

J'ai donné à ce genre de spectacle le nom de mélodrame, usurpé depuis fort longtemps par de noires et cruelles productions, dont l'objet n'est que de serrer les cœurs et de faire venir les larmes. Mélodrame, c'est littéralement : action avec musique ; action en intime liaison avec le dessin et les impulsions d'une œuvre de musique. (Paul Valéry)

INTRODUCTION

DÉFINITIONS

Le mélodrame n'a pas bonne réputation. Il charrie non seulement des connotations disparates, mais encore l'objet qu'il désigne reste fort imprécis. Le nom « fourre-tout » de « mélodrame » s'avère finalement peu approprié pour désigner à la fois un procédé technique, un genre dramatique (quoique le singulier soit réducteur), mais aussi une esthétique.

Partir de l'explication étymologique ajoute encore à la confusion. Comme son nom l'indique, « mélodrame » est la somme des mots grecs *melos* et *drama*. Mais n'est-ce pas là ce qui définit le drame en musique, soit l'opéra ? Justement : au XVIII^e siècle, la langue française a uniquement utilisé le terme « mélodrame » en tant que synonyme d'« opéra ».

Jean-Jacques Rousseau, auteur du livret de *Pygmalion*, œuvre considérée comme le premier mélodrame de l'histoire, n'a lui-même jamais désigné son œuvre en tant que « mélodrame ». Ce n'est qu'à partir de la fin des années 1770, dans le sillage du *Pygmalion* et de sa diffusion européenne, que « mélodrame » prendra son sens actuel tel qu'il s'est établi dès le début du XIX^e siècle, développant au passage une nouvelle signification, dont celui désignant un drame emplis de coups de théâtre et autres situations pathétiques et outrées ; en un mot, *mélodramatiques*. Ainsi l'usage français dix-huitiémiste n'a fait que suivre très fidèlement la langue italienne, qui aujourd'hui encore utilise *melodramma* dans le sens de « drame en musique » ou d'« opéra ».

Donc, le mélodrame, ce n'est pas le *melodramma* !

Tel qu'il est notamment compris de nos jours, le mélodrame est « une

forme artistique particulière dans laquelle récitation et musique *se fondent sous le signe d'un soutien et d'un renforcement réciproques*¹ ; il est « un mot [...] désignant en général *une liaison syncrétique entre le mot parlé [gesprochenes Wort] et la musique*² », ou encore il ne signifierait « rien d'autre que la mise en relation, *pour leurs affinités*, d'un texte déclamé et d'un accompagnement musical³ ». Définitions qui à l'instar de beaucoup d'autres présentent le mélodrame comme une déclamation (non chantée) soutenue par un accompagnement musical. Ne serait-il pas plus correct dès lors, pour se référer à tout ce qui est « déclamation en musique », de mettre de côté ce terme peu heureux de « mélodrame » et de s'inspirer de la langue italienne qui dès la fin du XVIII^e siècle, pour désigner le mélodrame, a utilisé le terme *melologo* forgé sur *melos* et *logos* (ou *melólogo* en espagnol, terme contemporain de l'italien; il sera francisé « mélologue » par Berlioz pour son *Lélio*), et ce afin d'éviter toute confusion avec le *melodramma*?

Reste que l'étymologie de *mélodrame* ou *mélologue* renforce l'idée que le voisinage de la musique et de la parole au sein d'une œuvre a été d'emblée accepté comme une mise en relation positive, dans la mesure où un tel voisinage ne se justifierait que par le mariage forcément heureux de la musique et de la parole. Sous cet angle, on conçoit le procédé mélodramatique comme générant un type de discours particulier où la structure musicale est influencée par la déclamation. C'est ce que révèle la définition *a contrario* donnée par Jacques Van der Veen dans son ouvrage publié en 1955 et qui reste à l'heure actuelle la seule étude de fond en français sur le mélodrame⁴. Prenant l'exemple du *Lélio* de Berlioz, Van der Veen ne considère pas cette œuvre comme relevant du genre du mélodrame, car la « structure musicale [de *Lélio*] n'est nullement influencée par l'élément déclamatoire ; la déclamation ne fournit qu'un élément de structure extérieur et non pas intérieur⁵. »

C'est toujours dans cette perspective déclamatoire qu'on a premièrement défini le mélodrame, comme cela se vérifie dans bien des études, dictionnaires et autres lexiques spécialisés. La définition de l'encyclopédie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* présente le mélodrame comme « terme technique [désignant] la *combinaison* de déclamation parlée (d'abord prose, plus tard également la déclamation versifiée) avec de la musique instrumentale, *que cela soit de manière alternée ou simultanée*⁶ ». Dans les deux

cas, elle se justifie par une hiérarchie bien établie entre déclamation et musique, cette dernière étant considérée comme un *commentaire ajouté au texte déclamé*. Ainsi de la définition suivante : le mélodrame est un « *texte littéraire déclamé* souvent par un seul acteur (d'où l'utilisation en Italie du terme *monologo* ou *monodramma*) sur un accompagnement musical *qui le commente* ». C'est également dans ce sens que va la définition liminaire de l'ouvrage de Cesare Scarton⁴ sur le *melologo* : « Par mélodrame, il faut comprendre la lecture ou la déclamation d'un texte en vers ou en prose *en alternance ou en superposition* avec des morceaux pour orchestre ou pour un seul instrument, presque exclusivement le piano, qui servent de *commentaire musical*⁸. »

LA MUSICALITÉ DE LA LANGUE, OU LE FAUX DÉBAT DU MÉLODRAME

Arrêtons-nous sur ce mot de « commentaire » pour le moins ambigu, et qui, en musique, a bien souvent tout autant mauvaise presse que « mélodrame ». D'une certaine manière, une musique *qui commente* se met en rapport d'infériorité par rapport au texte, puisqu'elle ne prend son sens que par rapport à celui-ci : elle devient une musique qui ne sait plus trop quoi faire avec elle-même, un arrangement sonore à fonction purement illustrative, et qui une fois dépouillé de son objet à illustrer ne saurait se justifier artistiquement.

Dans cette conception traditionnelle du mélodrame, la prééminence du paramètre de la déclamation explique le rapport hiérarchique qui fait basculer le rang de la musique à celui de simple commentaire ou illustration, traitée comme « fond sonore ». On ne saurait trouver plus éloquente (quoiqu'injuste) expression que celle de « son d'atmosphère », rapportée par le compositeur Gérard Pesson au sujet de la musique de son mélodrame *L'Histoire de M. Vieux Bois* : « Opéra-théâtre de Massy. Pendant l'entracte, après *L'Histoire de M. Vieux Bois*, à quelques fauteuils de moi, une fillette se plaint que la musique est horrible. La mère lui dit "mais c'est pas de la musique, c'est du son d'atmosphère"⁹. » Accompagnement, illustration, fond sonore et autres « sons d'atmosphère » : quel que soit le nom qui la désigne, la musique mélodramatique est comme escamotée, et cette pirouette en dit long sur le malaise qui toujours semble saisir le commentateur face à cette association contre-nature. Il est

d'ailleurs révélateur que les deux monographies actuelles consacrées au mélodrame (Scarton et Kühn) ne proposent aucun exemple musical (ce qui n'était pas le cas de l'ouvrage de Van der Veen, bien que ses exemples concernent uniquement le *Pygmalion* de Rousseau et les mélodrames allemands de la fin du XVIII^e siècle) : démarches symptomatiques d'une conception essentiellement axée sur la déclamation et reléguant la musique mélodramatique au rang accessoire de « son d'atmosphère ».

Pour tenter de contourner cette association problématique entre déclamation et musique, on a maintes fois avancé l'argument par trop rebattu du mélodrame conçu comme l'union *idéale* de la parole et de la musique. Combien de fois n'a-t-on pas lu, au sujet des mélodrames de Benda ou du *Pierrot*, que « l'union » de la parole à la musique fait de ces ouvrages des modèles du genre – sans qu'on nous explique pour autant en quoi consiste cette union ! On a tenté de justifier le mélodrame en prétextant qu'associer verbe et musique était le meilleur moyen pour mettre en valeur la musicalité de la parole, obtenue avec le concours plus ou moins inspiré du récitant. Comme si le voisinage d'un texte récité avec de la musique, que ce soit par des interpolations musicales dans le texte ou par l'artifice du fond sonore, pouvait mettre à jour cette mythique musicalité originelle de la parole, qui finalement n'attendait que ce voisinage inespéré pour (re)surgir (ce point sera commenté aux **chapitres VII. Mettre la scène dans la voix, et VIII. La récitation mélodramatique, ou le mythe d'un « chant de la langue »**).

Cette perspective faussée où se reconnaît sans peine l'héritage quelque peu galvaudé des réflexions dixhuitiémistes sur une prétendue origine commune entre musique et langage, est celle dans laquelle on continue encore aujourd'hui à brider la raison d'être du mélodrame. Ce que la récitante Caroline Gautier a fort bien résumé, en évoquant le mélodrame comme étant le « chant de la langue »¹⁰. Expression qui d'une part tire le mélodrame vers la musique vocale (le chant), et d'autre part met l'accent sur la déclamation (la langue). Cela ne résout pas le problème du mélodrame, qui est précisément un renoncement au chant. Ce problème peut trouver des ouvertures autrement plus enrichissantes si l'on prend le contre-pied des arguments habituels : et si le mélodrame avait justement pour volonté première de maintenir la parole dans ce qu'elle a de *non* musical ? Ne serait-il pas

plus juste d'accepter l'impossibilité d'une telle union ? Paradoxe que certains jugeront intenable.

Sans doute fut-ce l'avis du compositeur Engelbert Humperdinck, lorsqu'il élaborait en 1895 la technique du *Sprechgesang* (l'expression est de son cru) pour la musique de scène de *Die KönigsKinder*, procédé repris par Schoenberg pour son *Pierrot lunaire* (1912). Les deux compositeurs ne purent se résoudre à abandonner la notation musicale traditionnelle rigoureusement ordonnée sur les cinq lignes de la portée (**chapitre IX. La fin du mélodrame ?**) Pierre Boulez avait perçu cet artifice, dans son enregistrement réalisé en 1977 du *Pierrot lunaire* où la mezzo-soprano Yvonne Minton ne récite pas le *Pierrot* mais le chante avec toute la vocalité implicitement contenue dans cette notation¹¹. En rompant le paradoxe du *Pierrot*, Boulez a mis à jour l'indécision propre à cette partition et ce qu'il y a de musical *par essence* dans la manière instrumentalisée de penser la déclamation, en traitant la *Sprechstimme* comme une partie musicale parmi les autres. Interprétation qui montre que le *Pierrot* est un cas limite, en ce qu'il est un mélodrame tout en ne l'étant pas, ou plutôt en ce qu'il contient dans sa notation même la négation et la critique du mélodrame.

LE DISCOURS MÉLODRAMATIQUE

Définir le mélodrame, c'est d'une part se demander ce qui le motive et d'autre part ce qui fait la spécificité de son discours. Ce qui le motive, et ce bien au-delà de questions liées à une prétendue musicalité de la langue, est une esthétique propre à la rhétorique du *pathos*. La genèse de la scène lyrique de *Pygmalion* en est d'ailleurs emblématique (**chapitre I. Paroles, musique et geste**). Qu'il s'exprime en littérature, en musique, ou encore au cinéma, le mélodrame converge entièrement vers la redondance, le pléonasmisme de l'expression. « *All is overstated* » (tout est exagéré) : depuis l'ouvrage aujourd'hui classique de Peter Brooks sur l'esthétique mélodramatique dans le roman dix-neuviémiste, l'affaire est entendue¹². Le mélodrame tend à la rupture discursive, ce qui peut aussi être pris de manière métaphorique comme rupture de la normalité, ne signifiant pas seulement l'excès des passions (**chapitre II. Lieux terribles, femmes perdues**) mais aussi l'irruption du fantastique, de l'imaginaire (**chapitres III. La clef des songes et IV. Théâtres imaginaires**).

La rupture discursive propre au discours mélodramatique est le fruit de son hétérogénéité intrinsèque. On a souvent voulu voir dans le mélodrame un genre *impur* car il mêle le musical au non musical : c'est pour cela que Wagner a critiqué le mélodrame (chapitre X. Un nouveau Laocoon). Pour être une forme particulière de discours dramatique où l'élément musical n'est qu'une composante parmi d'autres – notons le pluriel –, le mélodrame met *en interaction* le musical et le non musical (ce qui ne signifie pas nécessairement qu'ils soient en union).

Les éléments *non musicaux* du discours mélodramatique se présentent sous la forme d'un texte, destiné à être récité, lu, joué : gardons-nous de désigner ce texte mélodramatique par le terme réducteur de « déclamation ». Il n'y a pas que la parole qui puisse *dire* un texte ; celui-ci peut aussi être une indication pantomimique. La narration mélodramatique repose sur un discours au moins double, où le non musical n'est pas nécessairement restitué par la seule parole déclamée. Dans son petit fascicule intitulé *Zur Entwicklungsgeschichte des Melodrams und Mimodrams* [Sur l'évolution du mélodrame et du mimodrame], publié en 1919, le musicologue Max Steinitzer était revenu sur une définition antérieure qu'il avait proposée du mélodrame (ou plus exactement de la musique mélodramatique), en tant que « musique *sans chant* et *descriptive* » (*gesanglos darstellende Musik*). Steinitzer reconnaît que le propos est trompeur pour « ceux qui connaissent la différence entre musique absolue et musique à programme¹³ ». Dans le but d'améliorer cette définition, Steinitzer précise que sa conception du mélodrame repose sur ce qu'il appelle « la mise en musique » d'un texte poétique, de style lyrique, épique ou dramatique. On trouvera aujourd'hui la distinction de Steinitzer désuète pour ce qui est de cette énumération des styles poétiques : on parlera de texte, poétique ou non, qui appelle à une « mise en musique » particulière, puisqu'il ne s'agit pas de chant.

Quant à l'argument final avancé par Steinitzer, il nous semble être le plus décisif en ce qu'il complète et révisé de façon radicale une conception du mélodrame musical encore largement répandue aujourd'hui, soit le mélodrame strictement considéré comme somme de musique et de déclamation : « Que [la mise en musique d'un texte] soit muette, c'est-à-dire purement mimique, est pour le fond de l'affaire à peine essentiel¹⁴. » C'est ainsi que les scènes

où s'exprime Fenella, l'héroïne de *La Muette de Portici* d'Auber (1828), sont précisément des scènes utilisant la technique mélodramatique. Muette, Fenella ne « parle » qu'en gestes : elle restituée par des pantomimes son texte mélodramatique qui suscite lui-même une mise en musique. D'où l'inclusion par Steinitzer du « mimodrame » dans le titre de sa brochure, le « mimodrame » n'étant rien d'autre qu'un mélodrame où le texte, au lieu d'être restitué par la parole, l'est par les gestes. Ce même mécanisme mimodramatique est illustré dans un passage de la musique de scène de *Der Evangelimann* (1895), pour lequel le compositeur Wilhelm Kienzl, également auteur du texte, a conçu un « monologue muet » où les pantomimes du personnage de Martha doivent « correspondre au caractère des phrases musicales¹⁵ ».

Encore en 1986, le poète et compositeur autrichien Gerhard Rühm a défendu un argument similaire à propos de sa pièce pour piano *field-anekdote* faisant appel à un mime, définie comme un mélodrame relevant de la catégorie du *Mimodram* (et ici Rühm se réfère précisément à Steinitzer) : « Mon mimodrame est inspiré par le genre prisé au XIX^e siècle des “tableaux vivants”, où une simple petite action permet un accent (panto-)mimique qui démontre le clou de l'histoire¹⁶. » (Nous reviendrons sur ce point au cours des chapitres V. Le mélodrame mimodramatique et VI. Corps parlants, qui abordent le mélodrame à la lumière de la pantomime et traitent de la pratique des tableaux scéniques et attitudes en vogue depuis le dernier tiers du XVIII^e siècle).

Dans le sillage de Steinitzer, on peut dès lors définir le mélodrame musical comme une forme de discours dramatique où la musique doit coexister avec quelque chose d'autre qui n'est pas de la musique, ce « quelque chose d'autre » étant le texte mélodramatique, transmis par la récitation ou la pantomime. Valéry ne dit pas autre chose au sujet de sa conception du mélodrame compris comme « action *avec* musique¹⁷ ».

Notre ouvrage se propose d'étudier le mélodrame selon cette définition élargie qui le conçoit comme un mode particulier de « mise en musique d'un texte ». Ce qui nous mène sur un terrain proche de celui de la musique à programme, celle-ci étant une musique qui non seulement coexiste avec un texte mais qui en tire également sa raison d'être, le texte pouvant d'ailleurs être une image : *Sposalizio* de Liszt par exemple (cet aspect sera abordé au chapitre IV. Théâtres imaginaires, notamment au sujet du mélo-

drame *Lélio* de Berlioz, conçu par le compositeur comme « suite et complément » de la *Symphonie fantastique*, elle-même bâtie sur un programme). Le mélodrame peut ainsi être compris comme une « musique à programme *en action* » (voir au **chapitre VII** le cas du *Werther* de Pugnani), puisque le texte qui appelle une mise en musique est transmis, par la parole ou par le geste, *en même temps* que la musique : d'où le danger de redondance, de tautologie, qui a été si souvent reprochée au discours mélodramatique et que nous souhaiterions au contraire réévaluer.