme la tendance générale propre au suicide mélodramatique.

Sur un autre plan, au niveau du monde fictionnel à proprement parler, nous irions jusqu'à dire que cette mort volontaire le transforme en une nouvelle « planète », pour aller dans le sens de la théorie de Balthazar : le fils de Rose s'est tué, mais l'Innocent, transfiguré, vient occuper sa place ; Balthazar partira garder ses troupeaux dans la montagne et Vivette dans un autre village... Métaphoriquement parlant, le suicide tranche les liens entre les personnages qui deviennent dès lors des entités indépendantes, des mondes possibles à part entier : le monde fictionnel se trouve ainsi transformé en univers ; ce qui confirme notre hypothèse que nous avons formulé à la fin du chapitre précédent à propos du *Drame de la rue de la Paix* : dans le mélodrame « diversi-

fié », le suicide possède un certain pouvoir de réordonner le monde fictionnel qu'il n'a pas dans le mélodrame antérieur.

La catharsis jouissive

Valentine, *Huit ans de plus* et *L'Arlésienne* proposent donc trois mondes fictionnels que le suicide du protagoniste déforme ou transforme. Nous avons constaté que l'intérêt de la lecture n'y tenait pas à l'omniscience du lecteur virtuel comme lorsque les mondes étaient reconstitués au dénouement. En fait, si les protagonistes se suicident, c'est qu'ils finissent par constater que leur combat contre la passion est inutile et désespéré. Leur erreur, voilée par le secret, se cache dans leur espace intime ; c'est un secret non pas « informationnel », mais passionnel et subjectif, qui peut être évident pour tout le monde sauf pour eux-mêmes. Pour les suicidaires, il s'agit donc de commettre une erreur envers eux-mêmes, en la voilant par une illusion (ou par un espoir illusoire) que, par ailleurs, le cercle familial, ou le personnage qui en est garant, essaie de dissiper pour aider le protagoniste à revenir à une vie saine tout en lui proposant de nouvelles versions du monde « habitables » que le protagoniste n'est pas pourtant à même d'accepter. Une fois les illusions et les espoirs détruits par un fait extérieur, une fois son secret intime dévoilé, le suicidaire se retrouve face à la réalité, voire au Réel, dont il ne peut se protéger (croit-il) que par une mort volontaire. Dans ce cas, le suicide ne mène pas à la reconstitution du monde fictionnel comme le fait la mort volontaire du traître : ce dernier répare une faute « extériorisée », un *acte* plus ou moins criminel qu'il est effectivement possible de réparer en supprimant l'*être* qui n'a pas de valeur au sein du monde, tandis que pour les trois suicidaires que l'on vient d'examiner, c'est leur *être* qui s'avère une erreur, mais leurs *actes* ne sont pas criminels ; ainsi, leur mort ne sert de réparation qu'à eux-mêmes et le monde fictionnel se trouve déformé par la disparition du personnage.

Le plus curieux à la lecture de ces trois textes est que la mort volontaire du protagoniste est plus ou moins prévisible dès le début de l'action : tout y court, tout y mène. Les suicides sont annoncés au lecteur virtuel, que ce soit de

manière directe ou imagée, au premier acte, dans l'exposition ; du nœud au dénouement, le lecteur virtuel se laisse alors bercer par les illusions du protagoniste et par de rares lueurs d'espoir produits par les adjuvants, jusqu'à ce que le tout termine par le suicide. Le lecteur virtuel se trouve piégé par deux oppositions : l'une entre la raison et la passion, l'autre entre l'espoir et l'inquiétude ; son espace intime est écartelé et le lecteur virtuel se trouve dans un état d'incertitude tout au long de la lecture : il est confronté aux discours pragmatiques qui contredisent les discours passionnels, cependant, la passion favorise une identification plus prompte et plus facile que le pragmatisme, car elle vient de l'espace intime du personnage. De même, la construction de nouvelles versions du monde imaginaires ravive son espoir, tandis que leur destruction, au cours des *scènes*, le lui ôte. Ainsi, le lecteur virtuel suit le même chemin périlleux que le protagoniste avant que le suicide n'y mette fin.

Sur le plan empirique, la lecture de telles œuvres semble être une activité assez perverse : à quoi bon l'entamer lorsque l'on sait que le dénouement ne sera pas du tout triomphant ni plaisant ? Pourtant, tout dépend de la visée : sans parler du plaisir qu'apporte la *mimesis* en tant que telle (peu importe, sur ce plan, si elle se déploie sur scène ou dans l'imaginaire)⁴⁰³, la jouissance, à l'inverse du plaisir, suppose une rupture. La jouissance est loin d'être docile ; elle nécessite la destruction du cadre. Le lecteur virtuel des trois textes dramatiques en question partage les souffrances du protagoniste, ceci d'autant plus que l'omniscience qui lui permet de regarder les personnages de haut en bas y est moins apparente, évitant ainsi le cas de figure de la pitié-mépris. Le suicide, en la circonstance, se présente comme une purgation véritable : même si les situations véritablement terrifiantes sont rares, il n'y a pas de satisfaction qui vienne se mélanger à la pitié. Par l'identification « positive » au protagoniste, le

⁴⁰³ Pour ce qui est de la question du plaisir de voir les faits terribles/sanglants/violents sur scène, une question qui surgit dans l'Antiquité et est constamment remis sur l'enclume pendant les siècles suivants, nous nous permettons de renvoyer à *L'Esthétique théâtrale* de Catherine Naugrette (*op.cit.*).

lecteur expérimente la mort dans un cadre relativement inoffensif ; et l'on peut aller jusqu'à considérer la déformation du monde fictionnel dans l'espace intime du lecteur en tant qu'expérience curative : la dose est, bien sûr, homéopatique, mais elle n'en reste pas moins présente ; cela dit, non seulement le lecteur voit son espace intime rééquilibré, parce que l'écartèlement conflictuel cesse et la tension dramatique est évacuée, mais aussi la tension cathartique, alimentée par la crainte face à la situation quasiment tragique du suicidaire, se voit remplacée par la pitié, fut-elle larmoyante, envers l'ensemble des protagonistes, que le suicide ne fait qu'accroître.

On peut également conclure sur ce point qu'un monde fictionnel mélodramatique tolère mal les passions immodérées : la leçon que nous enseignent *Valentine* et *Huit ans de plus* est qu'il ne faut pas nourrir d'illusions ni de faux espoirs et qu'il faut toujours suivre les conseils des plus sages membres de la famille pour ne pas déboucher sur une tragédie. *L'Arlésienne* présente les choses de manière beaucoup plus pessimiste et fataliste, mais c'est aussi une œuvre plus tardive qui, nous l'avons maintes fois évoqué, se rapproche significativement du drame symboliste – par ses personnages, par les motifs qu'elle met en œuvre, mais aussi par son dispositif « inversé » dont on retrouvera des échos dans les drames de Maeterlinck... Or dans le sous-chapitre suivant, tout en nous éloignant des illusions qui voilent le vide apte à défigurer le monde fictionnel une fois qu'il n'est plus retenu par les écrans, nous allons voir que dans le cas où c'est l'amour chrétien et non pas une passion individuelle qui éclaire le monde fictionnel, même un suicide peut servir à épurer ce dernier.

4. Épurer le monde : le sacrifice au service de la morale chrétienne

J'aurais beau distribuer toute ma fortune aux affamés,
j'aurais beau me faire brûler vif, s'il me manque l'amour,
cela ne me sert à rien⁴⁰⁴.

Nous avons évoqué, dans le chapitre consacré aux aspects métaphysiques de la mort volontaire, que certains chercheurs et philosophes distinguent nettement entre le suicide et le sacrifice en refusant de classer ce dernier sous la dénomination même du suicide : c'est ce que fait Edgar Morin⁴⁰⁵ dans la lignée de Maurice Halbwachs. Pour Morin, le suicide dépend notamment de la solitude absolue de l'individu, tandis que le sacrifice implique « une richesse de participations »⁴⁰⁶ ainsi qu'une dimension héroïque ; celui qui se sacrifie *offre* sa vie aux autres au lieu de l'enlever du monde. Néanmoins, si l'on n'abandonne pas le cadre de la définition durkheimienne qui relie le suicide en premier lieu au libre arbitre de la personne, le sacrifice reste toujours une mort volontaire : ce qui le distingue du suicide égoïste, c'est qu'il comporte une dimension noble ; par conséquent, ce genre de suicide est le plus souvent « bien vu », qu'il s'agisse du monde « réel » ou fictionnel. Dans *Le Suicide* de Pixérécourt, l'intention de Clermont était applaudie par tout le monde ; on verra que dans *Calas* de Ducange, le sacrifice du père Calas, cette fois-ci accompli, sert à « épurer » le monde fictionnel, car cet acte est fondé non seulement sur le devoir, mais aussi sur l'amour chrétien. Par l'épuration du monde fictionnel, nous entendons ainsi l'évacuation de la violence non pas par un acte égoïste, visant à échapper le vide intérieur, comme dans les cas examinés ci-dessus, mais par un acte orienté surtout vers l'extérieur ou vers la participation⁴⁰⁷, le

⁴⁰⁴ Première lettre de saint Paul Apôtre aux Corinthiens, chapitre 13, vers 3.

⁴⁰⁵ Voir notamment Morin E., *L'Homme et la mort*, Paris : Seuil, 1976, p. 59.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁰⁷ Notons que, par exemple, dans les tragédies profanes de Racine, le suicide sacrificiel entraîne une disposition spatiale différente par rapport au suicide « égoïste ». Il prend place dans un espace ouvert, celui de la Cité, et entraîne la participation du regard public ; qui plus est, il

suicidaire ne se souciant pas tellement de lui-même, mais des autres (on aura l'occasion de revenir sur cette distinction en tant que distinction fondatrice de l'éthique à proprement parler). Le monde fictionnel n'est pas alors déformé, mais reconstitué et, de plus, rendu meilleur, sur le plan éthique, par un acte altruiste. On verra que ce genre de transformation implique également une catharsis spécifique : au dénouement, le lecteur virtuel n'est plus amené à la catharsis plaisante ou jouissive, mais à la catharsis que nous avons choisi d'appeler « sublime », dont il s'agira d'explicitier la nature.

possède le pouvoir de transformer, profondément, le dispositif tragique : on se souvient à cet égard de la violente tempête qui suit le sacrifice d'Eriphyle ; un autre exemple, peut-être moins connu, est le suicide de Ménécée dans *La Thébàide*, qui, en plus de fasciner profondément les deux camps ennemis, suspend la confrontation d'Étéocle et Polynice. Pour ce qui est du mélodrame, le sacrifice possède également une visibilité spécifique, s'offrant explicitement au regard (intime) du récepteur à l'inverse des autres suicides de notre corpus qui constituent, entièrement ou en partie, une « tache aveugle », pour ne pas dire un trou, dans le réseau de fiction.

4.1. *Calas*⁴⁰⁸, ou la famille idéale

... mon Dieu, protège ma famille... je défends à Édouard de chercher à venger ma mort. Je pardonne à mes ennemis... je pardonne à mes juges... puisse le ciel leur pardonner aussi...⁴⁰⁹

Calas de Victor Ducange (1783-1833)⁴¹⁰, nous a semblé, à la première lecture, une sorte de réécriture du *Suicide...* de Pixierécourt, son contemporain. Dans les deux cas, c'est la mort volontaire d'un jeune homme intelligent, mais mélancolique, qui sert de moteur à l'action dramatique, et c'est le personnage occupant la position du père qui se sacrifie afin d'expier la faute du suicidaire ; de plus, les deux pièces sont fondées sur un fait divers, à ceci près que la mort du jeune noble dont Pixierécourt fait le cœur de son œuvre est manifestement moins célèbre que l'affaire Calas, rigoureusement examinée par Voltaire dans le *Traité sur la tolérance*. Évidemment par précaution, Ducange fait par ailleurs précéder son texte par une courte notice où il précise qu'en traitant ce sujet connu par tout le monde, il ne voulait que rendre hommage à la mémoire de Calas :

... je n'ai cherché à réveiller aucun ressentiment ; j'ai soigneusement évité tout ce qui pouvait blesser ou offenser qui que ce soit, je n'ai voulu troubler aucune cendre ; j'ai regardé comme un devoir sacré, de respecter religieusement le pardon que Calas accorda à ses juges, le reste appartient à l'histoire⁴¹¹...

En fait, le mélodrame de Ducange est centré autour de la thématique religieuse qu'il explore à travers la dimension familiale. L'intrigue converge vers le pardon de Calas que nous venons de citer en exergue. Dans le traité voltairien, l'histoire des Calas est présentée de manière épique, à partir d'un point de vue

⁴⁰⁸ Ducange V., *Calas*, mélodrame en trois actes et en prose, Paris : J.-N. Barba, 1819.

⁴⁰⁹ III, 9, p. 59.

⁴¹⁰ Le nom de Ducange est en lui-même assez connu : ajoutons qu'en outre des mélodrames, il était célèbre, à l'époque, par sa production romanesque et en tant qu'éditeur du *Petit diable rose*, journal qui « lui attira une condamnation pour injures à l'Académie française », selon *Le Dictionnaire universel des littératures* de Vapereau (Paris : Hachette, 1876). Parmi ses mélodrames les plus réussis, citons *Trente ans, ou la vie d'un joueur* (1827), *Thérèse, ou l'orpheline de Genève* (1820), *La Suédoise* (1821) et *La Fiancée de Lammermoor* (1828).

⁴¹¹ *Calas*, *op.cit.*, p. 2.

extérieur et global ; l'accent principal est mis sur le fanatisme religieux des masses populaires, sur l'incompétence des juges et aussi sur la démesure du châtement à l'époque où « cent académies écrivent pour inspirer la douceur des mœurs »⁴¹². En revanche, Ducange profite de la forme dramatique pour s'introduire à l'intérieur du cercle familial et pour mettre en valeur les qualités humaines de Jean Calas ainsi que son martyre. Si l'on revient sur la comparaison entre la pièce de Ducange et celle de Pixérécourt, force est de constater que leur ressemblance se limite à l'utilisation du suicide en tant que moteur dramaturgique. Chez Pixérécourt, on se retrouve, pour ainsi dire, dans un monde de l'Ancien Testament où règnent le devoir et la sévérité alors que le monde fictionnel de Ducange met en œuvre les principes du Nouveau Testament, ceux de la charité et du pardon.

Les Calas se préparent pour fêter un double mariage : Édouard, ami de la famille, épouse Pauline, la fille cadette de Calas ; Laurent, domestique d'Édouard, prend pour femme Jeannette, servante de Pauline. Pourtant, un mal secret semble ronger Antoine, le fils aîné. Le jeune homme est amoureux d'Hortense, fille d'une famille riche ; mais pour l'épouser, il lui faut abjurer en faveur de la religion catholique – c'est la réponse que lui apporte, de la part des parents de Hortense, Ambroise, le traître. Désespéré et ne sachant se résoudre à abjurer, Antoine se suicide (I). La famille, ayant découvert le mort, ne sait pas comment garder le suicide secret. Or, Ambroise amène déjà chez Calas le Capitoul et les huissiers : on accuse le père du meurtre de son fils ; Ambroise en a été témoin (II). Dans la maison de ville de Toulouse, malgré les supplications d'autres membres de la famille, on condamne Calas à la peine capitale : l'exécution aura lieu sur-le-champ, sur la place que l'on voit par les fenêtres de la salle. Édouard réussit à arracher à Ambroise la lettre d'adieu d'Antoine qui prouve l'innocence de son père, mais il est trop tard : la cloche du beffroi retentit, annonçant la mort de Calas (III).

La famille de *Calas* est l'unique famille parfaite de notre corpus : comme on l'a vu au début de cette partie, d'autres familles présentent nécessairement des manques fonctionnels ; le père ou la mère sont soit absents, soit dans l'impossibilité de revêtir leurs rôles ; or, les parents d'Antoine Calas sont bel et bien en vie et aucun obstacle ne les empêche de remplir leurs fonctions. D'une

⁴¹² Voltaire, *Traité sur la tolérance*, in *Œuvres complètes*, tome 25, Paris : Garnier, 1879, p. 22.

part, c'est l'exigence historique, de l'autre, c'est un trait propre à l'œuvre de Ducange en général. Marie-Pierre Le Hir fait remarquer que dans le mélodrame ducangien, la famille évolue vers un idéal se trouvant à mi-chemin entre le respect du système hiérarchique propre à l'Empire et l'éclatement de l'ordre romantique : non seulement Ducange présente au spectateur des couples heureusement unis (tandis que le mélodrame classique, en général, évite la présence d'un couple sur scène) ; mais aussi ces couples illustrent un modèle de vertu qui puise ses sources non plus dans l'autorité paternelle comme chez Pixérécourt, mais dans l'unité familiale et dans l'amour réciproque⁴¹³.

Témoin impuissant

Ainsi, le cercle de base de *Calas* éveille une sympathie particulière chez le lecteur virtuel : une agitation heureuse règne dans la famille, une grande fête est en train de se préparer ; pourtant, il peut apercevoir d'emblée les signes de l'orage qui menace la maison : la famille s'inquiète pour le jeune Calas « qui n'mange n'boit plus » depuis qu'il s'est lié d'amitié avec un certain Ambroise, ami d'un Capitoul et « un méchant homme »⁴¹⁴ ; peu de temps après, Ambroise apparaît sur scène en personne : seul, il expose au lecteur virtuel son projet de vengeance qu'il médite depuis longtemps. Sachant qu'Antoine est amoureux d'Hortense, Ambroise veut en profiter pour le faire abjurer, et porter un coup mortel à la famille (I, 4). Cet amour et l'abjuration possible sont soigneusement tenus secrets par le traître et par Antoine lui-même qui refuse de dévoiler les causes de sa mélancolie à sa famille, y compris à sa mère⁴¹⁵ ; en

⁴¹³ Le Hir M.-P., « La représentation de la famille dans le mélodrame du début du dix-neuvième siècle : de Pixérécourt à Ducange » in *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 18, no. 1/2, 1989-1990, pp. 15-24.

⁴¹⁴ I, 3, p. 8.

⁴¹⁵ Voir I, 8 : par ailleurs, on peut se rendre compte de la différence des approches éthiques de Pixérécourt et de Ducange rien qu'en comparant cette scène à la scène I, 4 du *Suicide* : si Clermont, pour sauver son jeune maître, emprunte une position de force, en rappelant Hypolite à son devoir de bon citoyen, madame Calas, pour faire parler Antoine, se sert de la tendresse et de l'amour.

même temps, il ignore l'amour profond de son père qui annonce pourtant aux autres que c'est « par l'indulgence et par [la] tendresse » qu'il veut ramener son fils au sein de la famille et non pas par l'accusation. En refusant la violence, Calas attend que son fils revienne vers lui de sa propre volonté :

JACOB

Si monsieur voulait interroger son fils, j'irais lui ordonner...

CALAS

Non, non, point d'ordre ! il croirait paraître devant un juge. Attendons qu'il vienne trouver son père⁴¹⁶...

Toutefois, Antoine semble ne pas comprendre que ses parents, s'en tenant aux principes chrétiens, l'accueilleront toujours et seront toujours prêts à lui pardonner ; de ce fait, il n'arrive pas à résoudre le conflit intérieur assez classique qui le déchire, entre son amour et son devoir (cette fois-ci religieux). De même, le personnage d'Antoine possède, tout comme son prototype historique, « un esprit inquiet, sombre et violent »⁴¹⁷, qui lui fait prendre son existence en dégoût et aller jusqu'à se tuer lorsqu'il comprend qu'il se trouve pris au piège : Ambroise annonce à Antoine que si le jeune homme ne consent pas à épouser Hortense, on enfermera sa bien-aimée dans un couvent ; n'ayant pas le temps de réfléchir, Antoine promet d'épouser la jeune fille (I, 8). Toutefois, il ne peut le faire qu'à condition d'abjurer sa propre foi ; et il ne peut éviter l'abjuration qu'en refusant son amour ; or ni l'abjuration ni l'oubli ne sont acceptables pour lui : le suicide est alors l'unique issue qu'il croit avoir à sa disposition⁴¹⁸ :

⁴¹⁶ I, 7, p. 13. Comment ne pas se souvenir à cet égard de la parabole du Fils prodigue ainsi que de « Venez à moi, vous tous qui peinez sous le poids du fardeau, et moi, je vous procurerai le repos... » du Christ (Évangile selon St Matthieu, 11 : 28-30).

⁴¹⁷ Voltaire, *op.cit.*, p. 19.

⁴¹⁸ Notons que d'un point de vue logique, Antoine a le malheur d'habiter un monde où règne la logique formelle : le conflit intérieur du personnage vient du fait que son existence est soumise à deux énoncés qui ne peuvent pas être vrais en même temps et qui sont liés entre eux par un rapport d'exclusion (A : « j'aime Hortense » ; B : « je suis calviniste »). Cette contradic-

ANTOINE, *seul*

[...] Quoi, j'ai promis d'abjurer ? ... jamais ! Ô mon père, vous me pardonneriez, je le sais, mais votre cœur en serait déchiré !... et Hortense m'est-elle donc moins chère ?... faut-il la sacrifier ?... oh, mon malheur est au comble !... des deux côtés je suis barbare !... je suis parjure... [...] Oui, la mort !... depuis long-tems je sens qu'elle me réclame... je dois mourir⁴¹⁹ !

La position du lecteur virtuel, omniscient, s'avère particulièrement troublante. Il s'aperçoit, en fait, qu'il y a, pour Antoine, une autre issue : s'il s'ouvre à ses parents, ceux-ci accepteront son choix, leur amour et leur tolérance étant sans bornes ; pourtant, la bonté des parents accable Antoine (cf. I, 8) : il ne veut pas leur avouer les causes de son chagrin, il ne veut pas déchirer le cœur de son père. Observons que sur ce point surgit une autre différence radicale entre les mondes fictionnels de Pixérécourt et de Ducange, et notamment une différence d'ordre purement éthique : l'Hyppolite du *Suicide*, de même que son tuteur Clermont, ne se soucient que de garder intacte leur ipséité – qui se manifeste uniquement sous forme de leur honneur individuel et de la parole donnée ; on se souvient que même si l'aveu sacrificiel de Clermont menace de déshonorer sa propre famille, le vieux sergent préfère rester fidèle à la parole donnée au père d'Hyppolite ; quant à Hyppolite, il se réclame le droit du suicide sans se soucier de ceux qui l'entourent, y compris Clermont, et se retire dans son pavillon aussitôt qu'il reçoit la lettre fatale, sans même réfléchir aux conséquences de son acte. À la pensée suicidaire d'Antoine, en revanche, est sous-jacent le souci de l'autre, qui, chez lui, dépasse manifestement le souci

tion pourrait être résolue en recourant à la logique modale : si Antoine arrivait à créer un monde fictionnel à part pour chaque énoncé, ils n'entreraient pas en conflit ; ou bien encore s'il arrivait à poser une barrière étanche entre son espace intérieur et le monde extérieur, c'est-à-dire à isoler parfaitement son ipséité : abjurer, mais rester calviniste dans l'âme, se rendant compte que l'extérieur n'est qu'une apparence. En d'autres termes, le problème du personnage réside dans l'impossibilité de se concevoir un *ipse* stable : l'*ipse* d'Antoine, comme l'*ipse* d'autres protagonistes mélodramatiques, est trop étroitement lié à l'espace social qu'ils ne sont pas à même d'ignorer : pour éviter les contradictions existentielles, ils préfèrent passer dans l'outre-monde...

⁴¹⁹ I, 11, p. 20.

de soi, ce qui correspond, en même temps, au concept de l'éthique chez Ricoeur, pour lequel l'estime de soi à lui seul ne suffit pas pour constituer le sujet éthique⁴²⁰. En d'autres termes, le suicide d'Antoine implique une dimension quasi-sacrificielle ; notons également que ce genre de pensée suicidaire est rarissime au sein de notre corpus : d'habitude, les suicidaires sont amenés à se donner la mort pour des motifs purement durkheimiens, c'est-à-dire puisqu'ils se croient exclus du cercle familial et social ; à l'exception de la Violetta d'Anicet-Bourgeois, dont il sera question dans le chapitre suivant, on ne trouve que chez Maeterlinck des suicidaires auxquels le souci de l'autre est propre, et encore faut-il savoir, dans ce cas de figure, s'il s'agit d'un suicide ou d'une mort *probablement* volontaire...

Quant au lecteur virtuel, il est ainsi d'emblée entraîné dans un mouvement où la pitié-compassion, qui touche non seulement Antoine, mais aussi sa famille, se mêle à un sentiment d'impuissance d'autant plus profond qu'il entrevoit la possibilité du salut *manifeste* : il voit que le jeune homme, qui s'achemine obstinément vers la mort, peut résoudre son conflit à peu de frais, et pourtant, il ne peut pas le lui dire. Qui plus est, le lecteur virtuel est l'unique témoin de l'angoisse ainsi que des préparatifs du suicide du jeune Calas : celui-ci se donne la mort à l'issue de la fête de fiançailles, à la tombée de la nuit ; et, comme dans *Le Suicide*, Antoine accomplit son dernier geste à l'intérieur d'un pavillon de jardin qui est l'espace intermédiaire entre l'espace scénique et le hors-scène :

ANTOINE, *seul dans le jardin, tous les autres personnages à l'extérieur*

Le bruit de la fête a cessé... l'obscurité est profonde... allons, n'attendons pas le déshonneur... [...] (*il montre le pavillon.*) Oui, ce sera là... je serai sans témoins⁴²¹...

⁴²⁰ Voir l'article d'A. Marcel Madila Basanguka, « Éthique et imagination chez Paul Ricoeur » (in *Revue d'éthique et de théologie morale*, no. 233, 2005, pp. 113-134) qui résume, en grandes lignes, la pensée ricœurienne sur le sujet.

⁴²¹ I, 14, p. 23.

Le lecteur virtuel est ainsi intégré dans la fiction, bien que de manière négative ; en évoquant le fait qu'il sera sans témoin, Antoine renvoie le lecteur à son statut équivoque : le lecteur virtuel sera bien témoin du suicide, même si celui-ci a lieu dans un espace fermé aux regards, mais il en sera le témoin impuissant, immobilisé dans sa position entre deux mondes fictionnels⁴²². Cela renforce, nous semble-t-il, l'effet de la scène du suicide, et notamment en faisant accroître la pitié : le dispositif scénique, lorsqu'il renvoie le lecteur virtuel à sa propre impuissance et donc à sa position du spectateur, approfondit le souci de l'autre, donc du personnage ; dans ce cas de figure, pour ainsi dire, le lecteur virtuel acquiert la conscience de *l'altérité* du personnage qui ne serait pas aussi aiguë dans le cas où l'événement serait connu par les autres protagonistes. Dans *Le Suicide* de Pixierécourt, notamment, Clermont qui tente en vain de pénétrer le pavillon contribue à renforcer la tension dramatique en augmentant significativement l'espoir de voir Hyppolite sauvé, mais aussi en procurant un support d'identification « supplémentaire » ; chez Ducange, en revanche, comme Antoine est seul sur scène, l'espoir du lecteur virtuel est réduit au minimum, et c'est la tension cathartique qui se met en branle : par l'identification au personnage surgit la crainte, et par la distanciation d'autant plus importante qu'à partir du moment où Antoine se retire dans le pavillon, il acquiert pleinement son altérité (en d'autres termes, il est difficile de s'identifier au personnage qui est absent de l'espace scénique), naît la pitié-compassion.

Qui plus est, la mort volontaire constitue, de nouveau, une tache aveugle dans la fiction : aucune indication n'est donnée pour pouvoir l'imaginer ; de plus, vu que dans la réalité Marc-Antoine s'est pendu et que, de toute évi-

⁴²² Sur ce point, nous devons notre inspiration à Christian Biet qui, dans son anthologie du théâtre baroque *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France* (Paris : Laffont, 2006), commente ainsi les vers 1166-1168 de *Scédase* d'Alexandre Hardy (« Lequel ce meurtre vu précisément dépose ? / Lequel fut spectateur et ne l'empêcha pas, / De celles qu'engloutit un violent trépas ? ») : « Le spectateur est tout à la fois convoqué et refusé puisque tout se déroule certes sous ses yeux, mais sur un autre plan de réalité. L'unique témoin [...] ne peut que rester muet : la fiction tragique le renvoie, non sans culpabilité, à son impuissance et à son infinie distance de la scène » (p. 340). Dans *Calas*, le renvoi au spectateur (ou au lecteur virtuel) se fait par le biais de la négation, mais il n'est pas absent.

dence, le lecteur virtuel de *Calas* doit être au courant, le suicide du jeune homme est complètement silencieux. Par ailleurs, son cadavre n'est découvert que deux scènes plus tard (I, 16) : Jeannette, servante, entre dans le pavillon et crie à l'assassin – notons sans attendre que ce cri inopiné donne à Ambroise, présent sur scène et qui l'entend, un argument pour accuser le père Calas. Dans la dernière scène du premier acte (I, 18), les émotions atteignent leur comble : on voit les personnages frappés de terreur mortelle ; et la scène se termine, en conséquence, par un tableau :

Mme Calas court vers le pavillon ; comme elle arrive, Calas en sort dans un état éffrayant. À sa vue, elle s'arrête en jetant un cri d'horreur, devinant son malheur dans les yeux d'époux [...] Elle tombe évanouie dans les bras de Jacob [...] La consternation est générale. Ambroise fait quelques pas, observe tout, et la toile tombe sur ce tableau final⁴²³.

La pitié du lecteur virtuel pour Antoine se mêle donc d'abord à un sentiment sous-jacent d'impuissance face à l'impossibilité de modifier le cours d'action ; par la suite, c'est la crainte et la pitié pour d'autres personnages qui leur succèdent. On voit donc que le suicide, arrivant au beau milieu de la pièce, n'évacue pas l'inquiétude, mais l'augmente : il s'avère une atteinte au cercle de base d'autant plus dangereuse que le traître s'en servira, à coup sûr, pour réaliser son projet de vengeance.

Martyre

Au second acte, l'agitation heureuse fait place à l'agitation angoissée ; de plus, une fois le suicide découvert, on passe du jour à la nuit et de l'extérieur (le jardin) à l'intérieur de la maison des Calas d'où l'on aperçoit le jardin et le pavillon « où le jeune Calas a péri » qui sont éclairés « par la lune qui jette une teinte bleuâtre ». L'auteur insiste par ailleurs sur le fait que ce décor « est exactement la suite du premier »⁴²⁴ : le suicide inverse la spatio-temporalité du cercle de base qui se referme sur lui-même afin de se protéger de l'irruption de

⁴²³ I, 18, pp. 25-26.

⁴²⁴ II, p. 26.

l'extérieur, l'extérieur lui devenant hostile. Il est également à noter que dans une chambre hors scène se trouve le cadavre d'Antoine : la mort entoure et menace les personnages de tous côtés.

Il va sans dire que la mort volontaire du jeune Calas constitue une faute envers le cercle de base – une faute irréparable, car il s'agit du suicide accompli qu'il faut cacher au cercle social pour éviter le supplice auquel la loi condamne les suicidaires :

Ses restes sanglans sont livrés au bourreau, outragés par un peuple furieux, trainés avec ignominie, et jetés loin de la ville privés de sépulture. [...] sauvons de ces horreurs les restes de notre enfant ; cachons son trépas, et par un excès d'amour, efforçons-nous de vaincre la nature⁴²⁵.

De toute évidence, les Calas veulent présenter cette mort comme une mort naturelle, donc créer une version du monde protectrice qui fasse écran au suicide ; curieusement, Ambroise qui poursuit son projet de vengeance procède à peu près de même : il crée une version du monde où Antoine a été tué par son père. Pourtant, comme le traître agit en secret, il arrive en premier pour donner sa version au cercle social : une émeute se déclenche alors ; les Calas, enfermés dans leur demeure, entendent les cris de la foule agitée ; et, spatialement, le cercle social fait s'effondrer la frontière du cercle familial : c'est l'un des rares cas – au sein de notre corpus mélodramatique – où le hors-scène envahit littéralement l'espace scénique après l'avoir menacé pendant un certain temps, où la Cité, pour ainsi dire, arrive à enfoncer les portes du palais⁴²⁶. Pire encore, après un bref interrogatoire, on enlève à la famille le corps de leur fils ; notons que la mort reste toujours interdite au regard du spectateur (ainsi qu'au regard intime du lecteur virtuel) : « *Le rideau baisse (sic) au moment où les porteurs*

⁴²⁵ II, 1, p. 26. Rappelons que dans *Le Suicide*, Clermont se sert de la même image pour persuader son jeune maître de ne pas se tuer.

⁴²⁶ Dans *La Nuit du meurtre*, on s'en souvient, les soldats arrivent sur scène pour arrêter Romuald. Pourtant, si chez Albert et Labrousse, les soldats viennent dans l'espace scénique presque de nulle part, inopinément, chez Ducange, la présence menaçante de la foule derrière les portes de la demeure apparaît non seulement dans le discours des personnages, mais également dans les didascalies : cela dit, le hors-scène prend du temps pour s'incarner dans l'imaginaire du lecteur virtuel avant de faire irruption dans l'espace scénique.

sortent du cabinet, et avant que le corps de Marc-Antoine Calas soit vu des spectateurs »⁴²⁷ ; dans les mélodrames classiques du corpus, l'espace social essaie donc toujours de s'emparer le plus promptement possible du vide laissé par la mort qui semble l'attirer comme un aimant ; le mélodrame plus tardif, dans lequel le cercle social, considéré de manière plutôt ironique, n'a guère d'importance, tout en repoussant le suicide hors scène, ne se soucie pas de dresser d'autres écrans – discursifs ou imaginaires – devant le trou que la mort volontaire laisse dans le réseau RSI constitutif d'un monde fictionnel.

Tout au long du second acte, l'inquiétude du lecteur virtuel ne cesse d'augmenter : la reconstitution du cercle familial est impossible ; qui plus est, la justice, représentée par le Capitoul, se fie au traître et ne s'intéresse aucunement aux arguments des adjuvants des Calas. De fait, la seule justice dans laquelle on peut avoir confiance dans ce monde fictionnel est la justice divine ; c'est sur elle que compte Calas en acceptant son sort. Si la famille s'agite en cherchant des preuves de l'innocence de Calas et en implorant les juges de ne pas condamner un homme honnête, Calas est d'abord incrédule puis impassible face à une mort pourtant plus que probable : « Dieu ne permettra pas que le juste succombe », dit-il avant d'être ramené de chez lui par des soldats⁴²⁸ ; « que mes souffrances, offertes avec résignation, vous obtiennent le bonheur que vous méritez si bien »⁴²⁹, s'adresse-t-il à sa famille juste avant que l'on vienne prononcer son jugement.

Par ailleurs, on peut se demander si le comportement de Calas est véritablement suicidaire ou sacrificiel : il est attrapé de force par la justice ; visiblement, il ne peut rien faire pour échapper à la mort. Pourtant, c'est un personnage que l'auteur forme, d'une certaine façon et vu le contexte religieux historique et diégétique, à l'effigie du Christ : une possibilité pour se sauver lui est

⁴²⁷ II, 13, p. 46.

⁴²⁸ II, 13, p. 46.

⁴²⁹ III, 6, p. 53.

proposée ; il la refuse⁴³⁰. Laurent accourt sur scène pour apprendre à son maître que dans la ville, des gens révoltés par l'injustice sont prêts à sauver Calas coûte que coûte – il ne leur manque qu'un chef : « on s'rait capable d'mett' la ville à feu et à sang, plutôt que d'vous laisser monter su' l'échafaud ! »⁴³¹. Or, Calas, dans sa résignation extrême, ne veut pas faire couler de sang, et prie sa fille d'arrêter Édouard qui court hors scène pour essayer de le sauver : « Faut-il que mon malheur s'augmente des maux affreux que j'entrevois encore ? »⁴³².

Ainsi, même si Calas ne veut pas mourir, il ne veut pas non plus se sauver : il accepte la mort en se sacrifiant pour le bien de sa famille ; et si en général, dans le mélodrame classique, c'est le traître qui canalise la violence, dans *Calas*, exceptionnellement, c'est la victime qui en permet l'évacuation. Suite au jugement, Calas pardonne à ses juges et défend aux autres personnages de le venger : ainsi, par sa parole, il rompt le cercle vicieux de la violence *en pleine connaissance de cause* ; et par là, son pardon revient presque à dire « Père, pardonne-leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font » : à travers l'histoire de Calas, semble-t-il, Ducange met en scène une refiguration mélodramatique du sacrifice du Christ. D'ailleurs, à son épouse, Calas demande le même courage et la même « noble résignation », car il considère son trépas comme l'un des « plus sublimes devoirs que l'éternel prescrive aux hommes »⁴³³.

Dans la dernière scène, pourtant, Calas est justifié devant tout le monde : comme dans *Le Suicide*, le dévoilement a lieu grâce à une lettre qui arrive dans l'espace scénique au tout dernier moment. Dans le cas présent, il s'agit pourtant d'un dévoilement complexe : on arrache à Ambroise la lettre d'adieu

⁴³⁰ Signalons sur ce point que la question de la nature de la mort du Christ a soulevé de nombreuses polémiques pendant les deux derniers millénaires. Voir sur ce sujet l'ouvrage de Pierre-Emmanuel Dauzat *Le Suicide du Christ* (Paris : P.U.F., coll. « Perspectives critiques », 1998) qui retrace l'histoire de la question et de ses interprétations diverses dans une perspective philosophique.

⁴³¹ III, 7, p. 55.

⁴³² III, 8, p. 56.

⁴³³ III, 9, p. 59.

d'Antoine qui dévoile deux secrets et rétablit la vérité sur le suicide. Par cette lettre, on apprend à la fois l'innocence de Calas, la mort volontaire d'Antoine et le caractère véritable d'Ambroise :

« Qu'on n'accuse personne de mon trépas. Ambroise m'a conduit dans l'abyme, et je vais me donner la mort »⁴³⁴.

Cette lettre reconstitue ainsi, bien qu'imparfaitement, le monde fictionnel dont le passé a été défiguré par le secret. Pourtant, le dévoilement est tardif : Édouard se lance hors scène pour arrêter l'exécution, mais n'y réussit pas ; on entend déjà le beffroi qui annonce la mort de Calas. Le tableau final frappe d'ailleurs l'imagination par le mouvement lent et solennel ; l'agitation générale s'arrête, la mort remplit l'espace par le son de cloche ; un tremblement universel envahit le monde comme si l'on entendait sonner les trompettes du Jugement dernier ; les murs menacent de s'écrouler et l'on imagine quasiment le ciel qui se fend : les écrans se démantèlent, donnant accès au Réel...

Édouard court, tenant la lettre en signe de victoire ; tout le monde se précipite sur ses pas. Tout le fond du théâtre n'offre qu'un groupe immense de personnages. Comme Édouard va s'élancer hors de la salle, un coup de beffroi retentit : tout s'arrête. Un tremblement universel s'empare de tous les personnages ; le beffroi continue à sonner lentement. [...] Madame Calas et Pauline tombent à genoux ; le Capitoul se renverse dans un fauteuil, se cachant la figure ; et tous les Juges, groupés autour de lui, semblent craindre que les murs ne s'écroulent sur eux. Ambroise est entouré de soldats, qui tournent avec un geste de fureur leurs épées contre lui [...]

ÉDOUARD, *tenant toujours la lettre*

C'en est fait ! le crime est consommé ! l'innocent expire ! [...] Ma mère, Pauline, Calas va recevoir la couronne des martyrs⁴³⁵ !

Mais c'est justement grâce au fait que le dévoilement arrive « en retard » que le monde fictionnel en question est épuré. Imaginons que le Calas de Ducange ait été justifié de son vivant : le monde fictionnel (le cercle de base) au-

⁴³⁴ III, 13, p. 64. En lecteur critique, notons que la lettre du *Suicide* aussi bien que celle de *Calas* révèlent au monde la vérité sur le fait suicidaire dont les conséquences sociales auraient dû être terribles ; pourtant, dans le tumulte du dénouement, personne ne semble s'en soucier...

⁴³⁵ *Idem*.

rait été simplement reconstitué, la configuration étant à quelques détails près la même que celle du *Suicide* de Pixérécourt. De plus, pour le lecteur virtuel, cela signifierait l'évacuation de la pitié au profit de la jubilation et de l'admiration auxquelles s'ajouterait une certaine satisfaction ; or, dans ce contexte – et nous risquons de tomber ici dans la subjectivité –, la satisfaction et la jubilation sonneraient faux ; et la catharsis deviendrait « plaisante » au lieu de la « jouissive ». Au début du dernier acte, le lecteur virtuel éprouve, ainsi que la famille de Calas, une inquiétude aiguë : or, son espace intime est « écartelé » entre la famille qui tente de sauver Calas et Calas qui accepte sa propre mort ; et cette acceptation – cette résignation – apaise progressivement l'inquiétude du lecteur virtuel, en s'ouvrant en même temps au sublime⁴³⁶ qui aurait été « souillé » par une satisfaction trop intense. L'exécution, qui suit le dévoilement, achève la transformation de Calas en martyr, pour ne pas dire en Christ, tout en évacuant la tension dramatique, mais aussi la tension cathartique, donc la pitié, en laissant sa place à l'admiration quasi religieuse : en d'autres termes, si la lettre d'adieu d'Antoine permet la reconstitution du réseau fictionnel, son arrivée tardive, et, en conséquence, la mort sacrificielle de Calas, permettent l'épuration et l'élévation à un autre niveau du monde fictionnel ; la catharsis qui en résulte n'est pas même « jouissive », mais, aimerions-nous postuler, « sublime ». Or, curieusement, *Calas* reste un mélodrame tout à fait classique : à la fin, la vertu est récompensée et le vice châtié, même si le procédé n'a pas l'air tout à fait habituel. Dans *La Vénitienne*, mélodrame exemplairement romantique, le sacrifice se présente sous un autre jour, et notamment dans la perspective de l'expiation des péchés.

⁴³⁶ Qui est ici compris, entre autres, dans le sens de la domination du moral sur les affects.

4.2. *La Vénitienne*⁴³⁷, ou les masques tombés

... La douce et sainte chose qu'un enfant endormi, et quelle merveille que ce visage d'ange où la main des hommes n'a point encore effacé le doigt de Dieu⁴³⁸ !...

La Vénitienne est un mélodrame d'Anicet-Bourgeois que l'on attribue également à Alexandre Dumas père⁴³⁹ ; la pièce a été tirée du roman *The Bravo* de Fenimore Cooper (1831) ; le texte dramatique a servi, ultérieurement, pour le livret de l'opéra *Il bravo* de Saverio Mercadante (1839). À l'époque, *La Vénitienne* a connu un succès énorme. Il s'agit d'un véritable mélodrame romantique : bien que la structure de *La Vénitienne* s'apparente à celle d'un mélodrame classique, mettant en scène le traître et la victime, le traître est ici rendu sympathique par son repentir ainsi que par sa situation opprimée ; la Providence s'oppose clairement à la Fatalité ainsi que Dieu au Satan ; et l'imaginaire du texte dramatique en question fait allusion à l'imaginaire romantique : l'action a lieu à Venise où l'on retrouve la nuit, la lune éclairant les canaux, les déguisements, les bals masqués, la cape et l'épée, etc. De même, l'élément central de ce mélodrame est le masque – et plus précisément les masques qui tombent au fur et à mesure que l'action progresse.

Le Bravo est un tueur à gages au service du Conseil des Dix de Venise : contre sa volonté, il exécute les ordres du Conseil pour que l'on épargne la vie de son vieux père retenu prisonnier dans un cachot. Un soir, un inconnu lui demande de lui prêter son masque et son poignard : c'est Salfiéri, proscrit à Venise, qui est venu dans la ville pour chercher Violetta, la jeune fille qu'il aime (et dont le Bravo vient de tuer le protecteur) (I). Le Bravo prête ses habits à Salfiéri pour deux jours ; profitant de la liberté, il se rend sur la place devant l'église Saint-Marc où il sauve de la foule Violetta qu'il amène chez lui. Or, il ignore que c'est sa fille et que sa mère est Théodora la courtisane que le Bravo a failli tuer il y a seize ans (II). Cédant à la prière de Théodora, Salfiéri revient chez le Bravo pour lui reprendre Violetta ; mais le Bravo amènera lui-même la fille, masquée, à la fête chez sa mère pour que Violetta découvre son vrai visage. Lorsque les masques tombent et que la fille et la mère se reconnais-

⁴³⁷ Anicet-Bourgeois A., *La Vénitienne*, drame en cinq actes et en huit tableaux, Paris : Marchant, 1834.

⁴³⁸ III-1, 1, p. 16.

⁴³⁹ Émilie Pezard signale que dans la dédicace de la première édition, Dumas est chaleureusement remercié pour sa collaboration. L'attribution exacte de la pièce reste toutefois problématique. (« Lire le mélodrame » in *Acta Fabula*, Vol. 14, no. 7, 2013, disponible en ligne sur <http://www.fabula.org/revue/document8177.php>, consulté le 16 février 2016).

sent, Théodora met le feu à son palais, décidée à abandonner la vie qu'elle a menée jusque-là (III). Théodora apprend que le Bravo est en fait Giovanni, son époux et père de Violetta ; avec Salfiéri, les protagonistes décident de fuir Venise pour commencer une vie nouvelle (IV). Or, si les jeunes gens réussissent à partir, Giovanni reçoit l'ordre du Conseil de tuer Théodora : en voyant les membres du Conseil arriver sur le quai, Théodora se sacrifie pour Giovanni ; pourtant, le sacrifice est inutile : on annonce au Bravo que son père vient de mourir en prison et qu'il est libre d'ôter son masque et son poignard (V).

Le masque, au sein de ce mélodrame, s'avère l'attribut indispensable pour la survie. Le cercle social du monde fictionnel est d'emblée corrompu : la justice, comme la situation du Bravo le démontre, n'est pas fonctionnelle ; tout jugement s'exécute en cachette. Venise est une ville dont l'air « est fatal aux jeunes et frais visages »⁴⁴⁰, Venise est « une mère débauchée et perdue »⁴⁴¹ : pour ne pas être empoisonnés par son ambiance pétrie de vice, les protagonistes sont obligés de porter un masque qui défigure leur nature véritable ; le Bravo et Théodora possèdent une identité double qui les protège, mais leur masque est un fardeau. Le Bravo qui, pour sauver son père, porte le masque et le poignard sur l'ordre du Conseil de Dix, ne peut revenir vers lui-même que la nuit, lorsque les autres ne le voient pas ; les attributs de l'assassin lui ravissent la liberté : même après la mort, il ne pourra s'en débarrasser. Ainsi, quand Salfiéri veut lui reprendre son masque, car il n'y a que ce dernier « qui puisse cacher à Venise le visage d'un proscrit », le Bravo prévient le jeune homme :

Sais-tu qu'au jour du jugement dernier, n'eusses-tu porté ce masque qu'une heure, si ce fut pendant une heure sanglante, l'ange de la mort viendra te le coller à la face, et que tu ne pourras regarder Dieu qu'au travers⁴⁴² ?

Ainsi, le masque représente non seulement un objet, mais aussi (et surtout) une fonction : dans l'imaginaire du personnage, il devient un écran qui sépare, à jamais, l'homme de Dieu, substituant à l'identité première, véritable, réelle une identité faussée dont l'homme ne peut plus se débarrasser, ce qui empêche toute communication directe (et sincère) entre le cercle intime et le cercle di-

⁴⁴⁰ I-2, 2, p. 7.

⁴⁴¹ II-1, 5, p. 15.

⁴⁴² I-2, 3, p. 8.

vin. En plus de l'intrigue « ordinaire », *La Vénitienne* se voit donc d'emblée attribuer une dimension métaphysique : non seulement les protagonistes de la pièce cherchent à reconstituer la famille qui fut désunie bien avant le début de l'action, mais ils tendent aussi, pour épurer leur moi à la lumière divine, à se délivrer de l'identité qui leur fut imposée par le cercle social. Théodora porte, elle aussi, un masque, quoique de manière métaphorique ; pour le lecteur virtuel, son identité se révèle double au même titre que celle du Bravo : aux yeux de la société, Théodora est une courtisane ; pourtant, lorsqu'elle apparaît, pour la première fois, dans l'espace scénique, c'est en accompagnant Violetta, à qui Théodora n'ose pas révéler qu'elle est sa mère : « je tremblais [...] que ma funeste célébrité [...] n'arrivât jusqu'à elle !.. c'est un terrible juge qu'une fille pure pour une mère comme moi ! »⁴⁴³. Notons d'emblée que le cercle social s'oppose violemment à toute tentative d'ôter le masque, de refuser son rôle : on verra que la révolte de Théodora lui coûtera la vie.

En revanche, Salfiéri, amoureux de Violetta, choisit délibérément d'endosser les habits du Bravo pour retrouver son amour ; cela permet enfin au tueur à gages d'aller sur la place principale de la ville le jour, à visage découvert : sans masque, personne ne le reconnaît ; intrus, le Bravo connaît tous les secrets de Venise qui ignore les siens (II-1, 1). Le lecteur virtuel est ainsi confronté, dès l'exposition, non pas à un cercle de base solide et unifié, comme dans la plupart des mélodrames du corpus, mais à un jeu étrange et fascinant de masques et d'identités tout comme dans le théâtre de Hugo dont il sera question dans la partie suivante ; pourtant, bien que *La Vénitienne* ait l'apparence d'un drame romantique, en profondeur, il s'agit toujours d'un drame familial ; la trame amène les personnages qui s'ignorent – dans tous les sens de ce terme – vers la reconnaissance réciproque ; et leur objectif, comme

⁴⁴³ I-2, 2, p. 7.

nous venons de le dire, est de reconstituer la famille idéale, désunie par le passé⁴⁴⁴.

Masque et lumière

En revenant sur la faute et sur le secret, on peut dire que Théodora et le Bravo se trouvent en faute non pas envers le monde fictionnel en tant que tel, mais envers eux-mêmes : envers la famille idéale et l'amour idéal (chrétien) qu'incarne Violetta. Leurs masques les empêchent de le reconnaître ; et leur fille, l'unique personnage qui n'a pas encore été corrompu par le cercle social, la méchanceté étant absente de son âme, jette la lumière sur leur vérité intérieure. Elle ne veut pas se venger du meurtre de Mafféo, son protecteur ; après son assassinat, elle ne demande qu'à pouvoir le pleurer dans un couvent ; de même, lorsqu'elle apprend les crimes de Théodora et de Giovanni, ses parents, elle leur pardonne. « En me revoyant dans ma fille, miroir pur et sacré, j'ai dépouillé [...] les vices de mon cœur », avoue Théodora⁴⁴⁵ ; le Bravo, ne croyant qu'à la Fatalité, en contemplant Violetta endormie, entrevoit, ne serait-ce que pour un instant, la grandeur et la miséricorde de Dieu (III-1, 1) et c'est à Violetta seule qu'il ose révéler son passé, bien que de manière détournée ; de même, Salfiéri, déguisé en Bravo, n'ose arracher son masque que devant la jeune fille (III-1, 3). Violetta, par sa pureté, incite les protagonistes à faire apparaître leur véritable visage derrière le voile, ce qui permet la reconnaissance. La reconstitution de la famille idéale n'est d'ailleurs possible qu'au prix de faire tomber les masques ; pourtant, ceci impose de quitter Venise où l'existence démasquée est dangereuse, sinon mortelle.

Le secret dans *La Vénitienne* est ainsi soutenu par l'imaginaire du masque : et, tout comme dans d'autres mélodrames, l'intérêt de la lecture se tient à la volonté du lecteur virtuel de voir les masques tombés, ce qu'il craint et désire à la

⁴⁴⁴ Ce même motif, on s'en souvient, est en œuvre dans *Marianne* du même auteur. Dans *La Vénitienne*, la famille idéale n'apparaît pas dans le prologue, mais dans les souvenirs des protagonistes, à travers leurs récits qui donnent à voir un autre monde, lointain et imaginaire.

⁴⁴⁵ IV-1, 2, p. 25.

fois. Observons également qu'à l'inverse d'autres mélodrames du corpus, *La Vénitienne* met en œuvre deux dialectiques supplémentaires : celle du jour et de la nuit ainsi que celle de Dieu et de Satan. En comparaison avec les mélodrames au cercle de base idyllique qui tolère mal l'obscurité dans tous les sens du terme, le monde fictionnel en question existe d'entrée de jeu selon une modalité « nocturne » : c'est la nuit et dans les chambres mal éclairées que le Bravo – le masque du Bravo – peut agir ; la lumière du soleil le fige (« tout le jour... au pied de la colonne du Lion... triste, noir et immobile [...] éternellement dressé sur la place publique de Venise »⁴⁴⁶) ; ce n'est qu'après avoir prêté ses attributs à Salfiéri que, incognito, le personnage peut se rendre en plein jour sur la place publique et dans la soirée chez Théodora, dans la grande salle éclairée par des lumières artificielles, où son visage est le seul qui soit découvert.

De même, Satan et l'enfer sont à plusieurs reprises évoqués dans le texte. L'évocation de l'enfer est systématiquement liée à Théodora : son oratoire est comparé à « un vestibule de l'enfer »⁴⁴⁷ ; lorsqu'elle envoie Salfiéri pour reprendre sa fille au Bravo, celui-ci s'exclame : « ... tu veux cet ange pour lui arracher une auréole, pour le plonger dans ton enfer !... »⁴⁴⁸. Le nom de Satan, en revanche, appartient au tueur à gages. D'un côté, il s'agit de son Dieu à lui, le fataliste qui se moque de la Providence, persuadé que « l'homme fait ce qu'il est écrit » dans le livre de fer⁴⁴⁹ :

LE BRAVO

C'est cela ! voilà le vieillard qui se livre... Ce que j'ai toujours remarqué dans l'ordre admirable de la Providence, c'est comme tout concourt à faciliter la mauvaise action et à voir empêcher une bonne. Y a-t-il donc un Dieu pour le meurtre ?

⁴⁴⁶ I-1, 3, p. 6.

⁴⁴⁷ II-2, 1, p. 14.

⁴⁴⁸ II-2, 5, p. 16.

⁴⁴⁹ III-1, 1, p. 17.

SALFIERI, *entrant et qui a entendu ces derniers mots*

Oui, les hommes l'ont appelé Satan⁴⁵⁰.

De l'autre, lorsque le Bravo, démasqué, vient sur la Piazzetta et délivre à ses interlocuteurs certains secrets qu'il possède, les gens se doutent qu'il n'est pas Satan ou bien un démon (II-1, 2, 4). Théodora et le Bravo apparaissent donc comme deux personnages damnés ; et Violetta, dont l'évocation est liée à Dieu, aux anges et à la chasteté, les amène progressivement à la lumière grâce à son pouvoir d'accepter et de pardonner.

Réunion

Les *scènes* de *La Vénitienne* sont donc celles de l'arrachement des masques qui commencent à se succéder dès la fin du troisième acte ; au cours des *scènes*, comme nous l'avons évoqué, certaines versions du monde sont supprimées, permettant à l'espoir du lecteur virtuel soit de s'épanouir, soit de s'effacer. Dans la première scène du dévoilement, l'une des versions du monde est, littéralement, brûlée. Le Bravo amène Violetta, voilée, dans un bal chez Théodora afin de lui montrer ce qu'il croit être le véritable visage de sa mère (III-2, 3). Et, au milieu des « danses de la volupté », il demande à Théodora de chanter des couplets frivoles, ce que la courtisane exécute sous le regard interdit de Violetta ; ensuite, le Bravo arrache le masque de Théodora et soulève le voile de sa fille pour les présenter l'une à l'autre : il s'agit, entre autres, du point de bifurcation où l'avenir du monde fictionnel – du cercle familial – se décide. La première stupeur passée, Théodora prie les invités de s'éloigner, afin de pouvoir rester seule avec sa fille ; ceux-ci refusent en se moquant d'elle et de Violetta : alors, Théodora met le feu à son palais. Ce faisant, elle brûle symboliquement son identité de courtisane et son ancienne vie pour se diriger vers une

⁴⁵⁰ I-2, 3, p. 8.

vie nouvelle : « ... j'ai foulé aux pieds le passé qui est au néant et au démon !... et j'ai tendu les bras vers l'avenir qui est à moi et à Dieu ! »⁴⁵¹. D'une certaine manière, on peut donc considérer cette scène comme un suicide symbolique : et l'on verra par ailleurs dans la partie suivante de cette étude, qu'il n'est pas rare qu'une scène, dans le sens de la critique des dispositifs, est centré justement autour de l'enlèvement du masque qui peut être interprété en tant que destruction de l'identité ancienne et qui fonctionne, en premier lieu, sur le plan du Symbolique ; en faisant disparaître l'écran qu'est le masque, elle fait apparaître en même temps le moi véritable du personnage ou la vérité, ce qui peut, à cet égard, être considéré comme l'irruption du Réel au sein du dispositif fictionnel.

Notons par curiosité que la scène en question, sans aucun doute la plus spectaculaire du drame, a toutefois suscité des réactions assez ironiques à l'époque. Amédée Pichot de *La Revue de Paris*⁴⁵² qui, entre autres, critique *La Vénitienne* pour un emploi excessif de la « prose poétique [...], une langue factice », fait remarquer :

N'oublions pas une autre morale excellente de la pièce. Pendant qu'une société nombreuse danse, joue et banquette chez une courtisane, celle-ci met le feu à son palais après avoir fermé toutes les portes. Évidemment l'auteur a voulu nous prêcher de ne pas aller chez les courtisanes⁴⁵³.

Le Figaro, dont la critique reste plutôt dans la veine amicale, ne manque pourtant pas de noter : « Chez la courtisane romaine on vous empoisonne au dessert ; chez la courtisane vénitienne on vous rôtit à la contredanse »⁴⁵⁴. L'ironie des critiques ne surgit-elle pas d'un certain décalage entre l'effet que le texte cherche à produire et la réception empirique ? De toute évidence, pour l'auteur (et, par procuration, pour le lecteur/spectateur virtuel), cette scène est censée se ranger, en tout état de cause, du côté du sublime : les spectateurs

⁴⁵¹ IV-1, 2, p. 25.

⁴⁵² *La Revue de Paris*, tome 3, 1834, pp. 249-255

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 255.

⁴⁵⁴ *Le Figaro*, 28 mars 1834.

II

empiriques, néanmoins, font remarquer implicitement que mettre à feu son prochain, aussi vicieux et débauché qu'il soit, n'est pas une pratique tout à fait chrétienne... alors que la pièce insiste fortement sur ces valeurs.

Quoi qu'il en soit, Violetta pardonne à sa mère ses péchés, et aussi prie-t-elle le ciel de les lui pardonner. Dans la scène suivante, Théodora raconte au Bravo, qui lui demande de prouver que Violetta est sa fille, « le drame terrible qui a commencé il y a seize ans » : les protagonistes se reconnaissent enfin en tant que famille et tout semble s'acheminer vers une fin heureuse :

VIOLETTA

Oh ! ma mère !... mon père !.. noms si chers à prononcer... ma mère !...
mon père !

TOUS DEUX

Mon enfant !

VIOLETTA

Nous voilà réunis, rien ne nous séparera plus, n'est-ce pas ?

LE BRAVO ET THEODORA

Oh ! non, non... rien⁴⁵⁵.

Théodora ne chasse pas le Bravo-Giovanni bien que, dans un accès de jalousie, il ait tenté de la poignarder ; le pardon commence à « se propager » : ainsi, lorsque dans l'acte suivant il devient clair que Giovanni est le « vrai » Bravo, cela ne donne lieu à aucune manifestation de violence, Salfiéri et Violetta demandant aux parents de la jeune fille de les bénir (V, 1-8).

⁴⁵⁵ IV-1, 3, p. 26.

Purgatoire

Pourtant, même si les jeunes arrivent à fuir Venise, Théodora et Giovanni sont toujours persécutés par le cercle social : Giovanni reçoit son dernier ordre du Conseil des Dix et il lui faut l'exécuter ; cet ordre condamne à mort « l'incendiaire Théodora » qui se trouve à ses côtés. Le temps presse : il reste une heure pour exécuter l'ordre, mais l'on aperçoit déjà les sbires arriver sur le quai du canal. Giovanni veut se venger, « frapper jusqu'à ce que [son] bras se lasse » : « mon père mourra... je mourrai... mais au moins vengeance, vengeance ! »⁴⁵⁶. Pourtant, tout comme dans *Calas*, le pardon arrête la vengeance, en évacuant la violence du monde fictionnel ; pour expier son crime, Théodora arrache à Giovanni son poignard, outil du meurtre, et se frappe :

Tu as eu ton expiation dans le monde, laisse-moi la mienne. Dieu veut que mon sang rachète celui d'un vieillard et lave mes fautes... laisse-moi, femme impure, laisse-moi m'offrir en sacrifice [...]

Oh ! que puis-je te donner en échange de tant d'amour, Giovanni... [...] Je ne puis te donner que ma vie. (*Lui arrachant son poignard et se frappant elle-même.*) Puisque tu ne veux pas la prendre⁴⁵⁷...

Et, en fait, Giovanni est libre : les sbires arrivent pour lui apprendre que son père est mort dans le cachot et que « la république [le] dégage de [son] serment »⁴⁵⁸. Le rideau tombe sur cette phrase.

Ici, semble-t-il, le suicide est sacrificiel et atteint le sublime, même s'il a lieu dans l'espace scénique, sous le regard intime du lecteur virtuel. Autant que le sacrifice du héros de Ducange, la mort volontaire de Théodora exclut la crainte au profit de l'admiration : par son geste, la courtisane libère Giovanni de l'obligation de commettre un péché – elle lave le poignard meurtrier du Bravo dans son sang expiatoire. Ce sacrifice épure sinon le monde fictionnel, du moins l'espace intime de Giovanni : même si le geste peut sembler inutile, il s'inscrit parfaitement dans la logique de l'œuvre qui traduit, tout au long de

⁴⁵⁶ V-1, 10, p. 32.

⁴⁵⁷ *Idem.*

⁴⁵⁸ V-1, 11, p. 32.

l'action, l'apparition progressive des visages épurés derrière les masques du vice. Tout autre dénouement risquerait de paraître déplacé car il n'évacuerait pas définitivement la violence du cercle familial. Imaginons que Giovanni tue Théodora : le personnage noble, car s'en tenant toujours au principe d'honneur individuel, se déshonorerait ; le lecteur virtuel le prendrait en horreur. De même, si les personnages décidaient d'attendre jusqu'à l'arrivée des sbires, Giovanni, de toute évidence, se vengerait violemment sans vouloir entendre ce qu'ils avaient à dire : comme dans le cas précédent, le mouvement long et ardu de l'abîme infernal vers le ciel, de Satan à Dieu – qui est pourtant le mouvement que suit le lecteur virtuel du premier au dernier acte – aurait échoué.

Même si le dénouement de *La Vénitienne* n'est pas aussi univoque que celui de *Calas*, car on peut bel et bien s'apitoyer sur Giovanni, « héros romantique [resté] seul au milieu des cadavres »⁴⁵⁹, le geste suicidaire de la protagoniste, qui a quitté son masque de courtisane pour assumer, de plein gré, son rôle maternel, s'avère être le point final du long mouvement d'épuration sinon du monde fictionnel, du moins du cercle familial ; et l'épuration (ne pourrait-on pas dire le purgatoire ?) n'est jamais un processus plaisant. Par ailleurs, si le jeune couple se sauve vers de meilleures contrées, qui nous empêche de supposer que Giovanni ne va pas les rejoindre à l'aube ?

Si les mélodrames de notre corpus avaient un but didactique, il pourrait se résumer en une phrase : pour vivre heureux, vivons sans rêve. Les personnages suicidaires, à l'exception de Jean Calas et de Théodora, périssent tous suite à une passion qui déroge à l'ordre du monde fictionnel dans lequel ils s'inscrivent : tant que, se berçant d'illusions, ils peuvent faire semblant d'ignorer l'impasse où les mène cette passion, qu'ils recouvrent du voile du

⁴⁵⁹ Pézard E., *Art.cit.*

secret (dans l'ordre de l'imaginaire et du symbolique), ils peuvent survivre ; à l'instant où le voile se déchire, ils se retrouvent confrontés au gouffre du présent et de l'avenir, qu'ils renoncent à affronter en quittant le monde possible en question.

Dans l'optique de la lecture, le suicide mélodramatique qui a lieu au dénouement constitue le point final du mouvement cathartique. Ce dernier peut être vu, entre autres, en tant que balancement perpétuel entre l'inquiétude et l'espoir, avec ses montées et ses descentes, accompagné, à certains moments de l'action, du sentiment de la crainte, mais surtout de celui de la pitié ; le suicide arrête ce balancement, en libérant le lecteur (virtuel) de la tension qui s'était créée au sein de son espace intérieur. Les extrêmes dudit mouvement, où les tensions dramatique et cathartique atteignent, pendant un certain temps, leur portée maximale, sont les *scènes*, qui constituent également des points de bifurcation du monde fictionnel : en éliminant, au niveau symbolique, certaines variantes de ce dernier, elles mettent en action l'imagination du lecteur virtuel par la mise en mouvement de l'espace-temps scénique ; toutefois, elles créent, souvent, une dimension supplémentaire par la superposition des espace-temps « réel » et imaginaire, dont nous avons examiné certains exemples, tout en accentuant l'écartèlement de l'espace intime du lecteur virtuel. Les *scènes* de notre corpus mélodramatique fonctionnent, pour la plupart, grâce à l'omniscience de ce dernier vis-à-vis du secret : c'est pendant les *scènes* que le lecteur virtuel se rend compte de la nature première du secret, ce qui le met dans l'état de désirer et de craindre, à la fois, la révélation de ce dernier. Le « je sais bien, mais quand même... » qu'Octave Mannoni⁴⁶⁰ suppose au fondement du plaisir théâtral s'applique parfaitement au secret mélodramatique appréhendé par le lecteur virtuel : *je sais bien* en quoi le secret consiste, *mais quand même* je suis curieux de l'apprendre une fois de plus.

⁴⁶⁰ Cf. Mannoni O., « Je sais bien, mais quand même » in *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris : Seuil, 1969, pp. 9-34.

Le dévoilement du secret par le suicidaire lui-même, qu'il se range du côté des traîtres ou des victimes, conditionne le suicide final ; ce suicide décide, en outre, de l'état définitif du monde fictionnel : le suicide du traître l'amène à la reconstitution, tandis que le suicide « passionnel » le déforme et le suicide sacrificiel conditionne son épuration. Trois modes de transformation du monde fictionnel sur lesquels nous nous sommes penchés sont également liés à trois types de catharsis différents. La reconstitution donne lieu à la catharsis « plaisante », la pitié-mépris pour le traître s'unissant à la satisfaction, voire à la jubilation du lecteur virtuel. La déformation, quant à elle, provoque une catharsis « jouissive » : la satisfaction n'est pas de mise ; l'inquiétude étant évacuée de l'espace intérieur du lecteur virtuel, elle laisse place à la pitié-compassion pour le suicidaire et ses proches, ou pour le monde fictionnel en général. Enfin, l'épuration du monde fictionnel, qui va de pair avec le sacrifice, élimine la crainte aussi bien que la pitié : au dénouement, le lecteur virtuel est censé éprouver de l'admiration envers le ou les protagonistes qui se sont sacrifiés ; dans ce cas, on pourrait parler de la catharsis « sublime ».

Ajoutons que sur le plan de l'Imaginaire, il est rare que le suicide mélodramatique appartienne pleinement au champ de la vision : souvent, il constitue une « tache aveugle » dans le réseau fictionnel. Dans le mélodrame classique, les rares suicides effectifs que nous avons réussi à repérer, activent des dispositifs intermédiaires entre l'espace scénique et le hors-scène qui donnent à voir la mort tout en l'occultant (on se souvient des pavillons du *Suicide* et de *Calas*, mais aussi du cadavre voilé de la Valentine) et mettent en jeu la dialectique du plein et du vide, le cercle social et/ou familial ayant tendance à envahir, spatialement, le vide laissé par la mort. Pour ce qui est du mélodrame romantique et du mélodrame diversifié, quoique ces derniers puissent privilégier une théâtralité violente, voire sanglante, il n'est pas rare toutefois que le geste suicidaire s'effectue hors scène, à l'égard des tragédies classiques, où, souvent, les héros se donnent la mort hors scène et viennent expirer dans l'espace scénique, ou que ce geste soit caché du regard du lecteur/spectateur. Il n'y a, à proprement par-

ler, que *La Vénitienne* dont la protagoniste se tue sous le regard intime du lecteur sans que rien ne vienne voiler son geste, mais aussi est-ce une pièce fortement influencée par les codes romantiques : on verra que dans le drame romantique, à l'inverse du mélodrame, le suicide possède toujours une visibilité propre et, pourrait-on dire, profondément intime.

Dans les mélodrames de notre corpus, la mort volontaire se voit également reliée à la problématique de l'identité. Les textes dramatiques en question mettent en scène, pour la plupart, les suicides égoïstes qui ont pour source l'excès de l'ipséité : c'est parce qu'il ne peut pas ne pas rester fidèle à lui-même – à sa passion qui le distingue et sépare des autres – que le personnage de mélodrame se tue. Dans cette optique, les mélodrames se présentent en tant que « tragédies de l'ipséité », dans lesquelles il est impossible de rester soi-même en s'opposant trop à l'extérieur, mais aussi il est impossible de s'opposer à l'extérieur (en l'occurrence au cercle familial) si l'on n'est pas un traître « classique », car l'*ipse* d'une victime est trop profondément relié à l'*idem* familial. Sur ce point, soulignons également que si le mélodrame classique nous présente un traître « pur » et personnifié, le mélodrame tardif commence à l'« interioriser » en créant des personnages plus ambivalents : des traîtres « sympathiques », comme le Bravo ou le Savari du *Drame de la rue de la Paix*, mais aussi des victimes qui commettent des fautes « passionnelles » envers le monde fictionnel qu'ils habitent. En d'autres termes, le mélodrame tardif, tout comme le drame romantique dont il s'inspire (et qu'il influence en même temps), situe le traître à même l'espace intime du personnage : on verra plus loin qu'aussi bien le drame naturaliste que le théâtre symboliste, qui sont également influencés par le mélodrame, suivent ce mouvement, jusqu'à ce que le *protagoniste* ne devienne son Ombre (ainsi dans les drames de Zola ou chez Villiers).

Quant aux drames romantiques que nous examinerons dans le chapitre suivant, la question de l'identité et du masque y devient primordiale. Force est de constater que l'on y retrouve les mobiles de suicide similaires à ceux du mélo-

II

drame : lorsque les protagonistes comprennent que l'abîme qui les sépare de la société est infranchissable, ils s'évadent dans la mort ; pourtant, le conflit en question est beaucoup plus aiguë, touchant non seulement les passions, mais aussi les questions profondément existentielles ; et la lecture « virtuelle » se fonde, ce qui n'est pas d'ailleurs étonnant, sur l'écartèlement extrême de l'espace intime du lecteur.