

Université de Montréal

Les deux orphelines d'Adolphe d'Ennery et Eugène Cormon (1874)

« Oculaire », larmes et cécité : le mélodrame achevé

par Bérengère Vachonfrance-Levet

Département des littératures de langue française
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A.)
en littératures de langue française

Août 2017

© Bérengère Vachonfrance-Levet, 2017

Résumé

Dans le premier chapitre de ce mémoire consacré aux *Deux orphelines* d'Adolphe d'Ennery et Eugène Cormon [Paris, Théâtre de la Porte-Saint-Martin, 29 janvier 1874], nous cherchons à caractériser ce mélodrame. Partant des différentes épithètes que nous offre la littérature critique, – “classique” (Brooks), “diversifié” (Thomasseau), “populiste” (Ubersfeld) ou “retrouvé” (Sarcey) –, sans oublier “l’oculaire du clou” (Thomasseau), nous proposons finalement de caractériser *Les deux orphelines* comme “mélodrame de l’oculaire des larmes”. Cette formulation recouvre trois aspects : il intègre la pièce dans la chronologie fin de siècle de l’histoire d’un genre qui a accompagné les révolutions, à commencer par celle de 1789 (Przyboś, Le Hir) ; il met en avant une esthétique du tableau (Frantz) qui relève cependant, à notre sens, davantage du visuel que du spectaculaire ; enfin, il souligne une éthique résolument pathétique.

“Oculaire”, “larmes” ? Dans ce « drame du signe » (Brooks) qu’est le mélodrame, ceci nous conduit inévitablement à interroger le lien qui peut exister entre la pièce, le genre mélodramatique et la cécité de Louise, l’une des deux orphelines.

Dans le deuxième chapitre, nous étudions donc la cécité telle qu’elle est présente dans l’œuvre. L’étude du personnage de Louise s’impose, ce qui nous permet, par des exemples tirés de la pièce et à l’aune des *disability studies*, d’illustrer, en les confortant, les représentations traditionnelles de la jeune fille aveugle en vogue dans la fiction populaire au XIX^e siècle (Weygand, Kudlick, Thompson). Mais, établissant le parallèle avec le mutisme (Brooks) et envisageant alors la cécité comme “infirmité de genre”, – telle est la formulation que nous proposons –, elle se révèle infirmité symptôme du mélodrame fin de siècle, le théâtre s’appropriant les représentations de la cécité pour dire le genre mélodramatique.

Interprétée dans la logique de la surenchère propre au mélodrame (Angenot), nous montrons que la cécité en défie les conventions esthétiques et éthiques, jusqu’à les perdre – jusqu’à l’y perdre.

Bien plus, interprétée dans le cadre du dispositif propre au théâtre (Féral), nous convenons que la cécité des *Deux orphelines*, tout en s’inscrivant dans le questionnement sur le

regard qui habite l'art théâtral de l'époque, acte, vingt ans avant la naissance du cinéma, la fin de la prééminence du théâtre sur les autres spectacles de divertissement (Yon).

Enfin, interprétée à la lumière d'une historiographie du XIX^e siècle revisitée (Fureix et Jarrige), la cécité, qui s'oppose au visuel et à l'image, signe, dans le domaine culturel, la résistance du public des mélodrames à la modernité.

Ainsi, talentueusement servie par le savoir-faire de d'Ennery et Cormon, deux mélodramaturges aguerris, la cécité, par sa capacité dramatique (Stoddard Holmes) tout autant que par sa puissance sémiotique, fait des *Deux orphelines* un mélodrame (par)achevé.

Mots-clés : Aveugle, Cormon, Dennery, Handicap, Pathos, Tableau, Théâtre français du XIX^e siècle, Mélodrame, Modernité, Théâtre de la Porte-Saint-Martin.

Abstract

In the first chapter, we seek to characterize *Les Deux Orphelines* by Adolphe d'Ennery and Eugène Cormon [Paris, Théâtre de la Porte-Saint-Martin, February 29th, 1874] as a melodrama. Starting from the different epithets offered us by critical literature – “classic” (Brooks), “*diversifié*” (Thomasseau), “*populaire*” (Ubersfeld) or “*retrouvé*” (Sarcey) – not forgetting “*l’oculaire du clou*” (Thomasseau), we finally propose to characterize *Les Deux Orphelines* as a “*mélodrame de l’oculaire des larmes*”. This formulation covers three aspects: it integrates the play into the chronology of a genre which accompanied revolutions, beginning with that of 1789 (Przyboś, Le Hir); it emphasizes an esthetic amplified by the tableau (Frantz) arising, however, it seems to us, more from the visual than from the spectacular; finally, it underlines an ethic which is resolutely pathetic.

“Ocular”, “tears”? In this play of signs (Brooks) that is melodrama, we are inevitably led to question the link which may exist between the play, the melodrama as a genre and the blindness of Louise, one of the two orphans.

In the second chapter, therefore, we study blindness as it is presented in this work. The study of Louise’s character is essential, permitting us, through examples taken from the play and in light of disability studies, to illustrate, while comforting them, the traditional young blind girl in vogue in popular fiction in the 19th century (Weygand, Kudlick, Thompson). However, establishing the parallel with the mute (Brooks) and so envisaging blindness as an “infirmity of style”, –which is the formulation we propose–, the infirmity reveals itself as symptomatic of *fin de siècle* melodramas, the theatre using representations of blindness to characterize the melodrama as a genre.

Interpreted in the logic of outdoing which is melodrama (Angenot), we will show that blindness defies the esthetic and ethic conventions until it challenges the melodrama itself.

Even more, interpreted in the framework of theatricality (Féral), we acknowledge that the blindness in *Les Deux Orphelines*, while fitting into the questioning about seeing that haunted theatrical art of the time, foreshadowed, twenty years before the birth of cinema, the end of the prominence of theatre over other forms of entertainment (Yon).

Finally, interpreted in light of a revisited historiography of the 19th century (Fureix et Jarrige), blindness, as opposed to vision and image, signified, in the cultural domain, the public's resistance to modernity.

Thus, served with great talent by d'Ennery and Cormon, two seasoned melodramatic playwrights, blindness, by its dramatic capacity (Stoddard Holmes) coupled with its powerful semiotics, makes *Les Deux Orphelines* a melodrama to end all melodramas.

Keywords: Blindness, Disability, Melodrama, Modernity, 19th century French Theatre, Pathos, Tableau, Théâtre de la Porte-Saint-Martin, Two Orphans, Visual Studies.

Table des matières

| | |
|---|-----|
| Résumé..... | i |
| Mots-clés..... | ii |
| Abstract..... | iii |
| Keywords..... | iii |
| Table des matières..... | v |
| Liste des figures..... | vii |
| Introduction..... | 1 |
| <i>Les deux orphelines</i> , mélodrame de l’oculaire des larmes..... | 8 |
| I - <i>Les deux orphelines</i> , mélodrame “classique”..... | 9 |
| A - <i>Les deux orphelines</i> : drame ou mélodrame..... | 10 |
| B - <i>Les deux orphelines</i> : mélodrame “classique” ou “diversifié”..... | 12 |
| C - <i>Les deux orphelines</i> : mélodrame “classique” ou “populiste”..... | 14 |
| D - <i>Les deux orphelines</i> et le complexe du “bâtard”..... | 16 |
| II - <i>Les deux orphelines</i> , mélodrame de “l’oculaire du clou”..... | 18 |
| A - Mélodrame de la fin du siècle et “esthétique du spectaculaire”..... | 19 |
| B - Portrait des <i>Deux orphelines</i> en huit tableaux..... | 23 |
| III - <i>Les deux orphelines</i> : le mélodrame “retrouvé”..... | 32 |
| A - Un mélodrame “du bon vieux temps”..... | 32 |
| B - La collaboration de “deux vieux routiers” du mélodrame..... | 35 |
| C - <i>Ô ma tendre Musette</i> , un air du temps des premiers mélodrames..... | 38 |
| D - <i>Les deux orphelines</i> fille(s) de la révolution..... | 41 |
| E - <i>Les deux orphelines</i> , le mélodrame à remonter le temps..... | 44 |
| IV - <i>Les deux orphelines</i> , mélodrame de l’oculaire des larmes..... | 48 |
| A - L’esthétique du spectaculaire au service d’une “vieille et innocente histoire”..... | 49 |
| B - L’esthétique du spectaculaire au service des “larmes”..... | 50 |
| C - Conclusion : <i>Les deux orphelines</i> , mélodrame de l’oculaire des larmes..... | 52 |
| La cécité dans <i>Les deux orphelines</i> : du handicap au signe..... | 54 |

| | |
|--|-----|
| I - Mélodrame et infirmité : une relation au cœur du genre..... | 55 |
| A - “Mutisme” et mélodrame..... | 55 |
| B - La cécité : handicap et “ <i>melodramatic machinery</i> ” | 65 |
| II - Portrait de Louise en aveugle..... | 70 |
| A - Un titre, deux orphelines, une aveugle | 70 |
| B - Portrait de l’aveugle en éternelle jeune fille | 74 |
| C - Louise, l’aveugle-cliché..... | 81 |
| III - De l’aveugle à la cécité, du personnage au signe | 87 |
| A - Louise, la plus que pathétique | 88 |
| B - La cécité au risque du mélodrame | 95 |
| Conclusion | 108 |
| Bibliographie..... | 112 |
| Annexe 1 : Extrait du programme du Théâtre de l’Eldorado à Lyon, saison 1928-1929..... | i |
| Annexe 2 : Édition et rééditions des <i>Deux orphelines</i> (le mélodrame) | ii |

Liste des figures

N.B. : sauf mention contraire, les documents reproduits proviennent d'une collection particulière.

| | | |
|------------|---|-----|
| Figure 1. | Théâtre de la Porte-Saint-Martin. <i>Les deux orphelines</i> . Jules Chéret. 1874. gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France | 10 |
| Figure 2. | <i>Les deux orphelines</i> d'A. d'Ennery et Cormon (Paris, Tresse, 1884 [1874])..... | 10 |
| Figure 3. | Théâtre de la Porte-Saint-Martin. <i>Les deux orphelines</i> . Paul Boyer. 1874. gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France | 25 |
| Figure 4. | <i>Les deux orphelines</i> . Théâtre de la République (1898-1899) | 27 |
| Figure 5. | “The Two Orphans” at the <i>Olympic Theatre</i> . D.H. Friston. October 3 rd 1874..... | 30 |
| Figure 6. | <i>Taillade dans le rôle de Pierre</i> . Carjat. 1874..... | 31 |
| Figure 7. | <i>Dennery</i> . Liebert. [v. 1880]..... | 35 |
| Figure 8. | <i>Eugène Cormon</i> . Cormon fils. [s. d.] | 35 |
| Figure 9. | <i>Ô ma tendre Musette, complainte</i> . Partition. 1874 | 39 |
| Figure 10. | <i>Théâtre de la Porte Saint-Martin incendié</i> . Hippolyte Blancard. [post. 28 mai 1871]. Ville de Paris / BHVP / Roger-Viollet | 43 |
| Figure 11. | <i>La Bastille</i> . « Aux Deux Orphelines » (Lyon). [s.d.]..... | 47 |
| Figure 12. | Correspondance d'Edmond Haraucourt. 24 mai 1935..... | 61 |
| Figure 13. | Théâtre Provençal. <i>Les deux orphelines</i> . [1906-1910] | 62 |
| Figure 14. | <i>Les deux orphelines</i> . [vers 1950]. Archives du Théâtre Créateur-Cavalier..... | 70 |
| Figure 15. | <i>Les deux orphelines</i> d'A. d'Ennery, vol. 1 (Paris, Taillandier, 1933) | 72 |
| Figure 16. | Pierrette et Aimée Zepp dans <i>Les deux orphelines</i> . [s.d.]..... | 72 |
| Figure 17. | <i>Télé Magazine</i> n° 318 du 26 novembre au 2 décembre 1961 | 72 |
| Figure 18. | Théâtre Fantaisies-Montrouge. [s.d.] | 73 |
| Figure 19. | Théâtre Ferranti. Affiche. [vers 1950]. Musée du théâtre forain, Artenay | 73 |
| Figure 20. | <i>Les deux orphelines</i> , Grand Roman Sentimental et Dramatique par Adolphe d'Ennery (Paris, Rouff, [1887 ?]) | 82 |
| Figure 21. | Angèle Moreau dans le rôle de Louise. Carjat. 1874..... | 89 |
| Figure 22. | “Abel et Caïn”. <i>Les deux orphelines</i> . Théâtre Dray. Blain. [s.d.]..... | 99 |
| Figure 23. | <i>The Two Orphans</i> . Programme du Boston Theatre. December 13 th 1875 | 100 |
| Figure 24. | Miss Kate Claxton, as Louise, in the “ <i>Two Orphans</i> ”. Sarony. [s.d.] | 101 |
| Figure 25. | <i>Paulette Cavalier : Louise</i> . 1927. Archives du Théâtre Baptiste Cavalier | 101 |

« Victor Hugo ne fait pas oublier d'Ennery, comme le chêne ne fait pas oublier la violette. »

Pierre Lacroix, éditeur.

Merci à

Marc Angenot, historien des idées, professeur émérite à l'Université McGill

Paul Bleton, professeur en lettres à la Téléq

Elizabeth Emery, professor, modern languages and literatures, Montclair State University, N.J

Bérenghère de l'Épine, conservatrice du département des collections théâtrales, Bibliothèque historique de la Ville de Paris

Lydia et Christian Méthais, héritiers du Théâtre Créateur-Cavalier

Jean-Paul Morel, journaliste et chercheur

Philippe Prieur, premier lecteur

Yvan Quintin, éditeur

Patrick Ramseyer, bibliothécaire à la Bibliothèque Nationale de France

Noëlle Roy, conservatrice du musée Valentin Haüy, responsable de la bibliothèque patrimoniale Valentin Haüy, Paris

Claude Schopp, Prix Goncourt de la biographie 2017

Jeremy Sultan, président de la société des Amis d'Adolphe d'Ennery

Benoît Tetu, directeur du Musée Forain d'Artenay

Hannah Thompson, programme director for French and director of teaching, School of Modern Languages, Literatures and Cultures, Royal Holloway, University of London

Zina Weygand, docteur en histoire de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne, historienne des aveugles et de la cécité

Grand merci à Michel Pierssens, professeur de littérature française à l'université de Montréal, pour sa direction avisée et sa grande érudition.

Introduction

Depuis les années 1970, de Pierre Frantz à Jean-Claude Yon, de Jean-Marie Thomasseau à Olivier Bara, d'Anne Ubersfeld à Julia Przyboś en passant par Peter Brooks, les travaux ont montré l'importance du mélodrame dans l'esthétique et l'historiographie du théâtre comme de la littérature, jusqu'à lui consentir une place dans les programmes universitaires et lui consacrer des pages dans les manuels d'histoire littéraire¹.

Parmi les pièces immanquablement citées figure *Les deux orphelines* d'Adolphe d'Ennery et Eugène Cormon, drame en cinq actes et huit tableaux créé le 29 janvier 1874 au Théâtre de la Porte-Saint-Martin à Paris :

Adolphe d'Ennery, un des maîtres du genre et l'un des dramaturges les plus joués de tout le siècle, triomphe en 1874 à la Porte-Saint-Martin avec *Les Deux Orphelines*. [...] L'extraordinaire succès des *Deux Orphelines* démontre que le genre n'est pas obsolète. (Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, p. 285.)

[...] *Les Deux Orphelines* (1874). Le succès extraordinaire de la pièce relance la vogue du mélodrame jusque vers les années 1890 [...]. (Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame*, Paris, PUF, 1984, p. 85.)

Incendié en 1871, la Porte-Saint-Martin est reconstruite [*sic*] en 1873, et *Les Deux Orphelines* de Dennery (1874) ramènent [*sic*] le public. (Gérard Gengembre, *Le théâtre français au 19^{ème} siècle*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 148.)

Si c'est au titre de son succès « hors normes² » que la pièce est citée³, c'est aussi pour mieux rappeler combien le mélodrame est tout sauf immortel, tout sauf littéraire, malgré, argument perfide, la parentèle prestigieuse qu'on lui trouvera :

On a trop paresseusement moqué ce genre de spectacle qui, malgré les naïvetés et à cause d'elles, a longtemps constitué la source d'eau vive où naît la passion du spectacle. Si la

¹ Je reprendrai ici la définition proposée par Jean-Yves Mollier : « une histoire littéraire, c'est-à-dire un essai d'inscription de la fiction et de la littérarité dans le monde qui les a vu naître et se former. » Jean-Yves Mollier, « Histoire culturelle et histoire littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, n° 3, 2003, p. 597-612, p. 597.

² Anne-Simone Dufief, *Le théâtre au XIX^e siècle. Du romantisme au symbolisme*, Paris, Bréal, 2014, p. 53.

³ Selon Thomasseau, « la consécration définitive du public » serait « un élément constitutif essentiel du genre ». Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame*, Paris, PUF, 1984, p. 14. On notera aussi que les affiches utilisent le succès comme argument publicitaire. Voir par exemple *infra*, Figure 1 et Figure 16.

langue, riche en clichés, désarme souvent par sa pauvreté, les scénarios élaborés vaudraient d'être considérés avec moins de condescendance, ne serait-ce que pour les analogies qu'on pourrait y découvrir avec la trame événementielle du *Soulier de Satin*⁴.

Invariablement cité donc pour, semble-t-il, mieux être dénoncé, *Les deux orphelines* est mal lu comme en témoignent ces quelques erreurs relevées chez nos auteurs : « drame se déroulant sous Louis XV⁵ », « *set at an unspecified date in ancien régime [sic] France (with some indications that revolution must be in the offing)*⁶ », quand on ne confond pas les deux orphelines⁷.

La pièce de d'Ennery et Cormon n'intéresse pas non plus la recherche : pas de monographie, mémoire ou thèse. Tout aussi surprenant, les études, plus nombreuses, qui se sont intéressées au « grand roman⁸ » populaire adapté du mélodrame trahissent le manque d'intérêt pour l'œuvre originelle, rarement mise en perspective⁹, parfois citée en note de bas de page¹⁰, au point que la variation pourtant de taille du dénouement n'a jamais été relevée. Or, elle illustre d'intéressantes questions de filiation éthique ou esthétique entre les deux genres¹¹.

⁴ Michel Autrand, *Le théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 84.

⁵ Jean-Marie Thomasseau, *Mélodramatiques*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2009, p. 23. L'ouvrage est un recueil d'articles parus antérieurement.

⁶ Peter Brooks, « Melodrama, Body, Revolution », dans Jacky Bratton, Jim Cook et Christine Gledhill (dirs), *Melodrama: Stage Picture Screen*, Bloomington/Londres, Indiana University Press/British Film Institute, 1994, p. 11-24, p. 11.

⁷ Paul Bleton, « Les fortunes médiatiques du roman populaire » dans Loïc Artiaga (dir.), *Le roman populaire. Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles, 1836-1960*, Paris, Autrement, 2008, p. 137-155, p. 148.

⁸ Adolphe d'Ennery, *Les deux orphelines : grand roman*, 2 vol., Paris, Rouff, 1887-1889. Consultable en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1050691?rk=42918;4>
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105070z?rk=21459;2>

⁹ On citera :

Jean-Claude Vareille, *Le roman populaire français, 1789-1914. Idéologies et pratiques*. Limoges/Québec, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 1997.

Frédéric Durand, « Roman-feuilleton et représentation du privé à la fin du XIX^e siècle. Le cas des *Deux orphelines* d'Adolphe d'Ennery ». Mémoire de Maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Trois Rivières, 1997.

Takashi Yasukawa, « Poétique du support et captation romanesque : la "fabrique" de son lecteur par le roman de la victime de 1874 à 1914 ». Thèse de doctorat, École Doctorale 525 Lettres, Pensée, Arts et Histoire, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Équipe de recherche EA 1087-EHIC, Université de Limoges, 2013.

On relèvera une exception notable avec Guillemette Tison, « La littérature populaire entre la scène et le lire » dans Jacques Migozzi (dir.), *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, PULIM, 2000, p. 121-134.

¹⁰ Ainsi Anne-Marie Thiesse, *Le roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Seuil, 2000, [1984].

¹¹ Il est temps de définir ce terme. Nous retiendrons la définition de Daniel Couégnas :

Alors que ce mémoire devait initialement étudier ces questions, il s'est avéré que les prémices nécessaires à l'édification d'un tel travail étaient absentes. Il a donc aujourd'hui pour premier objet de fournir une "base de données" documentant *Les deux orphelines*.

Mais il a un second objet. Pièce écrite par des dramaturges désormais tombés dans les oubliettes de l'histoire¹² et rarement jouée aujourd'hui¹³, mal lue et non étudiée, appartenant à ce « genre inférieur, genre bâtard¹⁴ » (Gérard Loubinoux) passé de mode¹⁵ qu'est le mélodrame¹⁶, la légitimité des *Deux orphelines* dans l'histoire littéraire est parfois mise à rude épreuve. Ainsi J.-Y. Mollier peut-il écrire : « [...] en matière d'esthétique et de définition du canon littéraire, on sait que les jugements varient et que l'une des pièces les plus applaudies du temps, *Les Deux Orphelines* (1874), n'a pas laissé un souvenir inoubliable.¹⁷ »

Les deux orphelines, pas "un souvenir inoubliable" ? Sans convoquer les mânes d'Henry James¹⁸, voici ce qu'écrit, dans un cahier d'écolier à l'heure de la vieillesse, Gilberte Godart, fille d'une commerçante et d'un employé des mines née en 1904 à Auchel, petite ville du nord de la France :

Un genre, ce sera donc à la fois : un ensemble de propriétés textuelles, de contraintes matérielles, structurelles, pragmatiques (horizon d'attente, contrat de lecture) ; une série de règles, de conventions esthétiques et formelles ; une tradition d'œuvres, un espace intertextuel, avec des mécanismes de reproduction, d'écart, d'opposition, de dépassement ; un ensemble d'œuvres présentant, hors de tout lien historique, des similitudes, en particulier thématique. (Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992, p. 60.)

¹² Bérengère Levet, « Deux fois orphelines », XIX^e Colloque des Invalides, Oubliettes et Revenants, 6 novembre 2015, Tusson, Du Lérot, p. 101-106.

¹³ Sauf sous forme parodique, comme par exemple en 2015-2016 *Amour, rapt et méchanceté* d'après *Les deux orphelines*, par la compagnie Les Chats Laid (Toulouse).

¹⁴ Gérard Loubinoux, « La scène bâtarde : un intitulé problématique ? » dans Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux (dirs), *La scène bâtarde : entre Lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 7-10, p. 7.

¹⁵ « Chacun sait bien que *L'Auberge des Adrets*, représentée en 1827, *Robert Macaire*, en 1834, *Le Chiffonnier de Paris*, en 1847, et *Les Deux Orphelines*, en 1874, furent des succès considérables, incontestés, des planches parisiennes, mais qui les a, aujourd'hui, réellement vues sur scène ? » Jean-Yves Mollier, *loc. cit.*, p. 603.

¹⁶ Voir, par exemple, ce qu'un site internet destiné aux étudiants dit du mélodrame dans Jean-Marie Thomasseau, *Mélodramatiques*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷ Jean-Yves Mollier, « Michel Lévy, acteur, entrepreneur et éditeur de théâtre » dans Jean-Claude Yon (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 260-269, p. 265.

¹⁸ Pour cela, voir Peter Brooks, *L'imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 199. Désormais abrégé en *L'imagination*.

Il y avait aussi, chaque année, le théâtre Deschamps qui venait s'installer pour un mois sur la grand-place. C'était une entreprise familiale, qui était attendue avec impatience par des spectateurs fidèles devenus des amis. On y jouait *La porteuse de pain*, *Les deux orphelines*, le maître des forges [*sic*] et autres mélodrames qui faisaient couler les larmes des gens sensibles. Parfois même, le public, pris par l'action, manifestait à haute voix sa désapprobation pour le méchant et mettait en garde l'adversaire loyal contre les manigances diaboliques du traître. Et c'est une ovation sans fin qui saluait, au dénouement, la victoire du Bien sur le Mal¹⁹.

Ce mémoire cherchera aussi à rappeler cette autre histoire avec ses acteurs plus modestes, inscrivant alors *Les deux orphelines* à la confluence de deux *histoires littéraires*²⁰ pour mieux les relier.

*

Écrire l'histoire du théâtre peut apparaître comme une entreprise impossible, au regard de la nature même de l'art théâtral, qui se définit par son caractère éphémère et ne prend sens que dans le temps limité de la représentation. Existant dans le moment de la rencontre avec le spectateur, l'acte théâtral survit dans la mémoire de celui-ci et se partage grâce aux témoignages de ceux qui ont vécu l'événement.

remarque Marion Denizot dans « L'histoire du théâtre au prisme de la mémoire²¹ » avant de poursuivre :

Cette importance conférée à la mémoire contribue donc à expliquer les difficultés à aborder le « fait théâtral » avec les outils et les méthodes de la *science* historique, telle qu'elle a pu se définir au XIX^e siècle, avant que les mouvements historiographiques du XX^e siècle interrogent et remettent en cause cette ambition positiviste [l'italique est dans le texte].

Pourtant, depuis quelques décennies, un renouveau semble se faire jour : l'historiographie contemporaine du théâtre a considérablement élargi ses sources (des maquettes de décors aux témoignages oraux, des livres de régie aux costumes, des captations vidéo aux rapports de censure, des dossiers de presse aux textes littéraires et correspondances...), permettant une interprétation et une lecture diversifiées et fines des pratiques scéniques, au-delà de la seule dimension critique ou descriptive.

¹⁹ *Les deux orphelines* était une pièce incontournable du répertoire des théâtres forains, comme en témoignent les collections du Musée du Théâtre Forain (Artenay). On pourra consulter le site <http://www.musee-theatre-forain.fr/>

²⁰ On renverra à l'éditorial de Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens dans *Histoires Littéraires*, n° 1 (mars 2000). Consultable sur : <http://histoires-litteraires.fr/leditorial-du-n-01/>

²¹ Marion Denizot, « L'histoire du théâtre au prisme de la mémoire », *Revue d'historiographie du théâtre* [en ligne], n° 1, Trimestre 2013. Consultable sur <http://sht.asso.fr/lhistoire-du-theatre-au-prisme-de-la-memoire/>

C'est ainsi que notre démarche puisera à des sources variées, aux statuts divers, qui feront cohabiter critiques littéraires et dramatiques, témoins d'hier et d'aujourd'hui, programmes et correspondances, texte et iconographie, supports numériques et support papier, archives et sites d'enchères en ligne, bibliothèques et musées, collections publiques et privées, lieux d'exposition et salles de spectacle.

*

Dans *Mélodramatiques*, « troisième temps d'une quête qui, à chacune de ses étapes, a exigé, de façon insistante et dans la perspective d'une refonte d'usuelles procédures historiques, une réflexion d'ordre épistémologique²² », Thomasseau écrit : « [...] utilisé au singulier et sans autre précision, mélodrame ne renvoie qu'à une forme vide et indéfinie désignant en mauvaise part un drame chargé de pathos [...]»²³ ». Quelques pages plus loin, il prévient : « on ne peut [...], au risque de simplifications hâtives et réductrices, évoquer le mélodrame sans préciser duquel il s'agit et à quelle époque on se réfère²⁴ ».

C'est donc en suivant ces préconisations que dans le premier chapitre nous étudierons *Les deux orphelines*, en cherchant d'abord à préciser de quel mélodrame il s'agit et « à quelle époque on se réfère », tout en évitant le « textocentrisme classique²⁵ » propre au « Panthéon des grands auteurs²⁶ » qui dénonce le mélodrame au nom même de l'élément spectaculaire, visuel et musical qui le définit – car sont toujours impliqués, derrière le genre et ses critères taxinomiques, l'enjeu de légitimation, l'intention prescriptive²⁷.

Cela nous conduira, au terme de ce premier chapitre, à définir *Les deux orphelines* comme « mélodrame de l'oculaire des larmes », ce qui, tout en le rattachant aux « spectacles

²² Jean-Marie Thomasseau, *Mélodramatiques*, *op. cit.*, p. 9.

²³ *Ibid.*, p. 16.

²⁴ *Ibid.*, p. 24.

²⁵ *Ibid.*, p. 182.

²⁶ Alain Vaillant, « Compte rendu de Peter Brooks. *L'Imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, ouvrage traduit de l'anglais par Emmanuel Saussier et Myriam Faten Sfar, Paris, Classiques Garnier, 2010 », *Romantisme*, vol. 1, n° 155, 2012, p. 153-59, p. 153.

²⁷ Fabula, « À L'Épreuve n° 3 : Genre et enjeux de légitimation », *Appels à contribution*, 1^{er} mars 2016. Consultable sur http://www.fabula.org/actualites/genres-et-enjeux-de-legitimation-troisieme-numero-de-la-revue-en-ligne-l-epreuve_71302.php

purement oculaires” de Théophile Gautier, le distinguera cependant de “l’oculaire du clou” de Jean-Marie Thomasseau, comme nous l’aurons démontré.

Une question surgira alors, qui s’imposera à nous pour faire l’objet du second chapitre.

Tom Gunning, dans *Melodrama, Stage, Picture and Screen*, rappelle que :

*Peter Brook’s seminal re-examination of melodrama reopened interest in what had seemed for several generations a dead genre (at least in terms of academic attention) by switching focus from character psychology to an essential semiotic drama. [...] For Brooks, melodrama reveals itself as a play of signs [...]. [...] What carries meaning in melodrama is not simply the verbal text but a host of other registers of signs [...]*²⁸.

Dans ce “mélodrame de l’oculaire des larmes”, où les signes s’incarnent dans des corps théâtralisés, de quoi la cécité de Louise, l’une des deux orphelines, est-elle le signe ? C’est ce à quoi nous répondrons, en faisant dialoguer histoire du genre et histoire sociale des représentations²⁹, en y joignant l’approche anglo-saxonne des *critical disability studies* que Hannah Thompson définit ainsi : « *the examination, analysis, and critique of literary and cultural representation of disability*³⁰ ». Nous ferons également appel, dans une moindre mesure, à la culture visuelle (“*visual culture studies*”), champ centré sur la vision, la dimension visuelle du social et les images de toutes natures (artistiques, scientifiques ou populaires)³¹. Il ne s’agira pas tant de montrer combien *Les deux orphelines* perpétue et connote les représentations sociales de la cécité que d’émettre l’hypothèse selon laquelle ces représentations traditionnelles, déficitaires et pathologiques, font “signe” dans l’histoire du mélodrame, traduisant son épuisement en tant que genre.

²⁸ Tom Gunning, « The Horror of Opacity. The Melodrama of Sensation in the Plays of André de Lorde », dans Jacky Bratton, Jim Cook, et Christine Gledhill (dirs), *op. cit.*, p. 50-61, p. 50-51.

²⁹ Citant Pascal Ory, J.-Y. Mollier définit l’histoire culturelle comme se voulant « “histoire sociale des représentations”, des manières dont les hommes *représentent* et *se représentent* le monde qui les entoure », précisant qu’il est « inévitable qu’elle rencontre l’histoire littéraire et qu’elle s’efforce d’entamer avec elle un dialogue plus ou moins constructif [l’italique est dans le texte] ». Jean-Yves Mollier, *loc. cit.*, p. 597.

³⁰ Hannah Thompson, « *État présent* French and Francophone disability studies », *French Studies*, vol.1, n° 9, février 2017, p. 1-9, p. 3. On pourra également consulter Gary L. Albrecht, J.-F Ravaud et H.-J. Stiker, « L’émergence des *disability studies* : état des lieux et perspectives », *Sciences sociales et santé*, vol. 19, n°4, 2001, p. 43-73, plus particulièrement p. 44.

³¹ Calenda, « Les *Visual Studies* et le monde francophone. Colloque », décembre 2010. Consultable sur <http://calenda.org/202920> Consulté le 17 avril 2017. Pour une définition exhaustive, voir « RTP - Visual Studies - Définition ». RTP, <http://www.cnrs.fr/inshs/recherche/RTP-Visual-Studies/definition.htm> Consulté le 17 avril 2017.

Note : Une exposition temporaire à la Bibliothèque des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Montréal présentera, concomitamment au dépôt de ce mémoire³², une sélection de documents et objets collectés lors de l'élaboration de ce travail. Certains de ces documents sont reproduits ici. En annexe, et en guise d'argument de la pièce, figurent ainsi deux pages du programme du Théâtre de l'Eldorado à Lyon, saison 1928-1929.

³² Du 18 septembre au 23 octobre 2017.

Les deux orphelines, mélodrame de l'oculaire des larmes

On allait répétant : Le mélodrame est mort ! on ne fera plus de mélodrame ! le goût n'y est plus ! ... Et où avait-on vu cela que le goût n'y était plus ? [...] N'est-ce donc rien que de prendre une foule par les entrailles, que de captiver son intérêt, que de la faire frémir et remplir ses yeux de larmes ? Ce n'est pas tout le théâtre, assurément ; mais on m'avouera bien que c'est une grande partie de l'art et peut-être la meilleure.

Francisque Sarcey³³

Dans *Mélodramatiques*, « troisième temps d'une quête qui, à chacune de ses étapes, a exigé, de façon insistante et dans la perspective d'une refonte d'usuelles procédures historiques, une réflexion d'ordre épistémologique³⁴ », Thomasseau écrit : « utilisé au singulier et sans autre précision, mélodrame ne renvoie qu'à une forme vide et indéfinie désignant en mauvaise part un drame chargé de pathos [...]»³⁵.

Qualifier en effet *Les deux orphelines* de mélodrame “sans autre précision” s'avère peu satisfaisant : le pathos, souvent convoqué “en mauvaise part”, vient recouvrir toute autre considération, qu'elle soit de forme (structure dramatique de la pièce) ou de fond (thématique), pour mieux réactiver poncifs et préjugés à l'encontre d'un (sous- ?)genre.

Aussi est-ce à cette entreprise de “précision” que les pages qui suivent vont être consacrées, avec l'examen, dans un premier temps, des différentes épithètes à visée éthique, esthétique ou historique que la littérature critique a pu accoler au mélodrame : ces épithètes, raccourcis descriptifs, permettent-elles de caractériser *Les deux orphelines* de manière satisfaisante ?

³³ Francisque Sarcey, « *Les Deux Orphelines* », *Quarante ans de théâtre : feuilletons dramatiques*, vol. 4, Paris, Librairie Plon, 1901, p. 336-337. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58334640/f343.image>

³⁴ Jean-Marie Thomasseau, *Mélodramatiques*, *op. cit.*, p. 9.

³⁵ *Ibid.*, p. 16.

I - *Les deux orphelines*, mélodrame “classique”

En 2011, les Éditions Classiques Garnier proposent une *Anthologie du mélodrame classique* établie par Peter Brooks, en collaboration avec Myriam Faten Sfar³⁶.

Dans cette anthologie qui rassemble neuf pièces créées à Paris entre 1791 et 1874, Adolphe d'Ennery figure en bonne place : il est le seul, parmi les mélodramaturges reconnus que sont René-Charles Guilbert de Pixérécourt, Victor Ducange ou autre Jérôme Bouchardy, à figurer deux fois : pour *La grâce de Dieu ou la nouvelle Fanchon*³⁷, écrit en collaboration avec Gustave Lemoine et qui lui valut sa première renommée internationale, puis pour *Les deux orphelines*³⁸ écrit en collaboration, cette fois, avec Eugène Cormon. Cette pièce a même le privilège de clore l'épais volume, se présentant ainsi comme le pendant des *Victimes cloîtrées*³⁹ de Boutet de Monvel, créée en 1791 et signalée par Brooks et Sfar comme « le premier mélodrame “authentique”⁴⁰ ». *Les deux orphelines* ferait donc figure de mélodrame ultime.

Mais si une anthologie se caractérise par des choix, – et tout autant par ses absents que par ses présents⁴¹ –, et si la double présence de d'Ennery, pourtant aujourd'hui tombé dans l'oubli⁴², le classe, de fait, parmi les « “grands” auteurs [de mélodrame]⁴³ », pour autant, *Les deux orphelines* est-il un mélodrame “classique” ?

³⁶ Peter Brooks et Myriam Faten Sfar, *Anthologie du mélodrame classique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2011.

³⁷ Philippe Dennery et Gustave Lemoine, *La grâce de Dieu ou la nouvelle Fanchon*, drame en cinq actes (mêlé de chant), Théâtre de la Gaîté, Paris, 16 janvier 1841.

³⁸ Dans leur « Note sur la présente édition », p. 29, les auteurs de l'anthologie précisent qu'« [ils] ont choisi comme textes de référence la dernière édition revue et corrigée par le ou les auteurs des mélodrames [...] ». Pour *Les deux orphelines*, il s'agit donc de la version de 1882 des Éditions Tresse (Paris). C'est celle-ci qui fera référence dans notre travail. On signalera que l'*Anthologie* marque la dernière réédition, à date, du mélodrame.

³⁹ Boutet de Monvel, *Les victimes cloîtrées*, drame en quatre actes et en prose, Théâtre de la Nation, Paris, mars 1791. Dans Peter Brooks et Myriam Faten Sfar, *op. cit.*, p. 35-123.

⁴⁰ Peter Brooks et Myriam Faten Sfar, *Ibid.*, p. 9.

⁴¹ Les auteurs regrettent avoir dû « sacrifier un certain nombre de pièces créées entre 1791 et 1800 ». *Ibid.*, p. 19.

⁴² On notera cependant des initiatives comme celles de la Société des Amis d'Adolphe d'Ennery, fondée en avril 2015 par Jérémy Sultan, qui œuvre à la reconnaissance de l'auteur et de sa prolifique production théâtrale au travers du site <http://adolphedennery.com>

⁴³ Émilie Pezard, « Lire le mélodrame », *Acta Fabula*, vol. 14, n° 7, 28 octobre 2013. Consultable sur <http://www.fabula.org/acta/document8177.php>

A - *Les deux orphelines* : drame ou mélodrame

Déjà, l'usage du terme "mélodrame" pourrait poser question dans la mesure où, dès la création de la pièce, l'indication « destiné[e] à faire connaître le statut générique intentionnel de l'œuvre qui suit⁴⁴ », et qui figure tout autant sur l'affiche théâtrale que sur la couverture de l'éditeur, préfère celui de "drame".

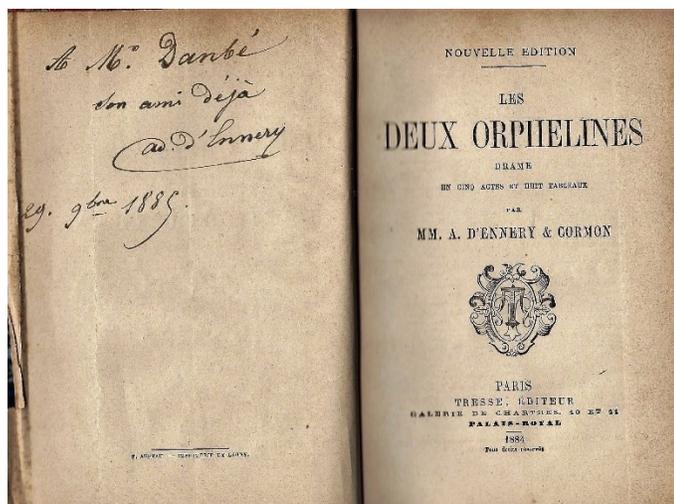
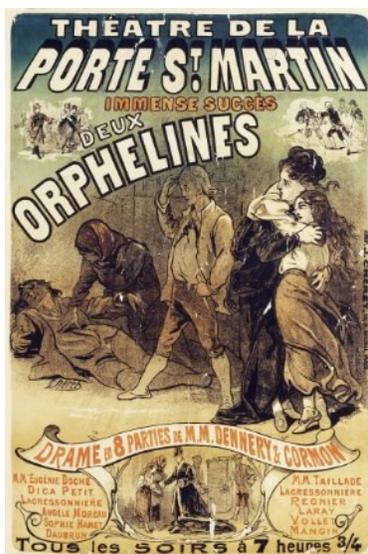


Figure 1. Théâtre de la Porte-Saint-Martin. *Les deux orphelines*, drame en huit parties. Illustr. : J. Chéret. Lithographie couleur, 124 x 185 cm. 1874. Source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Figure 2. *Les deux orphelines* d'A. d'Ennery et Cormon. Page de garde de l'édition de 1884 chez Tresse (Paris), avec une dédicace de d'Ennery, peut-être à l'épouse de Jules Danbé, chef d'orchestre de l'Opéra-Comique de 1877 à 1898.

Éclairons ce point. Les dénominations d'ouvrages, qui revêtent une grande importance au XIX^e siècle, permettent en effet « de poser – à travers un exemple significatif – la question des genres », comme le relève J.-C. Yon⁴⁵. Dans son ouvrage intitulé, justement, *Le mélodrame*⁴⁶, Thomasseau rappelle que le terme, qui « [...] dès ses origines, a présenté des

⁴⁴ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 98. Sur l'indication générique, voir *Ibid.*, p. 59-61.

⁴⁵ Jean-Claude Yon, « Offenbach l'inclassable : la question des genres », dans Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, *op. cit.*, p. 203-215, p. 203.

⁴⁶ Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame*, Paris, PUF, 1984.

ambiguïtés, des sens multiples qui recouvraient des réalités diverses⁴⁷ », n'a été adopté que tardivement par le maître du genre, Pixérécourt⁴⁸, pour tomber rapidement en désuétude, dès 1825, au profit du terme "drame", ce que regrette, pour sa part, en 1838, un autre mélodramaturge, Auguste Anicet-Bourgeois⁴⁹ : « Mélodrame !!! [...] toutes les scènes qu'il a jadis enrichies le repoussent aujourd'hui. [...] Le drame est partout.⁵⁰ » Trop chargé du sens péjoratif que lui avaient accolé les critiques « dans des appréciations où domine [*sic*] une subjectivité esthétique et un conservatisme qui perdurent jusqu'à aujourd'hui », le terme "mélodrame" a donc disparu au profit de celui de "drame", qui prend alors une « dénomination universelle »⁵¹.

On pourra également ne pas écarter la possibilité selon laquelle, les deux termes de "mélodrame" et de "drame" s'équivalant, il serait alors fait usage de ce dernier dans une visée positive⁵². C'est ce que pourrait nous suggérer le chroniqueur de théâtre Francisque Sarcey⁵³ dans une critique élogieuse des *Deux orphelines* datée du 9 février 1874 : « La Porte-Saint-Martin nous a donné cette semaine les [*sic*] *Deux Orphelines*, mélodrame en cinq actes et huit tableaux de MM. Adolphe d'Ennery et Cormon, et la représentation n'a été qu'un long

⁴⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁸ « Pixérécourt [*sic*] n'adopta définitivement le terme qu'en 1802 avec *La Femme à deux maris*, d'abord sous sa forme ancienne mélo-drame, avec les pièces suivantes, sous sa forme définitive : mélodrame. [...] En 1835, il fut officiellement adopté par l'Académie, au moment où il tombait en désuétude. » *Ibid.*, p. 9.

⁴⁹ C'est cette même année qu'Adolphe d'Ennery, alors en début de carrière, collabore avec lui pour obtenir son premier grand succès, avec *Gaspard Hauser*, drame en quatre actes créé le 4 juin 1838 au Théâtre de l'Ambigu-Comique à Paris. Le texte de la pièce est consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k132357r>

⁵⁰ « Petite Préface » de *La pauvre fille*, mélodrame en cinq actes d'Auguste Anicet-Bourgeois, créé le 15 mars 1838 au Théâtre de la Porte-Saint-Martin à Paris. Le texte de la pièce est consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9749218s/f7.image.r=la%20pauvre%20fille%20anicet%20bourgeois> Cité dans Jean-Marie Thomasseau, *Ibid.*, p. 54.

⁵¹ Jean-Marie Thomasseau, *Mélodramatiques*, *op. cit.*, p. 16. « Le terme mélodrame n'était plus utilisé par les auteurs dès les années 1820-1825 ; les critiques continuèrent cependant à parler de mélodrames pour désigner les drames "populaires" joués sur les théâtres des boulevards. » Jean-Marie Thomasseau, *Ibid.*, p. 98, note 1.

⁵² On pourrait alors imaginer qu'au péjoratif de l'apocope (mélo) corresponde la neutralité de l'aphérèse "drame".

⁵³ Sur Francisque Sarcey, voir entre autres : Anne-Simone Dufief, « De la grande cérémonie du feuilleton au verre d'eau du conférencier. De quelques formes de la critique dramatique sous le Second Empire », dans Jean-Claude Yon, *Les Spectacles sous le Second Empire*, *op. cit.*, p. 229-242 ; ou encore Olivier Bara, « Francisque Sarcey (1827-1899) », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dirs), *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse au XIX^e siècle (1800-1914)*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, pp. 99-103.

triomphe » ; et de poursuivre : « Je les [les jeunes dramaturges] supplie d’aller voir le nouveau drame de d’Ennery et Cormon [je souligne]⁵⁴. »

On ne s’arrêtera donc pas plus longuement sur cette apparente discordance entre le titre de l’anthologie de Brooks et Sfar et l’indication générique attachée aux *Deux orphelines*. Plus significatif que ce « malentendu⁵⁵ » semble l’usage de l’épithète “classique” qui vient qualifier la pièce au même titre que les huit autres pièces du recueil.

B - *Les deux orphelines* : mélodrame “classique” ou “diversifié” : l’approche chronologique

Associé à un genre – le mélodrame – qui n’a cessé d’évoluer dans le siècle, l’usage de l’épithète “classique” renvoie en effet, dans la littérature critique, à une période spécifique de son histoire, celle de ses débuts, dont les bornes font peu débat.

Bien qu’ouvrant leur *Anthologie* sur une œuvre de 1791 qu’ils qualifient de « premier mélodrame authentique⁵⁶ », les auteurs concèdent ainsi que « Charles Nodier – le critique le plus astucieux des premiers mélodrames – nous indique que le genre doit être daté de *Cœlina*, en 1800, ce que nous retiendrons comme la datation la plus pertinente⁵⁷. »

Encore moins de débats pour la borne supérieure traditionnellement retenue, la date de la première représentation de *L’auberge des Adrets* de Benjamin Antier, Saint-Amand et

⁵⁴ Francisque Sarcey, *op. cit.*, p. 336- 337.

⁵⁵ Jean-Marie Thomasseau, *Mélodramatiques*, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁶ Il s’agit des *Victimes cloîtrées* de Boutet de Monvel, déjà cité. Peter Brooks et Myriam Faten Sfar, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁷ *Cœlina ou l’Enfant du mystère*, drame en trois actes de R.-C. G. de Pixérécourt, représenté pour la première fois au Théâtre de l’Ambigu-Comique à Paris, le 2 septembre 1800. Peter Brooks et Myriam Faten Sfar, *op. cit.*, p. 10. Le texte de la pièce figure dans Peter Brooks et Myriam Faten Sfar, *Ibid.*, p. 129-210.

Thomasseau est encore plus catégorique : « [...] si l’on se réfère à l’enthousiasme du public et à l’avis quasi unanime de la critique, ce fut, indubitablement, *Cœlina ou l’Enfant du mystère* (1800) de Pixérécourt [*sic*] qui apparut à tous comme le premier vrai mélodrame. » Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame*, *op. cit.*, p. 14.

Anne Ubersfeld précise, elle : « On peut situer la naissance du pur mélodrame dans les dernières années du Directoire, disons par exemple, vers 1797 avec *La forêt périlleuse* de Loaisel de Tréogat [je souligne le choix de l’épithète]. » Dans « Les bons et le méchant », *Revue des Sciences Humaines*, Le Mélodrame, vol. 2, n° 162, p. 193-203, réédité dans Anne Ubersfeld, *Galions engloutis. Textes réunis par Pierre Frantz, Isabelle Moindrot et Florence Naugrette*, Rennes, PUR, 2011, p. 75-84, p. 75.

On notera que l’exemplaire de la pièce numérisé sur Gallica.bnf fait état d’une première représentation en date du 23 janvier 1800 (au Théâtre de l’Ambigu-comique à Paris). Le texte de la pièce est consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k849300?rk=21459;2>

Paulyanthe⁵⁸ au Théâtre de l'Ambigu-Comique à Paris, le 2 juillet 1823, où, écrit Gérard Gengembre dans *Le théâtre français au 19^{ème} siècle*, « en inversant le code idéologique et moral du genre, l'acteur Frédérick Lemaître [qui interprète le rôle du traître, Robert Macaire] ouvre la voie à une nouvelle thématique et une nouvelle typologie⁵⁹. »

On notera que dans *Méiodramatiques*, Thomasseau affine les limites historiques qu'il avait jusque-là retenues tout en prenant quelque distance avec l'adjectif : c'est désormais dès 1815, avec la chute de l'Empire, que « le mélodrame que l'on pourrait qualifier de "classique" [je souligne] » est remis en cause, Frédérick Lemaître dans *L'auberge des Adrets* lui donnant « le coup de grâce⁶⁰ » – ce qui amène Marie-Pierre Le Hir dans *Le romantisme aux enchères : Ducange, Pixérécourt, Hugo*, à assimiler le mélodrame classique selon Thomasseau au « mélodrame impérial⁶¹ », et plus particulièrement au théâtre de Pixérécourt.

Dans une simple acception chronologique, *Les deux orphelines* ne peut donc être qualifié de "classique" puisque la pièce, créée en 1874, se rattache plutôt à la troisième et dernière période de l'histoire du genre identifiée par Thomasseau comme étant celle du « Mélodrame diversifié (1848-1914)⁶² », qui se caractérise par un enrichissement (dans le spectaculaire et le visuel) et une diversification (dans la thématique), et ce dans le cadre de la concurrence entre mélodrame et, entre autres, vaudeville et opérette. Bien plus : non seulement *Les deux*

⁵⁸ Respectivement, les pseudonymes de Benjamin Chevrillon, Jean-Armand Lacoste et Alexis Chapponier. Le texte de la pièce est consultable en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1147271>. À noter que la pièce, et ce sera interprété comme significatif, ne figure pas dans l'*Anthologie* de P. Brooks et M. Faten Sfar.

⁵⁹ Gérard Gengembre, *Le théâtre français au 19^{ème} siècle*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 192.

A. Ubersfeld s'aligne sur cette datation, avec les mêmes arguments et suggère : « Peut-être pourrait-on lier le déclin du mélodrame à cet événement politique qu'est l'assassinat du duc de Berry, signe d'un effondrement définitif de la vieille monarchie appuyée sur l'ordre féodal expirant [...] ». Anne Ubersfeld, « Les bons et le méchant », *loc. cit.*, p. 76.

⁶⁰ Jean-Marie Thomasseau, *Méiodramatiques*, *op. cit.*, p. 18.

⁶¹ Marie-Pierre Le Hir, *Le romantisme aux enchères : Ducange, Pixérécourt, Hugo*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1992, p. 11.

⁶² Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame*, *op. cit.*, p. 83. Pour sa part, Gérard Gengembre, *op. cit.*, p. 202-208, clôt la chronologie avec le passage au XX^{ème} siècle.

orphelines date de cette période tardive, mais il la marque : « Le succès extraordinaire de la pièce relance la vogue du mélodrame jusque vers les années 1890⁶³. »

C - *Les deux orphelines* : mélodrame “classique” ou “populiste” : l’approche éthique et esthétique

« Pourquoi avoir ajouté l’adjectif “classique” dans le titre de cette anthologie du mélodrame ? » se demande Émilie Pezard dans son compte-rendu de l’ouvrage⁶⁴. « [S]i l’introduction de P. Brooks ne répond pas directement à [la] question », deux réponses sont cependant envisageables. « La première est à relier à l’extension historique donnée à “l’esprit du mélodrame” [...] » : *Les deux orphelines*, à l’instar des autres pièces de l’anthologie,

serai[t] malgré tout classique[] dans la mesure où le genre du mélodrame peut être considéré comme la matrice de cette « imagination mélodramatique » dont, comme l’écrit Peter Brooks, « notre culture post-moderne [...] reconnaît la nécessité » : « le mélodrame continue d’être pour nous une poétique centrale de notre imaginaire » (p. 28)⁶⁵.

Et Pezard de poursuivre :

Une seconde réponse ferait écho à l’opposition entre mélodrame « classique » et mélodrame « romantique », formulée pour la première fois par Pixérécourt et Nodier, puis reprise par les critiques universitaires. Cela peut sembler contradictoire, puisque J.-M. Thomasseau distinguait par l’expression « mélodrame classique » un type de mélodrame défini par des bornes historiques précises [...]. On retrouve toutefois dans toutes ces pièces le critère définitoire principal du mélodrame classique selon J.-M. Thomasseau, critère que formule également P. Brooks, dans *L’Imagination mélodramatique* comme dans l’introduction de l’anthologie : « le mélodrame met en scène un conflit en noir et blanc – un combat manichéen simplifié entre le bien et le mal. » (p. 17)⁶⁶

En fin de compte, et citant Charles Nodier, c’est « dans l’acception élémentaire du mot, dans celle qui se rapporte aux influences morales de l’art », que Pezard comprend le terme

⁶³ Thomasseau, *Le mélodrame*, *op. cit.*, p. 85. Dans *Mélodramatiques*, *op. cit.*, p. 87, il précise encore : « La date du 28 décembre 1895, celle de la première représentation cinématographique dans le « Salon indien » du Grand Café du Boulevard des Capucines, sert généralement à marquer le début de son effacement. »

⁶⁴ Émilie Pezard, *loc. cit.*, § 4.

⁶⁵ *Ibid.*, § 4.

⁶⁶ *Ibid.*, § 5.

“classique”, y relevant une nuance à « la partition historique stricte⁶⁷ » défendue notamment par Ubersfeld dont la définition du mélodrame « excluait toute question sociale⁶⁸ ».

De fait, Ubersfeld précise dans l’introduction de son ouvrage *Le drame romantique* :

Peut être dite drame toute œuvre qui, sans considération de forme ou de code, d’effet pathétique ou comique, construit une histoire, une *fable* impliquant à la fois des destinées individuelles et un univers “social”. Définition extrêmement large, mais qui exclut les formes “traditionnelles” comme la tragédie et la comédie ou “nouvelles” comme le mélodrame ou le vaudeville, les unes et les autres étant liées à une structure préconstruite, à un “code”. La caractéristique essentielle du drame est sa *liberté* [l’italique est dans le texte]⁶⁹.

Cette définition, qui active la distinction entre drame et mélodrame mais en partie seulement, conduit Ubersfeld à refuser aux *Deux orphelines* son appartenance au genre, pour elle mort dès les années 1820⁷⁰ :

Le mélodrame a dans le siècle [le XIX^e] un héritier : le drame populaire, dont les caractéristiques sont un peu différentes : *Les Deux Orphelines*, *La Porteuse de pain* sont des mélodrames populistes. Mais le vrai mélodrame paraît bien mort [je souligne]⁷¹.

“Vrai” (on a déjà croisé « pur⁷² ») pourrait donc apparaître ici comme le pendant *ubersfeldien* du “classique” *brooksien*, mais alors, et non sans paradoxe, pour refuser aux *Deux orphelines* sa qualité de mélodrame. Deuxième paradoxe, la définition apportée ici par Ubersfeld rendrait caduc car tautologique l’usage de l’adjectif “classique” – la seule question qui tiendrait deviendrait alors : être ou ne pas être un mélodrame. Dans ce cadre, la réponse de Brooks et Sfar est sans appel : *Les deux orphelines* serait LE mélodrame. En effet, offrant « un compendium des thèmes et des procédés mélodramatiques⁷³ », la pièce

constitue un abrégé du mélodrame, presque une anthologie du genre, pleine d’aristos exploités, de bons, mais aussi d’horriblement méchants prolos, et des scènes

⁶⁷ *Ibid.*, § 7.

⁶⁸ *Ibid.*, §18.

⁶⁹ Anne Ubersfeld, *Le drame romantique*, Paris, Belin, 1999, p. 7.

⁷⁰ Que l’on retienne la date de l’assassinat du duc de Berry, le 13 février 1820 (Anne Ubersfeld, « Les bons et le méchant », *loc. cit.*, p. 76) ou celle de la représentation de *L’auberge des Adrets*, le 2 juillet 1823 (Gengembre, voir *supra*).

⁷¹ Anne Ubersfeld, « Mélodrame », *Dictionnaire des genres et notions littéraires, nouvelle édition augmentée*, Paris, Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 2001 [1997], p. 470-476, p. 476.

⁷² Anne Ubersfeld, « Les bons et le méchant », *loc. cit.*, p. 75.

⁷³ Peter Brooks et Myriam Faten Sfar, *op. cit.*, p. 1057.

spectaculaires – et comprenant bien sûr aussi deux jeunes orphelines, dont l’une est aveugle, qui vont être séparées et chercheront tout au long de la pièce à se retrouver⁷⁴.

D - *Les deux orphelines* et le complexe du “bâtard” : l’approche générique

“Classique” se révèle donc une épithète peu opératoire pour caractériser *Les deux orphelines* : entendue dans une approche historique (« à quelle époque on se réfère⁷⁵ »), elle se révèle anachronique ; entendue dans une approche éthique et esthétique (« duquel il s’agit⁷⁶ »), elle se révèle finalement peu éclairante pour notre propos.

De fait, et cela nous semble parlant, l’introduction à l’*Anthologie* de Brooks et Sfar s’ouvre sur une célèbre citation d’Antonin Artaud qui se veut faire écho au titre. Mais la citation est mal reprise : le terme “classique” est employé en lieu et place du terme “romantique”⁷⁷. Sans pour autant rendre caduques les pages qui précèdent, ce lapsus, c’est ainsi qu’il sera interprété, est révélateur à plusieurs égards.

Déjà, il confirme que l’épithète “classique” dans l’usage qu’en fait Brooks est à penser dans une grille d’analyse binaire qui la met en regard de celui de “romantique”⁷⁸, renvoyant dès lors davantage à Pezard, voire Ubersfeld, qu’à Thomasseau.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 26. On ne pourra s’empêcher d’entendre, derrière ces termes marxisants, la dimension sociale du drame ubersfeldien.

⁷⁵ Jean-Marie Thomasseau, *Méiodramatiques*, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ La citation d’Artaud est : « [...] je défie qu’on me montre *ici* un spectacle valable, et valable dans le sens suprême du théâtre, depuis les derniers grands mélodrames romantiques [...] [l’italique est dans le texte] », et non « Je défie qu’on me montre *ici* un spectacle valable, et valable dans le sens suprême du théâtre, depuis les derniers grands mélodrames classiques ». Antonin Artaud, « En finir avec les chefs-d’œuvre », *Le théâtre et son double suivi de Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1995 [1938], p. 118.

⁷⁸ C’est aussi la position retenue par Julia Przyboś qui, dans *L’Entreprise méiodramatique*, Paris, José Corti, 1987, introduisant les œuvres théâtrales produites entre 1800 et 1830 qui font l’objet de son étude, écrit, p. 9 :

La composition des pièces étudiées se situe [...] approximativement depuis les premiers grands succès du genre jusqu’à l’essor du drame romantique que le mélodrame a dû combattre pour garder la faveur du public [je souligne ce rapport agressif entre les deux genres, en faisant également remarquer l’absence de toute épithète auprès de “mélodrame”].

Pour sa part, Thomasseau précise : « [...] Pixérécourt, maître à penser du mélodrame, prit bien soin de refuser toute promiscuité avec le drame romantique ». (Jean-Marie Thomasseau, *Méiodramatiques*, *op. cit.*, p. 191).

Cependant, cette erreur non repérée en ouverture d'un ouvrage qui se positionne éditorialement comme une référence⁷⁹, nous amène à penser l'adjectif "classique" appliqué au mélodrame comme, finalement, interchangeable, donc peu porteur de sens.

Alors, avançons l'idée selon laquelle "classique" serait plutôt à comprendre dans une perspective éditoriale. L'anthologie est en effet parue un an après la publication, chez le même éditeur, de *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* dans sa traduction française, ouvrage de Brooks écrit trente-quatre ans auparavant⁸⁰. Dans ce contexte, "classique" s'entendrait dans une triple acception. L'épithète cernerait tout à la fois :

- un genre – à ne pas confondre avec un « mode de dramatisation », « un mode essentiel et constant de l'imagination moderne »⁸¹ : le mode mélodramatique ;
- un genre théâtral – et non romanesque tel que celui pratiqué par « Balzac, Dickens, Victor Hugo, Dostoïevski, Conrad, James⁸² » ;
- un médium : le théâtre – à distinguer du « cinéma et [...] autres médias plastiques⁸³ », l'*Anthologie* flirtant alors avec le cadre théorique de la culture de masse⁸⁴.

Et si, osons encore en avancer l'idée, l'usage de l'épithète "classique" ne relevait pas d'autre chose que du complexe du « bâtard de Melpomène⁸⁵ » ? En effet, comment comprendre

⁷⁹ Sur son site <https://www.classiques-garnier.com/editions/> consulté le 7 avril 2017, l'éditeur se présente ainsi :

Depuis 1896 Classiques Garnier publie dans des éditions de référence des œuvres littéraires du monde entier, françaises et étrangères, de l'antiquité à nos jours. En 2009, Classiques Garnier a étendu ses publications à tout ce qui concerne la littérature et les sciences humaines pour éditer des études et des essais des meilleures spécialités [*sic*] sur la littérature française, les littératures étrangères, la linguistique, l'histoire, l'art, la musique, le droit et les sciences économiques et sociales [je souligne].

⁸⁰ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven and London, Yale University Press, 1976.

⁸¹ Peter Brooks, *L'imagination*, p. 7.

⁸² *Idem*.

⁸³ *Ibid.*, p. 8.

⁸⁴ Voir la critique d'Alain Vaillant à ce sujet, *loc. cit.*, p. 156.

⁸⁵ Maurice Descotes cite Geoffroy, critique et « apôtre militant de la "réaction dramatique" » sous la Révolution et l'Empire qui prophétise, dans le *Journal de l'Empire* du 30 août 1806, que le mélodrame est « un bâtard de

que l'adjectif qualifie, ici, un genre marqué dès ses débuts par une « esthétique théâtrale de l'impur, du composite, hors de toute pensée théorique, mais accompagnée de l'idée force que le théâtre était d'abord un grand spectacle⁸⁶ » ? Préféré à « authentique » ou « traditionnel »⁸⁷, à « originel » ou « scénique »⁸⁸, en un habile écho aux riches heures du théâtre français et à l'histoire consacrée de la littérature française ; intégré à l'appareil titulaire ; soutenu et relayé par un éditeur d'œuvres classiques, il ne viserait qu'à donner ses lettres de noblesse à un genre théâtral jamais légitimé.

En tout état de cause, l'épithète « classique » nous conduit ici à constater des impasses théoriques et terminologiques, à formuler des hypothèses, voire « à nourrir le discours normatif et critique des élites⁸⁹ ». Invités à la persévérance définitoire par Thomasseau, nous poursuivons cependant notre démarche, en revenant à l'approche historique – « à quelle époque on se réfère⁹⁰ ».

II - *Les deux orphelines*, mélodrame de “l'oculaire du clou”

Dans *Mélodramatiques*, reprenant la chronologie du genre, Thomasseau abandonne la partition tripartite qu'il défendait jusque-là (mélodrame classique, mélodrame romantique, mélodrame diversifié) pour privilégier une division en « au moins six grandes métamorphoses [que le genre a connues] dans le siècle, qui ont affecté à la fois sa forme et son contenu⁹¹ ».

Dans ce cadre, *Les deux orphelines* se place sous la bannière de « l'oculaire du clou⁹² » (1848-1895), période de l'histoire du genre caractérisée par une « esthétique mélodramatique

Melpomène qui pourra bien quelque jour étouffer l'enfant légitime et succéder à tous ses droits ». Maurice Descotes *Histoire de la critique dramatique en France*, Tübingen/Paris, Gunter Narr Verlag/Éditions Jean-Michel Place, 1980, p. 179 et 197.

⁸⁶ Jean-Marie Thomasseau, *Mélodramatiques*, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁷ Peter Brooks et Myriam F. Sfar, *op. cit.*, p. 9 et 23.

⁸⁸ Peter Brooks, *L'imagination*, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁹ Jean-Louis Jam, « Éléments de réflexion sur la notion de bâtardise », Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux (dirs), *op. cit.*, p. 17-23, p. 23.

⁹⁰ Jean-Marie Thomasseau, *Mélodramatiques*, *op. cit.*, p. 24.

⁹¹ *Ibid.*, p. 16.

⁹² *Ibid.*, p. 21.

du spectaculaire servie par des clous de mises en scène jouant sur les puissances conjuguées de l'illusion et du pathétique⁹³ », et ce bien loin de « l'orbe du littéraire⁹⁴ ».

A - Mélodrame de la fin du siècle et “esthétique du spectaculaire”

1. Du spectaculeux au spectaculaire

L'usage du terme “spectaculaire” pose, tel quel, question. D'abord, s'appliquant au XIX^e siècle, il paraît pour le moins anachronique dans la mesure où, comme le relève lui-même Thomasseau dans « L'écriture du “spectaculaire”, ou la grammaire didascalique des mélodrames de Pixérécourt⁹⁵ » :

Le substantif « spectaculaire » ne figure ni dans le Littré, ni dans les dictionnaires du XIX^e siècle. Les premières occurrences ne se rencontrent, semble-t-il, qu'en 1908 chez Émile Faguet, et le terme n'entre véritablement dans la langue que vers les années 1950⁹⁶.

Ensuite, et comme le note Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du Théâtre* : « Le spectaculaire est une notion assez floue puisque, comme l'insolite, l'étrange et toutes les catégories définies à partir de la réception du spectateur, elle est fonction autant du sujet percevant que de l'objet perçu⁹⁷. »

Le critique dramatique Alexandre Lazaridès explicite ce flou sémantique dans son compte-rendu pour la revue théâtrale québécoise *Jeu*⁹⁸ de l'ouvrage collectif *Le Spectaculaire*

⁹³ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 182. On rappellera la célèbre phrase de Théophile Gautier qui, dans son compte rendu de *Murat*, « pièce militaire » représentée au Cirque-Olympique à Paris en novembre 1841, écrit : « Le temps des spectacles purement oculaires est arrivé ». Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, vol. 2, Paris, Hetzel, 1858, p. 175. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2093630/f1.image> Gautier récidivera en quelque sorte avec son « opéra de l'œil », expression utilisée dans son compte rendu du *Cheval du Diable*, toujours au Cirque-Olympique, en février 1846. *Ibid.*, p. 210.

⁹⁵ Jean-Marie Thomasseau, « L'écriture du “spectaculaire”, ou la grammaire didascalique des mélodrames de Pixérécourt ». *Orages. Littérature et culture (1760-1830)*, Boulevard du Crime. Le temps des spectacles oculaires, n° 4, mars 2005, p. 41-62, p. 41. Désormais abrégé en « L'écriture ».

On constatera que J.-M. Thomasseau n'aborde pas ce point dans *Mélodramatiques*, *op. cit.*

⁹⁶ Jean-Marie Thomasseau, « L'écriture », *loc. cit.*, p. 41. On notera que 1908 marque également la reprise des *Deux orphelines* au Théâtre de l'Ambigu, à partir du 8 janvier, pour 32 représentations.

⁹⁷ Patrice Pavis, « Spectaculaire », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1980, p. 371.

⁹⁸ Alexandre Lazaridès, « Le Spectaculaire en question : *Le spectaculaire dans les arts de la scène. Du Romantisme à la Belle Époque* », *Jeu : revue de théâtre*, vol.1, n° 122, 2007, p. 149-153.

dans les arts de la scène, du romantisme à la Belle-Époque⁹⁹. Précisant que l'apparition du terme succédait, dans les dictionnaires, « à l'adjectif "spectaculeux" aux connotations senties comme péjoratives¹⁰⁰ », il considère que le titre de l'ouvrage renvoie à « une double définition¹⁰¹ ». La première fait de spectaculaire « un synonyme de colossal, d'impressionnant, de plus grand que nature, ce qui est le fait du genre de spectacle communément appelé "à grand déploiement" ». La seconde l'entend comme « un adjectif dérivé du nom "spectacle", quel que soit le genre de ce dernier et indépendamment de son contenu ». Or :

Cet emploi, appuyé par des justifications qui semblent parfois contournées (et qui ne semble pas entériné par les dictionnaires courants), relève en fin de compte de la tautologie puisqu'il revient à affirmer qu'est spectaculaire tout ce qui se voit sur scène. [...] Un tel élargissement du champ d'étude dilue la notion de spectaculaire jusqu'à la banalité.¹⁰²

Et Lazaridès poursuit :

[...] tout ce qui fait effet ne peut être qualifié *ipso facto* de spectaculaire, au risque de noyer le terme dans un flou sémantique gênant. Curieusement, ce flou semble être cautionné par la définition [...] qui en est donnée dans l'introduction de l'ouvrage : « ce qui parle aux yeux, qui frappe l'imagination » (I. Moindrot, p. 10), laissant à chaque spectateur le soin et l'entière liberté de décider ce qui a frappé ses yeux et *son* imagination. À chacun son spectaculaire, alors [l'italique est dans le texte]¹⁰³ ?

À cette interrogation, à ce "flou sémantique gênant", nous opposerons la retenue de Thomasseau qui justifie l'emploi du terme au nom de la seule « pertinence », en référence à la formule « mélodrame à grand spectacle » figurant, dès la fin de la Révolution, sur les brochures imprimées des pièces¹⁰⁴.

⁹⁹ Isabelle Moindrot (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène, du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

¹⁰⁰ Alexandre Lazaridès, *loc. cit.*, p. 149, note 1.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 149.

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 149- 150.

¹⁰⁴ Jean-Marie Thomasseau, « L'écriture », *loc. cit.*, p. 41. Nous noterons également l'intitulé de l'exposition, la première depuis quarante ans, consacrée par le Musée d'Orsay au Second Empire : « Spectaculaire Second Empire » (27 septembre 2016 – 15 janvier 2017). Dans le catalogue, on peut lire que le défi était

de faire émerger les grandes problématiques esthétiques qui occupent la période. Le Second Empire est fondamentalement un temps de spectacles et de mise en scène [...]. L'idée [celle de « fête impériale »] ne résume-t-elle pas [...] le basculement de notre monde dans la « société du spectacle » ? Le spectacle est partout, et c'est contre cette hypertrophie des décors et de l'illusion que va s'affirmer l'avant-garde réaliste et naturaliste. (Guy Cogeval, « La fête perpétuelle », dans

Cette esthétique du spectaculaire, présentée par Thomasseau comme l'ultime évolution du genre mélodramatique au théâtre, s'inscrit dans un double héritage technique et esthétique que les exigences scéniques d'un nouveau genre de textes, les pièces historiques, ont par ailleurs encouragé. Car, comme le fait remarquer Lazaridès :

Pour que l'émergence du spectaculaire devienne possible, il a fallu d'abord que la scène soit débarrassée de ses spectateurs, ce qui sera accompli en 1759, que les décors et les plantations à l'italienne soient abandonnés au profit de structures plus complexes, ce qui se produit dans le premier quart du XIX^e siècle, que le gaz soit installé (1822), révolution accomplie un quart de siècle avant celle, plus déterminante encore, de l'électricité (1849). Alors, la machinerie théâtrale, devenue plus maniable sous la dénomination de « trucs », produira ses effets hypnotiques, notamment ceux de feu (éruptions volcaniques...), de lumières (orages ...) et d'eau (tempêtes et inondations ...) dont l'époque raffolait pour les frissons de terreur épidermique que ce genre de spectacle pouvait procurer¹⁰⁵.

À cela s'agrègent, se combinent les effets de la révolution esthétique héritée du XVIII^e siècle qui, note Pierre Frantz dans *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*¹⁰⁶, a bouleversé « le système classique des genres¹⁰⁷ » (on notera l'épithète désormais familière au lecteur) : « La rencontre du théâtre et de la peinture [...] a déterminé la représentation selon des modalités nouvelles et l'a intégrée à l'écriture et à la théorie dramatiques¹⁰⁸ ».

Au cœur de ces « modalités nouvelles » figure le tableau, – le terme parle de lui-même –, dont Diderot, dans sa tentative de réforme théâtrale, a développé une théorie complète. Associant qualités plastiques et charge émotionnelle¹⁰⁹, le tableau devient une véritable « représentation visuelle du sens¹¹⁰ ».

2. Le tableau : de la peinture au théâtre, de la pantomime au décor

Il convient ici de préciser la notion de tableau au temps des *Deux orphelines* car, comme le souligne dans son dictionnaire du théâtre Arthur Pougin, homme de lettres contemporain de

Guy Cogeval, Yves Badetz, Paul Perrin et Marie-Paule Vial, *Spectaculaire Second Empire*, Paris, Musée d'Orsay/Skira, 2016, p. 14-29, p. 28-29).

¹⁰⁵ Alexandre Lazaridès, *loc. cit.*, p. 150.

¹⁰⁶ Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 257.

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ Voir Peter Brooks, *L'imagination*, *op. cit.*, p. 83-84.

¹¹⁰ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 62.

d'Ennery : « [e]n matière théâtrale, ce mot a plusieurs significations¹¹¹. » Celles-ci accompagnent l'histoire du mélodrame.

Une première définition relie le tableau à « l'effet plastique et pittoresque produit, à la fin d'un acte, par le groupement des personnages, actifs ou muets, qui ont pris part à l'action¹¹². » À l'appui de cette définition, Pougin cite un critique théâtral qui, en 1824, assimilait le tableau à une pantomime générale en louant la science de Pixierécourt – citer Pixierécourt, père et premier théoricien du mélodrame, c'est bien s'inscrire aux racines du mélodrame. Dans cette acception, le tableau permet au spectateur « de voir représenter les significations, et traduire les émotions et les états moraux en signes clairs et visibles [je souligne, pour mieux nous en souvenir au chapitre 2]¹¹³ », ce que le *Traité du Mélodrame* de Ah! Ah! Ah! a édicté en loi dès 1817 :

À la fin de chaque acte, il faut avoir soin de réunir en groupe tous les personnages, et de les mettre chacun dans l'attitude qui convient à la situation de son âme. Par exemple : la douleur placera une main sur son front ; le désespoir s'arrachera les cheveux, et la joie aura une jambe en l'air. Cet aspect général est désigné sous le nom de *Tableau*. On sent combien il est agréable au spectateur de ressaisir d'un coup-d'œil l'état moral de chaque personnage [je souligne ; l'italique est dans le texte]¹¹⁴.

Mais, toujours d'après Pougin, “tableau” peut également renvoyer à :

certaines divisions matérielles de certains ouvrages compliqués au point de vue de la mise en scène. Tout changement de décor qui se fait dans le cours d'un acte implique un tableau nouveau. Si une pièce en cinq actes, par exemple, comporte vingt parties dont l'action se passe dans vingt décors différents, on dit qu'elle est en cinq actes et vingt tableaux. [...] D'habitude, et à très peu d'exceptions près, le rideau ne baisse qu'après chaque acte ; les autres changements de décor se font à vue¹¹⁵.

C'est ce sens que revêt la notion appliquée aux *Deux orphelines*. On notera cependant, et pour en finir sur ce point, que Sarcey, spectateur dans la salle à la création de la pièce, rapporte qu'à

¹¹¹ Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...* Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 699. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2043674>

¹¹² *Idem*.

¹¹³ Peter Brooks, *L'imagination, op. cit.*, p. 80.

¹¹⁴ Ah! Ah! Ah! (Jean Joseph Ader, Armand Malitourne et Abel Hugo), « *Traité du mélodrame* [1817], ou une plaisanterie ingénieuse, texte présenté par Jean-Marie Thomasseau », *Orages. Littérature et culture (1760-1830)*, Boulevard du crime. Le temps des spectacles oculaires, n° 4, mars 2005, p. 153-190, p. 178.

¹¹⁵ Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 699.

la scène 6 de l'acte IV « [l]a situation était si curieuse, la mise en scène si spirituelle, que toute la salle a battu des mains, et qu'il a fallu que les deux sœurs restassent quelques secondes en cet arrangement de tableau [...] »¹¹⁶. Cette référence à la première acception du terme marque ainsi la continuité esthétique de la notion, tout en inscrivant résolument *Les deux orphelines* dans l'héritage pantomimique des premiers temps, celui du mélodrame "classique" de Thomasseau.

B - Portrait des *Deux orphelines* en huit tableaux

1. *Les deux orphelines* : cinq actes et huit tableaux

Les trois actes hérités de l'opéra qui, dans le mélodrame classique, « défini[ssent] la construction d'ensemble et scand[ent] les grandes étapes de l'itinéraire initiatique du héros »¹¹⁷, ont dans *Les deux orphelines* laissé place à cinq actes¹¹⁸.

Certes, sont préservées les thématiques centrales du mélodrame classique : amour, persécution et reconnaissance¹¹⁹. On pourra même considérer que le découpage en actes met le thème de la reconnaissance au cœur de la pièce dans la mesure où, en sa moitié (à l'acte II ½ si l'on peut dire¹²⁰), Henriette et la comtesse reconnaissent simultanément en Louise, l'une sa sœur, l'autre sa fille (Henriette identifiant Louise à sa voix, la comtesse associant la jeune aveugle à qui elle a donné l'aumône sur le parvis de l'église Saint-Sulpice à sa fille autrefois abandonnée).

Mais, et bien que l'édition du texte traduise quelques errements¹²¹, ce sont bien les huit tableaux qui donnent à la pièce son unité « du point de vue des grands changements de lieu, d'ambiance et d'époque »¹²² et pèsent sur sa structure. Ainsi, la numérotation des scènes suit celle des tableaux et non celle des actes. On a donc deux scènes 1 à l'acte I, celui-ci comportant

¹¹⁶ Francisque Sarcey, *op. cit.*, p. 344.

¹¹⁷ Jean-Marie Thomasseau, *Méiodramatiques*, *op. cit.*, p. 90.

¹¹⁸ Ce qui pourrait s'analyser comme la volonté des auteurs de concurrencer le drame romantique et ses aspirations à une structure tragique. Voir Peter Brooks, *L'imagination*, *op. cit.*, p. 65.

¹¹⁹ Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame*, *op. cit.*, p. 26- 31.

¹²⁰ En fin du premier tableau de l'acte III qui en compte deux, dans une pièce qui compte cinq actes.

¹²¹ À partir de l'acte IV, les deux derniers tableaux ne sont plus mentionnés en tant que tels dans l'édition du texte.

¹²² Gérard Gengembre, *op. cit.*, p. 241.

deux tableaux, à la fin de chacun desquels le rideau tombe. Enfin, le découpage temporel n'obéit pas au découpage en actes : il le chevauche à deux reprises, entre les actes II et III, puis III et IV, ce qui conforte l'idée selon laquelle c'est bien le découpage spatial, celui du lieu, du décor, du tableau, qui prime.

De fait, « l'esthétique du tableau [qui réunit] la double problématique du temps et de l'espace¹²³ » impose que les « ruptures significatives de l'action [soient] prises dans un temps discontinu et situé dans des lieux différents¹²⁴ ». Ceci a pour conséquences la dilatation du temps¹²⁵ et la démultiplication du lieu en différents quartiers de Paris explicitement identifiés, permettant aussi de légitimer un nombre accru de rebondissements, péripéties et coups de théâtre ; mais cela éloigne d'autant le mélodrame de la règle des trois unités chère aux débuts classiques du genre¹²⁶.

Quant au spectaculaire, le tableau attache, en fin de compte, autant d'importance au visuel qu'au mouvement et à la gestuelle chers à l'esthétique diderotienne¹²⁷. C'est ce dont témoigne explicitement Jules Claretie, chroniqueur, critique et spectateur avisé de la pièce à sa création :

¹²³ *Ibid.*, p. 240.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 239.

¹²⁵ *Les deux orphelines* se déroule sur trois mois et trois jours, en distinguant quatre moments, et on note un resserrement du temps au fur et à mesure que l'on s'approche du dénouement : une fin de journée que l'on datera, grâce aux indices livrés dans les répliques, du 13 juin 1783 (acte I) ; une journée trois mois plus tard (acte II et acte III, cinquième tableau) ; puis un soir deux jours plus tard (acte III sixième tableau et acte IV) ; et enfin le jour suivant (acte V). Mais comment limiter le temps alors que la richesse de l'action semble sans limite ? La notion de vraisemblance, censée contribuer à la crédibilité de la représentation et favoriser l'illusion théâtrale, joue dans le sens, ici, de la dilatation du temps. Pour être complet sur la question de la temporalité, le dénouement résout une crise nouée seize ans auparavant avec l'abandon de Louise par sa mère (acte II, troisième tableau, sc. 5).

¹²⁶ Voir Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, *op. cit.*, p. 20- 42 et Ah! Ah! Ah!, *loc. cit.*, p. 163.

¹²⁷ Voir Gérard Gengembre, *op. cit.*, p. 241.



Figure 3. Théâtre de la Porte-Saint-Martin. *Les Deux Orphelines*. Cliché instantané. Paul Boyer. 1874. Source : gallica.bnf.fr /Bibliothèque nationale de France.

Le tableau de l'entrée de la messe à Saint-Sulpice [quatrième tableau] m'a particulièrement séduit. Ces bourgeoises encapuchonnées, ces bourgeois appuyés sur leurs cannes, ces grandes dames descendant de leurs chaises, ces mendiants accroupis sur les marches, ces laquais en livrée, ont vraiment le caractère du dix-huitième siècle. On songe aux tableaux de Meissonnier en les voyant, et aux bavardages de Diderot [je souligne]¹²⁸.

On relèvera, dans cette citation, le lexique où alternent verbes de mouvement et verbes statiques, participes présent et passé, sans oublier l'usage du verbe "voir" : le public n'assiste pas à la représentation, il en est le *spectateur* – ce qui nous rappellera que "spectacle", "spectateur" et "spectaculaire" partagent la même étymologie latine : *spectare*, regarder¹²⁹.

¹²⁸ Jules Claretie, *La vie moderne au théâtre : causeries sur l'art dramatique. Série 2. Porte-Saint-Martin : Les Deux Orphelines, drame en huit tableaux de MM. Ad. D'Ennery et Cormon. 2 février 1874.* 2 vol., Paris, G. Barba, 1875, p. 337.

Je renvoie également à ces lignes de Diderot dans *De la poésie dramatique* (1758), citées dans Gengembre, *op. cit.*, p. 241 : « [Une] disposition [des] personnages sur la scène, si naturelle et si vraie que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur le tableau [...]. Le spectateur est au théâtre comme devant la toile où des tableaux divers se succèderaient par enchantement [...]. »

¹²⁹ À noter que Claretie inscrit ce tableau dans une double filiation. Celle, d'abord, de l'évocation de peintures célèbres à laquelle a recours, par exemple (cité par Brooks, *L'imagination, op. cit.*, p. 79), le mélodrame *La fausse mère ou une faute d'amour*, drame en cinq actes mêlé de chants, de pantomimes, combats, de Cammille et Destival de Braban (Théâtre de l'Ambigu-Comique, Paris, 16 Floréal, an VI) qui, à la fin de l'acte I, reproduit explicitement *Le serment des Horaces* de David : « Ils font la situation du serment des Horaces (Tableau de David) et sortent entrelacés ». Voir l'édition numérique libre de *La Fausse mère* (1797) sur

2. Les deux orphelines : une traversée des couches sociales en huit tableaux

Dans *Mélodramatiques*, s'intéressant à « la fragmentation [...] en tableaux¹³⁰ », Thomasseau constate :

Alors que l'itinéraire initiatique des premiers héros de mélodrame se fraye une voie dans les tensions entre espaces antagonistes représentant des valeurs très codées – sécurité, angoisse, enfermement –, celui des héros de la fin du siècle, plus varié, traverse, avec une alternance très marquée de décors d'intérieur et d'extérieur, différentes couches sociales, des plus basses aux plus hautes. Cette progression du héros, présentée comme une ascension morale et sociale, heurtée et continuellement sous le risque d'une chute brutale, s'effectue lentement au milieu de périls extrêmes inhérents à chaque espace social traversé¹³¹.

Sans revenir sur le débat concernant la dimension sociale que devrait, ou pas, comporter le mélodrame, on notera que les tableaux des *Deux orphelines* font alterner scènes d'extérieur et scènes d'intérieur, prétextes à des évocations d'un Paris traditionnel et pittoresque en partie disparu avec le baron Haussmann¹³² (la descente du Pont-Neuf où se déroule le double rapt, premier tableau), mais aussi du Paris lieu de pouvoir (le cabinet du lieutenant de police, troisième tableau). Didascalies et dialogues n'hésitent d'ailleurs pas à en préciser la localisation par « goût de réalisme, qui est la marque distinctive de notre époque¹³³ » : ainsi, la chambre d'Henriette (cinquième tableau) est explicitement sise rue du faubourg St Honoré, alors même que le quartier du Palais Royal est traditionnellement celui des grisettes et plus particulièrement des modistes¹³⁴.

C'est scandée par ces différents tableaux, prétextes à autant de décors, que se déroule l'ascension sociale (familiale) de Louise, de l'ombre de Notre-Dame où elle fut autrefois abandonnée (premier tableau), au salon de sa mère la comtesse Diane de Linières (huitième tableau), en passant par les bas-fonds de la capitale et la mansarde de la Frochard, rue des

<https://play.google.com/books/reader?id=glukXnxvFn8C&printsec=frontcover&output=reader&hl=fr&pg=GBS.PA1>. L'autre s'inscrit dans la précédente et relève de la vogue des tableaux vivants.

¹³⁰ Jean-Marie Thomasseau, *Mélodramatiques*, *op. cit.*, p. 91.

¹³¹ *Idem.*

¹³² L'île de la Cité fut le quartier le plus remanié par Haussmann dans la décennie précédant la création de la pièce (Patrice Higonnet, *Paris capitale du monde*, Paris, Taillandier, 2005, p. 168).

¹³³ Francisque Sarcey, *op. cit.*, p. 340.

¹³⁴ Claire Scamaroni et Nathalie Preiss, *Elle coud, elle court, la grisette ! La Grisette au temps de Balzac*. Maison de Balzac, Exposition du 14 octobre 2011 au 15 janvier 2012, Paris, Paris-Musées, 2011, p. 11.

Oursines (septième tableau). L'ascension sociale (maritale) d'Henriette, fille du peuple qui épousera un aristocrate dont la famille a les faveurs du roi, passe, elle, par la petite maison d'un aristocrate débauché (deuxième tableau) et la cour de la Salpêtrière (sixième tableau) « parmi les vierges folles, les voleuses et les filles perdues¹³⁵ », après un détour par sa mansarde de couturière travailleuse et honnête (cinquième tableau).



Figure 4. *Les Deux Orphelines* « 6^{ème} tableau – La Salpêtrière – La substitution ». Photographie. Paul Boyer. Théâtre de la République, saison 1898-1899.

3. *Les deux orphelines* : huit tableaux parisiens pour un mélodrame urbain

Cette « traversée des couches sociales¹³⁶ » qui est aussi celle de Paris distingue *Les deux orphelines* des « mélodrames [de la période classique qui] se déroulent à la campagne, la campagne apparaissant alors comme le lieu idéal pour vivre en harmonie et pratiquer la vertu¹³⁷ ».

En effet, la campagne est ici exclue de la scène tout comme le bonheur idyllique qui s'y déployait dans les premiers mélodrames ; ceci, c'est le temps *d'avant* : celui des premiers temps du genre ; celui d'avant le lever de rideau. Lorsque la pièce commence, les deux orphelines ont déjà quitté leur Normandie, Louise est déjà aveugle ; « le[s] méchant[s]¹³⁸ » (le marquis, la

¹³⁵ Jules Claretie, *op. cit.*, p. 332. La Salpêtrière était alors destinée aux femmes “vénériennes” et aux “folles”. Lire Jean-Pierre Carrez, « La Salpêtrière de Paris sous l’Ancien Régime : lieu d’exclusion et de punition pour femmes », *Criminocorpus* [En ligne], *Varia*. Consultable sur <http://criminocorpus.revues.org/264>

¹³⁶ Jean-Marie Thomasseau, *Mélodramatiques*, *op. cit.*, p. 92.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹³⁸ En référence au titre de l’article d’Ubersfeld, « Les bons et le méchant », *loc. cit.*, p. 75.

Frochard, Jacques) sont déjà sur place pour les accueillir sur ce « lieu d'errance du traître et du héros [où ils se] croiseront dans un climat pathétique et d'angoisse¹³⁹ ». ¹⁴⁰

Bien plus, ce n'est pas tant la ville qui s'oppose à la campagne désormais hors scène¹⁴¹, que la capitale à la province. Une capitale siège du pouvoir de l'État (ou tout au moins de son lieutenant de police), lieu d'intrigue(s), de péripéties et d'action(s) où se croisent le devoir, l'honneur, le crime et le vice, la violence intra-familiale¹⁴² ; où se rencontrent l'humanité dans tous ses aspects, les couches sociales dans toute leur diversité : du défenseur de l'ordre établi (le comte), au criminel (Jacques) en passant par le progressiste (Roger) et le débauché (le marquis) ; de l'aristocrate (la comtesse) à la mendicante (Louise) en passant par la mère supérieure (Sœur Geneviève) et la veuve d'un supplicié (Uphémie Frochard) ; du dévoué docteur au fidèle valet (Picard) en passant par l'honnête rémouleur infirme (Pierre) ; de la grisette-voleuse repentie (Marianne) à la grisette-travailleuse intègre (Henriette) en passant par la grisette-courtisane frivole (Florette)¹⁴³. Tout ce petit monde se distingue de la société de province qui vit dans un temps immuable, hors des modes, et dans un lieu arriéré, voire archaïque, dominé par son château ancestral, « véritable prison au milieu des bois » avec « pour toute société, le curé, le bailli, et pour distraction, le reversi et le whist » (acte I, premier tableau,

¹³⁹ Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 90.

¹⁴⁰ Les deux orphelines sont, elles, déjà errantes, puisque la première mention qui en est faite évoque des « petites voyageuses » croisées « aux environs de Rambouillet » (Le marquis, acte I, premier tableau, sc. 2).

¹⁴¹ La seule nature sur scène est celle, domestiquée, du Pavillon du Bel-Air, « paradis de Mahomet ... décoré par Watteau et Boucher [je souligne ces références qui renvoient encore à la notion de tableau] ». (De Mailly, acte I, deuxième tableau, sc. 1.)

¹⁴² On pourra consulter à ce sujet le chapitre intitulé « Transgressions » dans Eugen Weber, *Fin de siècle. La France à la fin du XIX^e siècle*, Paris Fayard, 1986, p. 45-70, et plus particulièrement les pages 66-67.

¹⁴³ « Femme et chiffon font, paraît-il !, bon ménage : tel est bien le cas de la grisette, jeune couturière à tous égards légère, qui, dès le XVII^e siècle, doit son nom à la modeste étoffe grise qui la vêt plus qu'elle ne l'habille. » Claire Scamaroni et Nathalie Preiss, *op. cit.*, p. 11.

Le catalogue renvoie à Alain Lescart, *Splendeurs et misères de la grisette. Évolution d'une figure emblématique*, Paris, Champion, 2008 et particulièrement aux pages 42-44. On pourra également voir Alex Lascar, « La grisette dans les romans et les physiologies (1825-1850) : une incarnation de Paris, nuances et ambiguïtés d'un stéréotype » dans Aude Déruelle et José-Luis Diaz, *La vie parisienne, Actes du 3^eème congrès de la Serd*, [En ligne], 2008. Consultable sur http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/Lascar.pdf

Enfin, on signalera, dans une liste de costumes, la mention suivante concernant les personnages de Florette et Julie : « costumes riches et clairs de grisette genre Pompadour décolletés avec perruques poudrées ». (Catalogue des relevés de mise en scène, [s.d., entre 1874 et 1935], Cote 4-TMS-03562 (RES), Bibliothèque Historique de la Ville de Paris).

sc. 2)¹⁴⁴. Et si les jeunes filles y sont fraîches, elles y sont plus « niaises » qu’innocentes dans leur « petit costume de provinciale » (acte I, premier tableau, sc. 2), « en bonnet et en sabots » (acte I, deuxième tableau, sc. 1).

Ainsi, dans *Les deux orphelines* le mélodrame connaît l’exode rural. Et s’il serait osé de dire que la ville s’y trouve promue, Paris, un lieu où il se passe, de fait, toujours quelque chose, introduit un élément de modernité dans le genre – non sans snobisme face à une province émerveillée¹⁴⁵, dénigrée comme n’étant pas à la mode ... de Paris, « capitale du XIX^e siècle »¹⁴⁶.

4. *Les deux orphelines* : huit tableaux et un clou

Au-delà des aspects dont il vient d’être question, si les tableaux participent de l’esthétique du spectaculaire, c’est aussi parce qu’ils servent d’écrins à ces fameux clous dont Pougin rappelle la définition :

Mot passé depuis un petit nombre d’années dans l’argot du théâtre, et qui indique un endroit d’une pièce sur lequel on compte particulièrement, soit au point de vue artistique ou littéraire, soit surtout au point de vue de la mise en scène, pour obtenir un grand effet et exciter l’étonnement et l’enthousiasme des spectateurs [je souligne]¹⁴⁷.

Les comptes rendus des *Deux orphelines* parus dans la presse à l’époque de sa création puis relayés par l’iconographie identifient tout particulièrement le duel fratricide entre Pierre, « l’avorton » rémouleur, et Jacques, le criminel séducteur (acte IV, sc. 7).

¹⁴⁴ On retrouve ici à la fois la sécurité et l’enfermement des premiers mélodrames (Jean-Marie Thomasseau, *Mélodramatiques, op. cit.*, p. 91).

¹⁴⁵ Comme en témoigne Henriette à la scène 7 de l’acte I, premier tableau.

¹⁴⁶ Je fais référence à l’ouvrage de Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Allia, 2015 [1935]. À noter que Louise et Henriette parcourent les rues de Paris dans une démarche qui ne relève pas de la flânerie. Leur errance poursuit un objectif précis (se retrouver) et (en ce qui concerne Louise) est guidée par la Frochard. On pourra également lire avec profit Odile Krakovitch, « Paris sur scène au XIX^e siècle. Mythe ou décor ? », *Sociétés & Représentations*, 1, n° 17, 2004, p. 195-210, qui couvre la période allant de la Monarchie de Juillet à la première partie du Second Empire (1862).

¹⁴⁷ Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 184.



Figure 5. Scene from “The Two Orphans” at the Olympic Theatre. Illustr.: D.H. Friston. *The Illustrated London News*. October 3rd 1874.

L'extrait ci-dessous¹⁴⁸ décrit, sous la plume de Sarcey, la scène de ce combat fratricide dans la mansarde de la Frochard, décor de la misère, du crime, du désordre familial et de la violence, mais aussi « [e]space verrouillé, étouffant, qui illustre parfaitement l'un des thèmes obsessionnels du genre : celui de la claustration¹⁴⁹ ». On peut y lire cette articulation (cette imbrication) entre décor, tableau, clou, trame dramatique et effet de spectaculaire ; entre mise en scène¹⁵⁰ et attente émotionnelle du spectateur ; entre décor et tension dramatique.

Le rideau se lève [début de l'acte IV] sur une mansarde, et j'aperçois dans le fond une meule de rémouleur, avec des couteaux dont la lame brille hors de la gaine. Oh ! je ne suis pas en peine : ces couteaux ne me disent pas seulement que cette chambre est celle d'un rémouleur, ils me disent aussi qu'il y aura soit une bataille, soit une rencontre, quelque chose enfin où les lames auront leur emploi ; car on ne les mettrait pas là en évidence pour un mince plaisir de prétendue couleur locale. Si l'on doit jouer du couteau, montrez-moi d'abord le couteau, de même que si vous me montrez le couteau, il faut ensuite que l'on joue du couteau [je souligne les termes qui appartiennent au champ lexical de l'oculaire]¹⁵¹.

¹⁴⁸ On pourra aussi se reporter, en relation avec la figure 5, au compte rendu du *Spectator* du 31 octobre 1874 sur *The Two Orphans* à l'Olympic Theatre. Consultable sur <http://archive.spectator.co.uk/article/31st-october-1874/14/the-two-orphans> Consulté le 15 juin 2017.

¹⁴⁹ Jean-Marie Thomasseau, *Méiodramatiques*, *op. cit.*, p. 90.

¹⁵⁰ Sur la question de la mise en scène, on pourra se référer à l'ouvrage de Roxane Martin *L'émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

¹⁵¹ Francisque Sarcey, *op. cit.*, p. 339. Jules Claretie écrit, lui : « [L']œil invinciblement se fixe sur un couteau fraîchement aiguisé qui jette les lueurs vives de l'acier. Ce couteau, tout à l'heure, dénouera le drame [...]. La scène est terrible [...] [je souligne]. Jules Claretie, *op. cit.*, p. 334- 335.

L'esthétique du spectaculaire définit, comme le montre l'extrait, un langage scénique qui a recours au visuel (« ces couteaux ne me disent pas seulement ... ils me disent aussi »), sans cependant oublier le jeu de l'acteur : « si vous me montrez le couteau, il faut ensuite que l'on joue du couteau ». De fait, « [l]e rôle désormais majeur tenu par les acteurs¹⁵² » n'a pas échappé à Sarcey qui souligne l'efficacité du jeu de Taillade dans le dispositif¹⁵³ :

Je n'aime pas beaucoup Taillade à l'ordinaire. Il a été superbe dans cette scène. Ce petit être malingre, souffreteux, s'est relevé soudain ; on eût dit qu'il avait dix coudées de haut ; sa voix vibrait, éclatante comme la trompette du jugement dernier. Il ne pouvait plus dire une phrase, [*sic*] sans être interrompu par une triple salve d'applaudissements. La salle avait à la lettre perdu la tête [...].



Figure 6. *Taillade dans le rôle de Pierre*. Étienne Carjat. Photographie. *Paris-Théâtre* n°44, 19 au 25 mars 1874.

Et Sarcey poursuit : « Et le rideau tombe. C'est un délire dans le public. Ce n'était pas seulement la pièce qu'on applaudissait, c'était le mélodrame retrouvé [je souligne]¹⁵⁴. »

¹⁵² Jean-Marie Thomasseau, *Méiodramatiques*, *op. cit.*, p. 10. On pourra lire avec profit le n°274 de la *Revue d'Histoire du Théâtre* d'avril-juin 2017 dont le dossier, dirigé par Roxane Martin, est consacré au « Jeu de l'acteur de mélodrame », à commencer par l'introduction, p. 5-8.

¹⁵³ Pour André Antoine, l'acteur Paul-Félix-Eugène Taillade (1826-1898) « aura été le dernier acteur dont le jeu montrait ce qu'avait dû être la manière de Frédérick Lemaître ». André Antoine, *Mes Souvenirs sur le théâtre Antoine et sur l'Odéon (première direction)*, Paris, 1928, p. 128, cité dans Jean-Marie Thomasseau, « L'héritage du Bâtard ou la féconde lignée du mélodrame d'Antoine à Vilar », Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux, *op. cit.*, p. 321-334, p. 334. Ceci nous ramène à l'histoire du mélodrame et notamment à *L'auberge des Adrets* (1823). Voir *supra*, I, B.

¹⁵⁴ Francisque Sarcey, *op. cit.*, p. 345- 346.

Si les critiques d’hier et d’aujourd’hui s’entendent, chacun avec leurs mots, sur le fait que *Les deux orphelines* relève bien du mélodrame de “l’oculaire du clou” (pour reprendre l’expression de Thomasseau), pour autant il semble donc bien y avoir désaccord sur l’époque à laquelle les uns et les autres se réfèrent : aujourd’hui, Thomasseau ancre la pièce en « “fin de siècle”¹⁵⁵ », tandis qu’hier, Sarcey l’arrimait à la période antérieure, celle « des temps passés¹⁵⁶ », – comme si nous retrouvions notre épithète “classique” masquée derrière une formule nostalgique.

III - *Les deux orphelines* : le mélodrame “retrouvé”

A - Un mélodrame “du bon vieux temps”

Les pages précédentes ont montré que *Les deux orphelines* possédait les caractéristiques du mélodrame fin de siècle telles que les travaux de Thomasseau et Gengembre les ont définies et que les spectateurs du temps les ont repérées : division en tableaux, esthétique du spectaculaire, clou et langage scénique qui donnent leurs meilleures parts à l’acteur, au décor¹⁵⁷ et à la mise en scène.

Cependant, et paradoxalement, c’est bien comme « vrai¹⁵⁸ mélodrame du bon vieux temps, le mélodrame des Ducange, des Caignez [*sic*], des d’Ennery¹⁵⁹ »¹⁶⁰ que Sarcey a perçu

¹⁵⁵ Jean-Marie Thomasseau, *Méiodramatiques*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵⁶ Francisque Sarcey, *op. cit.*, p. 340.

¹⁵⁷ On renverra à l’entrée « Décor, Décoration » du dictionnaire d’Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 268, pour constater qu’elle occupe, à elle seule, quatorze pages, suivies de quatre pages consacrées au « Décorateur », « Atelier de décoration » et « Magasin de décors », soit dix-huit pages au total.

¹⁵⁸ On se souviendra qu’Ubersfeld a employé la même épithète.

¹⁵⁹ Francisque Sarcey, *op. cit.*, p. 337.

¹⁶⁰ Victor Ducange (1783-1833) et Louis-Charles Caigniez (1756-1842) figurent également dans l’anthologie de Peter Brooks et Myriam Faten Sfar, *op. cit.*

Par ailleurs, on notera que, d’après la bibliothèque numérique des œuvres de d’Ennery (1811-1899) publiée sur le site <http://adolphedennerly.com> (consulté le 12 avril 2017), la particule de l’auteur apparaît une première fois en 1838 (*La sentinelle ou Huit ans de faction*, en collaboration avec Gustave Lemoine, Théâtre de la Gaîté à Paris, 14 mai 1838) pour s’imposer en 1841. Son usage ici par Sarcey ne me semble pas renvoyer uniquement à la période post-1841 ; mon interprétation s’appuie sur la présence d’une deuxième faute d’orthographe, sur le nom de Caigniez cette fois.

Les deux orphelines et expliqué son succès¹⁶¹, livrant au passage sa définition du genre : l'action¹⁶² y est primordiale – ce qui n'est pas sans rappeler la préface à *Ruy Blas* de Victor Hugo pour qui la foule, c'est-à-dire le public du mélodrame, « est tellement amoureuse de l'action¹⁶³ ».

Pour Sarcey en effet, le “vrai” mélodrame, catégorie dans laquelle il range *Les deux orphelines*, c'est d'abord « cette vieille et innocente histoire¹⁶⁴ », celle d' « une bonne petite vertueuse et vaillante fille, poursuivie par des scélérats qui en veulent à son honneur, leur échappant, et épousant à la fin celui qu'elle aime¹⁶⁵ », histoire dont « la fin [est] préparée et entrevue d'avance par le public¹⁶⁶ », auprès duquel on doit susciter la plus « vive émotion¹⁶⁷ », des « chaudes larmes¹⁶⁸ » – battements de main, silence attentif, applaudissements et bravos témoignant de son « plaisir extrême¹⁶⁹ », – et l'on pourrait encore évoquer la préface à *Ruy Blas*, avec cette foule décrite par V. Hugo comme friande de « sensations¹⁷⁰ ».

¹⁶¹ « [...] j'ai rarement vu, devant ce public blasé des premières représentations, un simple mélodrame atteindre ce prodigieux succès », Francisque Sarcey, *op. cit.*, p. 346-347. Geneviève Faye précise qu'à l'époque on considérait le succès à partir de deux cents représentations. Geneviève Faye, « Henri Laroche : une réussite exemplaire », dans Pascale Gœtschel et Jean-Claude Yon (dirs), *Directeurs de théâtre. XIX^e-XX^e siècle. Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, p. 131-142, p. 139, note 7.

¹⁶² On rappellera la définition de l'action selon Pougin : « Au point de vue du théâtre, [...] l'action se compose de l'ensemble des faits, des incidents divers qui découlent du sujet, excitent l'intérêt du spectateur et forment la trame de la pièce représentée. [...] Dans le drame, elle est généralement rapide, émouvante et fertile en péripéties ». Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 15.

On citera, en parallèle, le jugement de Jules Lemaître pour qui, dans *Les deux orphelines* : « tous les personnages sont ici, avant tout, les serviteurs et les esclaves de l'Action ». Jules Lemaître, *Impressions de théâtre : dixième série. « Porte-Saint-Martin : Reprise des Deux Orphelines, drame en cinq actes et huit tableaux, de MM. A. d'Ennery et Cormon »*, Paris, Société française d'impression et de librairie, 1898, p. 356. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2043462/f359.image>

¹⁶³ Victor Hugo, « Préface », *Ruy Blas : drame en cinq actes*. Leipzig, Brockhaus et Avenarius, 1838. p. V. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65112421/f9>

¹⁶⁴ Francisque Sarcey, *op. cit.*, p. 336.

¹⁶⁵ *Idem*.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 342.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 343.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 337.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 347.

¹⁷⁰ Victor Hugo, *op. cit.*, p. VI.

Car le mélodrame “retrouvé”, c’est aussi « cette foule [...] compos[ée] en réalité, comme au temps de nos pères, d’hommes faciles à émouvoir, de ceux que l’on appelle dans l’argot des coulisses : des *gobeurs* [je souligne, l’italique est dans le texte]¹⁷¹. »

Mais le mélodrame “retrouvé” l’est aussi parce qu’il a été *perdu* : à la différence des « jeunes gens de la nouvelle école¹⁷² », d’Ennery et Cormon ont du métier et de l’« adresse¹⁷³ », car c’est bien « [la] dextérité de main, [la] précision des ressorts, [l’]agencement de situation¹⁷⁴ » qui font que « l’intérêt [est] ménagé et soutenu [] jusqu’à la fin¹⁷⁵ » – ce qui fait dire à Sarcey : « Il faut bien que cette partie de l’art, encore qu’inférieure, ne soit pas si aisée, puisqu’elle est fort rare¹⁷⁶. »

Revenir sur la genèse de la pièce sera pour nous l’occasion d’évoquer brièvement ces « deux vieux routiers¹⁷⁷ » du mélodrame¹⁷⁸ qui ont su le remettre « au goût du jour¹⁷⁹ » dans le respect du public et de ses attentes, « sans traiter par avance de *ramolli* et de *gâteaux* le public qui y pleure à chaudes larmes [l’italique est dans le texte]¹⁸⁰ ».

¹⁷¹ Francisque Sarcey, *op. cit.*, p. 346.

¹⁷² *Ibid.*, p. 338.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 337.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 342.

¹⁷⁵ *Idem.*

¹⁷⁶ *Idem.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 339.

¹⁷⁸ Les contemporains, de l’austère Pierre Larousse au facétieux Touchatout, reconnaissent tous le métier dont fait preuve le “charpentier” d’Ennery. Voir ainsi :

Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...* T. 6 D, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205358f/f445.image>

Touchatout, « Dennery », *Le Trombinoscope*, n° 128, janvier 1874. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205215m/f515.image>

¹⁷⁹ Francisque Sarcey, *op. cit.*, p. 336.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 337.

B - La collaboration de “deux vieux routiers” du mélodrame



Figure 7. *Dennerly*. Liebert. Figaro-Album. Tirage albuminé, 6,5 x 10, 5 cm. [v. 1880.]

Figure 8. *Eugène Cormon*. Cormon fils. 1897.

Les deux orphelines est le fruit de la seizième collaboration¹⁸¹ entre Adolphe d'Ennery¹⁸² (1811-1899) et Eugène Cormon¹⁸³ (1811-1903). Ces deux auteurs à succès, qui traverseront le siècle en produisant nombre de comédies-vaudevilles, revues, féeries, opéras-comiques sans oublier livrets d'opéra et, bien sûr, mélodrames¹⁸⁴, sont, en 1874, au faîte de leurs carrières d'auteurs de théâtre entamées depuis plus de quarante ans¹⁸⁵. C'est donc toute leur science du mélodrame et de la scène qui est mise au service des *Deux orphelines*¹⁸⁶.

¹⁸¹ Leur première collaboration date de 1834 avec un vaudeville en un acte, *L'idée du mari*, au Théâtre de l'Ambigu-Comique à Paris, 12 juillet 1834. Rappelons que cette pratique collaborative est courante à l'époque. Voir Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012, p. 186-188. Désormais abrégé en *Une histoire du théâtre à Paris*.

¹⁸² De son vrai nom Adolphe Philippe. Le 10 janvier 1860, le tribunal civil de la Seine l'autorise à ajouter à son nom le patronyme de sa mère orthographié avec la particule (d'Ennery et non plus Dennerly). Voir son dossier de légionnaire (dossier LH/2141/57, PHILIPPE D'ENNERY Adolphe 1811/06/17, Archives nationales) sur la base Leonore : http://www.culture.gouv.fr/LH/LH179/PG/FRDAFAN83_OL2141057V003.htm

¹⁸³ De son vrai nom Pierre-Étienne Piestre. On pourra se reporter à Pierre Larousse, *op. cit.*, T. 5 *CONTRE-CZYZ*, p. 145. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2053572/f149.item.r=Cormon>

¹⁸⁴ Voir « Cormon » et « Dennerly » dans Jules Martin, *Nos auteurs et compositeurs dramatiques : portraits et biographies ; suivis d'une notice sur les sociétés d'auteurs, droits, règlements, statistique, et sur les transformations de l'affiche théâtrale, reproductions d'affiches des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Flammarion, 1897, p. 137 et p. 194. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55998430>

¹⁸⁵ Respectivement dès 1831 et 1833, collaborant à leurs débuts avec des mélodramaturges de renom tels que, pour Adolphe d'Ennery (alors sous son vrai nom, Adolphe Philippe), Charles Desnoyer (1806-1858) ou, pour Eugène Cormon, Eugène Grangé (1813-1887).

¹⁸⁶ Ce rappel chronologique est loin d'être gratuit. Il vise à rappeler le compas chronologique des auteurs, de leur public et de leurs critiques afin d'inscrire *Les deux orphelines* en perspective : « Si Marc Bloch a eu raison de dire que “ les hommes sont plus les fils de leur temps que de leurs pères”, on peut préciser : de leur temps et du temps de leurs pères ». Jacques Le Goff, *Saint Louis*, Éditions Gallimard, 2013 [1996], p. 30.

Au décès de Cormon, « l'homme le plus poli de France », Félix Duquesnel (1832-1915), journaliste puis directeur de théâtre¹⁸⁷ et ami des deux hommes, a raconté la genèse de la pièce. C'est Cormon qui, après avoir lu les aventures parisiennes de deux jeunes irlandaises dans des mémoires du XVIII^e siècle, en aurait apporté l'idée à d'Ennery :

« Il y a là un drame à faire et une situation à prendre, – lui dit-il. »
Tu trouves ! fit d'Ennery dédaigneux [...]. – tu trouves ? Eh bien, fais-le ton drame¹⁸⁸ !

Cormon serait revenu avec un premier manuscrit que d'Ennery lui aurait fait brûler, le jugeant juste bon à alimenter son feu de cheminée, pour proposer sa propre version huit jours plus tard, sans vouloir y reconnaître les emprunts faits à son collaborateur et ami.

« C'est mon plan ! – fit Cormon – Je conviens que tu y as ajouté d'excellentes choses, mais c'est mon plan que tu as suivi ...

– Jamais de la vie ... ce que tu m'as donné n'avait ni queue, ni tête ... La première chose que j'ai faite, ça été d'oublier tout cela et de chercher ailleurs. Maintenant que j'ai trouvé, nous pourrons travailler utilement¹⁸⁹ !

¹⁸⁷ Le Théâtre de la Porte-Saint-Martin, justement, de 1884 à 1893.

¹⁸⁸ Félix Duquesnel, « Eugène Cormon », *Le Petit Journal*, 16 mars 1903. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k616375b.item>

¹⁸⁹ *Idem.*

Deux ans de travail¹⁹⁰ seront finalement nécessaires, pour un succès qu'Henri Laroche, le directeur du théâtre pourtant d'expérience¹⁹¹, n'aura pas anticipé¹⁹² :

– « C'est un vieux mélo, disait-il, je crois bien que ça n'est plus au goût du jour, si cela se joue une trentaine de fois, ce sera bien beau ! ... » La première série donna cent cinquante représentations consécutives. [je souligne le consensus, à la création de la pièce, sur le fait qu'elle s'inscrivait en référence au passé du genre]¹⁹³.

Ce succès, toujours selon Duquesnel, devait conduire d'Ennery à revendiquer plus nettement la paternité de l'œuvre, en la reliant, lui aussi, aux « mélodrame[s] des temps passés¹⁹⁴ » – ceux de son propre répertoire :

– Ce pauvre Cormon, si cela continue, il va se croire l'auteur des « Deux Orphelines » ... Il ne s'est même pas aperçu que je me suis amusé à refaire tout simplement « La grâce de Dieu » [*sic*]¹⁹⁵.

¹⁹⁰ Voici comment Claretie, lui, décrira cette collaboration (Jules Claretie, *op. cit.*, p. 330- 331) :

En matière de collaboration, il est assez difficile – et il serait même fort indiscret et fort déplacé – de rechercher quel est, entre les collaborateurs, celui dont la part est la plus large ; et, en parlant de M. d'Ennery, je n'ai garde d'oublier M. Cormon, qui certes a sa grande et belle part [...].

La plupart du temps, – depuis quelques années du moins, je crois, – M. d'Ennery laisse à ses collaborateurs le soin de dépister le sujet et les situations. Il attend qu'on ait fait lever le lièvre ou happé le lapin, et qu'on le lui rabatte ou qu'on le lui rapporte. Alors il examine le gibier, et, avec son flair habituel, il vous répond : *c'est bon* ou *c'est mauvais, cela va* ou *cela ne va point*. [...]

– Cherchez !

C'est la réponse éternelle. [...] [L]orsqu'on a trouvé, il accommode si bien le produit de la chasse, que le mets qui en résulte peut à bon droit garder le fumet et comme le cachet particulier du maître.

On signalera enfin qu'André Chevalier-Marescq associe à d'Ennery une soixantaine de collaborateurs. André Chevalier-Marescq, « Le Testament d'Adolphe d'Ennery », *Revue des grands procès contemporains*, Paris, Chevalier-Marescq et Cie, 1900, p. 7. Consultable sur

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6552548z/f11.image.r=revue%20des%20grands%20proc%C3%AAs%20contemporains%201900%20Testament%20d'Ennery>

¹⁹¹ En place depuis septembre 1873, il a occupé la fonction dans différents théâtres de banlieue puis de Paris dès 1850. Voir Adolphe Bitard, *Dictionnaire général de biographie contemporaine française et étrangère : contenant les noms et pseudonymes de tous les personnages célèbres du temps présent...* Paris, M. Dreyfous, 1878, p. 772.

Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1133866/f779.item.r=Laroche>

Pour l'organigramme de l'administration du théâtre à l'époque, on pourra se référer à Henry Buguet, *Foyers et coulisses. 10, Porte-Saint-Martin*, Paris, Tresse, 1877, p. 55. Consultable sur

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5668079z/f66.image>

¹⁹² G. Faye rapporte une histoire différente : ce serait le co-directeur du théâtre, Eugène Ritt, qui se serait montré sceptique contre l'avis de Laroche. Geneviève Faye, *op. cit.*, p. 139.

¹⁹³ Félix Duquesnel, "Eugène Cormon", *loc. cit.*

¹⁹⁴ Francisque Sarcey, *op. cit.*, p. 340.

¹⁹⁵ *La grâce de Dieu ou La nouvelle Fanchon*, drame écrit en collaboration avec Gustave Lemoine (Théâtre de la Gaîté, Paris, 16 janvier 1841). « Nouvelle » fait référence à *Fanchon la Vieilleuse*, comédie en 3 actes mêlée de

Pour sa part, et pour terminer sur ce point, Claretie écrit que

[*Les deux orphelines*] rappelle, par son intensité, et rappellera sans doute par sa durée ces triomphes légendaires d'autrefois, *Trente ans ou la Vie d'un Joueur*, *Victor ou l'Enfant de la forêt*, de V. Ducange, ou la *Grâce de Dieu* [*sic*], de M. d'Ennery lui-même¹⁹⁶.

Rattachant ainsi non plus seulement la pièce, mais sa réception, à l'histoire du genre¹⁹⁷.

C - Ô ma tendre Musette, un air du temps des premiers mélodrames

La question de l'hybridation, des emprunts, du plagiat voire de l'auto-plagiat, pour un genre fondamentalement "bâtard" puisqu'il a pour père le théâtre et pour mère la musique, n'est pas nouvelle, nourrissant l'illégitimité artistique d'œuvres dont on a rapidement dénoncé leur manque d'originalité créatrice, leur souci d'économie et d'efficacité productive, et la collectivité des auteurs. Ce « piratage littéraire¹⁹⁸ » associé à un manque d'assises théoriques solides et à un succès somme toute éphémère (une trentaine d'années) justifie même, pour Florence Fix, qu'on ne puisse pas facilement parler de "genre" à propos du mélodrame¹⁹⁹.

Les deux orphelines n'échappe pas à la question mais je souhaite ici considérer ces emprunts d'un autre point de vue, que je qualifierai d'autoréférentiel.

Pour ce faire, intéressons-nous à *Ô ma tendre Musette*, véritable chanson-thème de la pièce interprétée par le personnage de Louise aux scènes 2, 3 et 4 de l'acte II, quatrième tableau.

vaudeville, de Jean-Nicolas Bouilly et Joseph Pain, Théâtre du Vaudeville à Paris, 28 nivôse An XI (18 janvier 1803).

¹⁹⁶ Claretie, *op. cit.*, p. 328.

¹⁹⁷ Sarcey estime, lui, que le dernier succès comparable datait de *L'Aïeule*, drame en 5 actes et 6 tableaux de d'Ennery et Charles Edmond (Théâtre de l'Ambigu-Comique, Paris, 17 octobre 1863). Sarcey, *op. cit.*, p. 346.

¹⁹⁸ Florence Fix, *Le mélodrame : la tentation des larmes*, Paris, Klincksieck, 2011, p. 32.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 17.



Figure 9. *Ô ma tendre Musette*, complainte. Partition d'après les arrangements de J.J. Debillemont. Illustr. : Donjean. Éditions Tralin, Paris. 1874.

Il s'agit d'une chanson populaire écrite en 1773 sous le titre de *La musette*²⁰⁰ par le littérateur Jean-François de La Harpe²⁰¹ (musique de Pierre-Alexandre Monsigny) et dont *Les deux orphelines* reprend trois des quatre couplets. Ceux qui apparaissent comme les couplets I (en réalité non numéroté dans le texte de la pièce et chanté acte II, quatrième tableau, sc. 2) et III (chanté *idem*, sc. 4) reprennent, respectivement, les quatrième et premier couplets de la chanson originale et relaient l'erreur déjà notée par Théophile Dumersan : « Musette *mes* amours » en lieu et place de « Musette *des* amours »²⁰². Ceci nous apporte une indication intéressante : ce n'est pas la chanson telle qu'elle a été écrite mais bien telle qu'elle s'est chantée, popularisée et transmise de génération en génération à laquelle se réfèrent d'Ennery et Cormon. Le couplet noté II (chanté *idem*, sc. 3), est, lui, nouveau.

Reprendre dans la pièce la chanson de La Harpe, c'est donc tout à la fois faire un emprunt à l'auteur pour le texte original ; au répertoire pour le texte tel qu'il a été chanté ; sans s'interdire un apport personnel avec le couplet II. Ainsi, l'emprunt devient le témoin tout autant que le véhicule d'une culture populaire authentique qu'il enrichit.

²⁰⁰ Le texte est disponible dans Théophile Marion Dumersan et Noël Ségur, *Chansons nationales et populaires de France : accompagnées de notes historiques et littéraires*, T. 1, Paris, Garnier, 1866, p. 2. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206527x/f56.image>

²⁰¹ On appréciera l'ironie de la situation dans la mesure où, en son temps, La Harpe avait écrit que le mélodrame (certes, celui de Jean-Jacques Rousseau) était un « genre bâtard [...] qui est assurément une bien mauvaise invention », ajoutant : « sans la musique, ces sortes de pièces bâtarde ne pourraient jamais s'établir au Théâtre ». Catherine Gas-Ghidina, « La scène bâtarde : assentiment ou dissentiment de Jean-François de la Harpe », Philippe Bourdin et Georges Loubinoux (dirs), *op. cit.*, p. 171-80, p. 171.

²⁰² Théophile Marion Dumersan et Noël Ségur, *op. cit.*, p. 2.

Mais l'emprunt remplit d'autres fonctions dans la pièce. D'abord, *Ô ma tendre Musette* rappelle combien l'histoire du genre trouve ses racines, et pas seulement étymologiques, dans la musique ; la chanson, venant s'ajouter à celle que chantent Roger, Florette et le chœur des personnages à la scène 3 du deuxième tableau, ferait ainsi figure de reliquat des premiers temps du genre.

Ensuite, il contribue à contextualiser le temps de l'intrigue puisque l'air a été écrit, dans le réel du temps historique, dix ans (1773) avant le temps de la fiction théâtrale (1783).

Puis, *Ô ma tendre Musette* chante la figure populaire de la grisette sous les traits de « la Lisette-Musette » maintes fois chantées par « [u]n Jean-François Marmontel, un La Harpe [...], mais aussi [par] des auteurs d'ariettes et de bergerettes moins connus, voire totalement inconnus²⁰³ ». En faisant très directement référence « à l'origine pastorale de la grisette, ancienne Lisette que le XVIII^e siècle associe à la musette, danse champêtre qui doit son nom à celui de l'instrument proche de la cornemuse²⁰⁴ », la chanson renvoie donc encore aux premiers temps de l'histoire du genre – aux mélodrames de la période classique²⁰⁵.

Enfin, la chanson relaie dans la pièce « la figure centrale d'une constellation qui rayonne de la bergère à la courtisane, en passant par les milieux de la bohème et les plaisirs populaires », cette « [j]eune couturière aux mœurs parfois légères », « ce personnage multiple, aux activités variées et en perpétuelle métamorphose » qui « [a envahi] dans les années 1815-1850 la sphère artistique : littérature, beaux-arts, chansons, caricatures, journaux ... »²⁰⁶. Cette figure, c'est celle d'Henriette dans sa mansarde, de Marianne, de Florette et de leurs congénères à la

²⁰³ Claire Scamaroni et Nathalie Preiss, *op. cit.*, p. 41.

²⁰⁴ *Idem.*

²⁰⁵ Jean-Marie Thomasseau, *Mélodramatiques*, *op. cit.*, p. 89. On renverra aussi au poème d'Alfred de Musset, d'où est tirée la célèbre citation « Vive le mélodrame où Margot a pleuré ! », où «Lisette» rime avec «grisette». Alfred de Musset, « Après une lecture », *Poésies nouvelles*, dans *Œuvres de Alfred de Musset*, Paris, Lemerre, s.d., p. 248. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200390d/f250.image.r=Alfred%20de%20Musset%20Po%C3%A9sies%20nouvelles>

²⁰⁶ Claire Scamaroni et Nathalie Preiss, *op. cit.*, quatrième de couverture. On pense tout autant à la Lisette de Béranger qu'à la Rigolette d'Eugène Sue.

Salpêtrière²⁰⁷, mais c'est aussi celle de la spectatrice des *Deux orphelines* ; une figure qui incarne le peuple de Paris dans le réel comme dans la fiction.

Cet emprunt musical revêt donc différentes fonctions qui lui échappent sans doute, mais qui inscrivent *Les deux orphelines* dans la généalogie du mélodrame tout autant qu'elles l'enracinent à son histoire.

D - *Les deux orphelines* fille(s) de la révolution

Au-delà de caractéristiques, d'ailleurs bien identifiées par les contemporains, qui inscrivent *Les deux orphelines* dans la généalogie du mélodrame (et même en filiation directe), un autre aspect relie la pièce aux débuts du genre : le contexte social et politique qui préside à sa création.

Comme l'avait déjà souligné Charles Nodier en son temps avec l'affirmation, souvent reprise, selon laquelle le mélodrame de Pixérécourt était « la moralité de la révolution²⁰⁸ » (celle de 1789), le genre mélodramatique semble indéfectiblement lié aux temps révolutionnaires, ce que Brooks explicite de la sorte :

J'ai dit que le mélodrame avait commencé lors de la Révolution, et qu'il était bien un produit de la Révolution. Il montra sur scène quelque chose de l'intensité émotionnelle du bouleversement révolutionnaire, tout en assurant qu'une époque qui avait remis en question toutes les croyances reçues était néanmoins soutenue par des vérités et des valeurs fondamentales pouvant être rendues visibles malgré des luttes partisans et des changements dans l'autorité politique²⁰⁹.

²⁰⁷ La liste des accessoires figurant dans un relevé de mise en scène numéroté 1 est parlante à cet égard : au cinquième tableau : « quelques serviettes à ourler ; sur la table, fil, aiguille, ciseaux » ; au sixième tableau : « Six morceaux de grosse toile pour travaux de couture, fil, aiguille, dés pour six personnes » (Catalogue des relevés de mise en scène, [s.d. entre 1874 et 1945], Cote 8-TMS-00594 (RES), Bibliothèque Historique de la Ville de Paris).

²⁰⁸ Charles Nodier, « Introduction », *Théâtre choisi ; Précédé de Souvenirs du jeune âge. 1 / Charles Guilbert de Pixérécourt ; précédé d'une introd. par Charles Nodier et illustré par des notices littéraires dues à ses amis... et autres hommes de lettres*, vol. 1, Genève, Slatkine, 1971 [1841-1843], p. VIII. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8350q/f14.image> On en profitera pour signaler la réédition des mélodrames de Pixérécourt sous la direction de Roxane Martin aux éditions Classiques Garnier, coll. Bibliothèque du théâtre français.

²⁰⁹ Peter Brooks et Myriam Faten Sfar, *op. cit.*, p. 18.

Même constat de Julia Przyboś, qui, dans sa postface à *L'entreprise mélodramatique*, note « l'étonnante prédilection pour la forme mélodramatique des sociétés qui traversent une crise anémique aiguë²¹⁰ » et relève :

deux moments de l'histoire du théâtre : en Angleterre, la restauration des Stuart après la révolution et le protectorat de Cromwell ; en Russie, les premières années qui suivent la révolution bolchevique. Situées respectivement en amont et en aval de l'épisode révolutionnaire français, ces deux époques présentent des analogies frappantes avec le phénomène social et théâtral qu'est le mélodrame²¹¹.

En ce dernier quart du Siècle des Révolutions²¹² et au lendemain de « la débâcle »²¹³, *Les deux orphelines*, dont la genèse de l'écriture s'étend de l'automne 1871 à novembre 1873, s'inscrit dans ce même contexte tourmenté qui voit : la proclamation de la République (4 septembre 1870) et l'échec des tentatives de restauration (27 octobre 1873), en passant par la déchéance officielle du Second Empire (1^{er} mars 1871) ; le siège de Paris (19 septembre 1870-26 janvier 1871) et la Commune (18 mars-27 mai 1871), en passant par la « semaine sanglante » (21-28 mai 1871) ; la rédaction du Vœu national²¹⁴ (janvier 1871) et la loi qui déclare la future basilique du Sacré-Cœur de Montmartre d'utilité publique (24 juillet 1873).

Bien plus, c'est au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, 18 boulevard Saint-Martin, incendié le 25 mai 1871 lors de l'insurrection communaliste en même temps que la demeure d'Adolphe d'Ennery (au 14), que la pièce est créée le 29 janvier 1874. Et si le théâtre reconstruit a rouvert

²¹⁰ Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 193

²¹¹ Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 191. On pourra également noter qu'en 1927, année d'anniversaire de la Révolution d'Octobre, *Les sœurs Gérard* d'après *Les deux orphelines*, sera monté par Stanislavski au Théâtre d'Art de Moscou. Lire Marie-Christine Autant-Mathieu « Des *Deux orphelines* aux *Sœurs Gérard*. Un mélodrame français au théâtre d'Art en 1927 ». *HAL archives ouvertes.fr*, n° <hal-00704870> (2012). Consultable sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00704870> Consulté le 31 janvier 2015.

²¹² Dont les bornes historiques seront 1789-1889.

²¹³ Pour reprendre le titre du roman d'Émile Zola paru en 1892 chez Charpentier et Fasquelle à Paris. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k645832>

²¹⁴ Le vœu collectif au Sacré Cœur est [...] énoncé souvent dans un contexte catastrophiste, dont ceux qui s'engagent par le vœu essaient de triompher : que ce soit la maladie, la guerre ou l'invasion étrangère. L'apaisement des troubles, la victoire sur l'ennemi ou la résolution des problèmes posés à la collectivité apparaissent donc comme la condition pour accomplir la promesse engagée dans le vœu : depuis le XVII^e siècle ce vœu est matérialisé par le choix d'un lieu sacré, par le culte des images et par le port de signes distinctifs, enfin par un acte symbolique qui engage la collectivité s'il est accompli par celui qui a le pouvoir et la légitimité pour le faire.

Miguel Rodriguez, « Du vœu royal au vœu national, une histoire du XIX^e siècle », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques, revue électronique du CRH*, n° 21, 1998. Consultable sur <http://ccrh.revues.org/2513>

ses portes dès le 27 septembre 1873²¹⁵ avec la reprise de *Marie Tudor*²¹⁶ de Victor Hugo, c'est bien « *Les Deux Orphelines* de Dennery ramène le public²¹⁷ ». Au 7 juin 1875, on comptabilisera ainsi 300 représentations, auxquelles il faut ajouter 41 représentations au Théâtre du Châtelet à partir du 29 mai de la même année, dans une distribution quasi identique²¹⁸.



Figure 10. *Théâtre de la Porte Saint-Martin incendié*. Hippolyte Blancard. Vue stéréo négative sur verre au collodion sec, 13 x 18 cm. [Postérieur au 28 mai 1871.] Source : Ville de Paris/BHVP/Roger-Viollet.

La création des *Deux orphelines* au Théâtre de la Porte-Saint-Martin peut donc s'interpréter comme un retour à l'ordre, au « calme » et à « l'harmonie »²¹⁹, venant dupliquer dans le réel, – à moins que ce ne soit le contraire –, le retour à l'ordre sur lequel tombe le rideau de tout mélodrame. Un retour à l'ordre que l'auteur des troubles récents à Paris²²⁰, le public

²¹⁵ Pour la vie des théâtres pendant le siège, on pourra consulter Henry Buguet, *op. cit.*, p. 48-55.

²¹⁶ Drame en trois journées, créé le 6 novembre 1833 dans ce même théâtre.

²¹⁷ Gérard Gengembre, *op. cit.*, p. 198.

²¹⁸ Édouard Noël, Edmond Stoullig et Francisque Sarcey. *Les Annales du théâtre et de la musique. T. 1875*, Paris Charpentier et Cie, 1876, p. 357-358 et 366. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54949s/f5>

En juin 1878, le tandem Ritt-Larochelle, désormais à la direction du Théâtre de l'Ambigu, reprendra *Les deux orphelines* pour une série de représentations jusqu'au 21 septembre de la même année. Geneviève Faye, *loc. cit.*, p. 139.

²¹⁹ Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame*, *op. cit.*, p. 40.

²²⁰ Pour la composition socio-professionnelle du peuple de Paris et celle des Communards : Jacques Rougerie, « Le second Empire », dans Georges Duby (dir.), *Histoire de la France, nouvelle édition augmentée*, Larousse, Paris 1981 [1970], p. 442-471, en particulier p. 465 et 468.

populaire, vient applaudir en personne et sans retenue²²¹. Nous pourrions alors reprendre à notre compte l'analyse de Przyboś. « [C]onstatant la coïncidence entre révolution et théâtre²²² » pour la période 1800-1830, elle en vient à penser leur rapport « comme une dialectique de la *mimesis*²²³ » :

Nous concluons, en termes girardiens, que l'abolition de l'Ancien Régime et le dérèglement de son mécanisme exutoire entraînent à la longue l'avènement de l'ordre rituel préservé dans le phénomène théâtral qui se met, dans l'attente d'un nouveau régime, à remplir la fonction purificatrice de la violence²²⁴.

Mais, plus qu'un retour à l'ordre, il pourrait s'agir de la fin d'une époque, comme Rougerie le laisse supposer lorsqu'il analyse avec lyrisme « L'Accident de 1871²²⁵ » :

La Commune [...] devait périr parce qu'elle ne fut que parisienne. [...] Paris est laissé seul là où il est allé trop loin, il ne conduit plus la France. La ville vient de perdre ce "leadership" révolutionnaire qu'elle exerçait souverainement depuis 92. Tournant majeur : c'est en ce sens que la Commune de 1871 est la dernière révolution du XIX^e siècle français²²⁶.

En tout état de cause, ce n'est pas l'histoire du mélodrame en France qui le contredira.

E - *Les deux orphelines*, le mélodrame à remonter le temps

FLORETTE. D'où venez-vous, coureur ?

ROGER. De la salle des Menus-Plaisirs. Vous n'ignorez pas, messieurs, que Beaumarchais devait livrer une grande bataille ?...

²²¹ Le Théâtre de la Porte-Saint-Martin était déjà, lui-même, un symbole de réconciliation, de retour au calme et à l'harmonie du point de vue de l'esthétique théâtrale puisqu'y fut créée en 1833 *Marie Tudor*, déjà citée. Comme le rappelle Olivier Bara, citant Florence Naugrette : « le Théâtre de la Porte-Saint-Martin, par sa position limitrophe entre [feu] le Boulevard du Crime et les théâtres officiels – "scène intermédiaire où se côtoient auteurs des boulevards et auteurs ayant des visées littéraires plus hautes" – était le lieu idéal de la grande réconciliation du "populaire" et du "savant", du "spectaculaire" et du "littéraire" [alors] entreprise par Victor Hugo ». Olivier Bara, « Avant-Propos », *Revue Orages. Littérature et culture (1760-1830)*, Boulevard du crime. Le temps des spectacles oculaires, n° 4, mars 2005, p. 9-20, p. 14.

²²² *Ibid.*, p. 52.

²²³ *Ibid.*, p. 53.

²²⁴ Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 55. Claretie, lui, compare d'Ennery à « un de ces médecins habiles qui tantôt font de l'homœopathie [*sic*], tantôt de l'allopathie, tantôt de la chirurgie », le théâtre faisant ainsi figure de véritable lieu thérapeutique. Jules Claretie, *op. cit.*, p. 329.

²²⁵ Jacques Rougerie, *loc. cit.*, p. 464- 468.

On pourra aussi lire avec intérêt les pages sur le Paris populaire qui se politise avec « la naissance d'un premier syndicalisme révolutionnaire français », tandis que le baron Haussmann, non content de détruire le Boulevard du Crime (1862), transforme la ville (pages 463 et suivantes).

²²⁶ *Ibid.*, p. 468.

LE MARQUIS. Ah ! oui ! ... à propos d'une méchante pièce, une espèce de pamphlet que la police avait interdit.

DE MAILLY. *La folle Journée*, je crois ?

ROGER. Pamphlet ou non, le public ayant pris fait et cause pour l'auteur, le roi a dû céder, et la pièce a été portée aux nues.

LE MARQUIS. Sa Majesté forcée de céder ?...

ROGER. Mais oui, mon cher !

LE MARQUIS. Et bien ! s'il en est ainsi, c'est que la royauté baisse.

ROGER. C'est que la nation monte.

LE MARQUIS. Et dans peu, il ne restera plus qu'à supprimer nos titres et nos privilèges.

ROGER. Soyez sûr, marquis, qu'on les supprimera !

PICARD, *riant*. Oh ! oh ! oh !

ROGER. Ça fait rire, monsieur Picard ?

PICARD. Excusez-moi, monsieur le chevalier, mais cela me paraît aussi drôle que si l'on disait qu'un jour ces bons Parisiens démoliront la Bastille²²⁷.

ROGER. Qui sait ? (acte I, deuxième tableau, sc. 3)

À la scène 3 de l'acte I, deuxième tableau, le chevalier Roger de Vaudrey, qui a été précédé de son valet Picard, arrive en retard à la soirée de plaisirs organisée par le marquis de Presles dans sa petite maison : il était à la Salle des Menus Plaisirs pour *La folle journée*²²⁸. Cette référence, littérale et explicite²²⁹, nous permet de dater très précisément le double rapt de Louise et d'Henriette au 13 juin 1783²³⁰. Mais elle va au-delà.

²²⁷ Cette réplique est à rapprocher de l'histoire événementielle, mais aussi de ce que Louis XVI aurait déclaré à propos de la pièce de Beaumarchais : « C'est détestable ; cela ne sera jamais joué. Il faudrait détruire la Bastille pour que la représentation de la pièce ne fût pas une inconséquence dangereuse ». Pierre Frantz, « Le Mariage de Figaro, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais », *Encyclopaedia Universalis [en ligne]*. Consultable sur <http://www.universalis.fr/encyclopedie/le-mariage-de-figaro/> Consulté le 21 septembre 2016.

Ce qui montre combien d'Ennery et Cormon connaissaient le théâtre, ses anecdotes et son histoire.

²²⁸ *Le mariage de Figaro ou La folle journée*, comédie en cinq actes de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, créée à la Comédie-Française à Paris, le 27 avril 1784. Le texte est consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5567683c?rk=171674;4>

²²⁹ Pour reprendre Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 8.

²³⁰ Une note manuscrite dans le relevé théâtral n°6 conservé à la BHVP (Catalogue des relevés de mise en scène, [s.d., entre 1881 et 1918], Cote 8-TMS-00598 RES) mentionne, elle, la date du 27 avril 1784, date de la première représentation donnée par les comédiens-français au Théâtre de l'Odéon après autorisation du roi. La représentation prévue à la Salle des Menus-Plaisirs n'a jamais eu lieu dans les faits. Pour les détails, voir Georges d'Heylli et Fernand de Marescot *Théâtre complet de Beaumarchais. Réimpression des éditions princeps avec les variantes des manuscrits originaux publiés pour la première fois. (La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro)*, T. 3, Paris, Académie des Bibliophiles, 1870, p. IV-XXXIV, et plus particulièrement sur la journée du 13 juin 1783, les pages XVIII-XXI. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k213566b/f8.image>.

On se permettra donc de nuancer l'affirmation selon laquelle *Les deux orphelines* « se déroule sous Louis XV » (Jean-Marie Thomasseau, *Méiodramatiques, op. cit.*, p. 23), même si le grand roman, ultérieur s'ouvre sur la phrase suivante : « Vers la fin du règne de Louis XV, à l'époque où le successeur de Louis le Grand en était à se défendre ... » (*Les Deux Orphelines*, Première Partie, T.I, Paris, Rouff, s.d., 760 p., p. 3)

D'abord, en situant l'action dans le temps prérévolutionnaire, avant même 1791 (date retenue par Brooks pour inaugurer son anthologie), elle permet à la pièce de s'appropriier le genre tout entier : avec le mélodrame qui se déroule sur scène, c'est à la naissance du genre qu'on assiste.

Ensuite, ce n'est pas n'importe quelle pièce qui fait intertexte comme en témoigne encore aujourd'hui, par exemple, le Théâtre de Liège pour qui la comédie de Beaumarchais constitue « le terreau de la Révolution française. Écrite en 1778, [l]a pièce montre les bassesses de la noblesse [...] malgré la période mouvementée qui se profile²³¹. »

Par effet de miroir, le méchant marquis de Presles, variante du comte Almaviva, devient le représentant, à lui seul, d'un Ancien Régime débauché et corrompu, tandis que Roger de Vaudrey, le noble qui épousera une roturière, s'accommode, en visionnaire, d'une révolution – et l'on pense là au contexte politique de ralliement à la République qui prévaut en dehors de la salle de théâtre à l'époque de la création des *Deux orphelines*²³².

Mais ce n'est pas tout. L'action des *Deux orphelines* se situant avant la prise de la Bastille, événement explicitement évoqué, le mélodrame invite à reprendre, sur scène, le cours de l'Histoire à la veille de cet épisode révolutionnaire inaugural²³³ : il s'agit alors, le temps de cinq actes et huit tableaux et dans le décor du Paris pré-hausmannien, de rejouer l'Histoire, comme pour donner l'occasion à tous ceux qui assistent au spectacle d'effacer un siècle de révolutions, un siècle de soulèvements parisiens, pour accoucher sans douleur de la III^e République – un « retour au point zéro²³⁴ », à l'instar de la structure dramatique du mélodrame.

²³¹ *La folle journée ou Le mariage de Figaro*, Théâtre de Liège (Belgique), Salle de la Grande Main, mise en scène Rémy Barché, 11 au 15 octobre 2016. Consultable sur : <http://theatredeliège.be/evenement/folle-journee-mariage-de-figaro/> Consulté le 22 septembre 2016.

²³² Pour la période conduisant de la proclamation de la République, le 4 septembre 1871, au vote de l'amendement Wallon, le 30 janvier 1875, on renverra le lecteur au site de l'Assemblée nationale à la page « Histoire et Patrimoine. 30 janvier 1875 : L'amendement Wallon ». Consultable sur http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/amendement_wallon_1875.asp Consulté le 21 septembre 2016.

²³³ Plus loin dans la même scène, Roger déclare :

ROGER. [...] Avez-vous des yeux pour voir et des oreilles pour entendre ? – Écoutez ces sourdes clameurs ; regardez ce peuple qui s'éveille, voyez ces fronts courbés pendant des siècles, qui se relèvent audacieux et fiers ! Ces bruits étranges, ces masses qui s'agitent ... c'est le flot qui grandit et s'avance, fatal, irrésistible ! [...] (acte I, deuxième tableau, sc. 3)

²³⁴ Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame*, op. cit., p. 29.

D'ailleurs, le personnage de Marianne, au prénom évocateur²³⁵, ne déclare-t-il pas : « [...] je sais, à présent, qu'on peut effacer le passé ... » (acte III, sixième tableau, sc. 1) ?



Figure 11. *La Bastille (Vue de la Rue Saint-Antoine)*. Chromo publicitaire de « Aux Deux Orphelines », fabrique de lingerie et magasin de détail à Lyon. Format 6,5 x 10 cm. [s.d.]

Mais faire référence à *La folle journée*, c'est aussi réactiver le lien très fort qui unit tout au long du XIX^e siècle théâtre et politique, tout en actant le fait qu'un retour à l'Ancien Régime n'est plus possible – ce que Victor Hallays-Dabot, ancien censeur du Second Empire et qui a repris du service avec le rétablissement de la censure (31 mai 1871)²³⁶ avait souligné dès 1862 :

Certes il serait d'une exagération puérile de placer *Le Mariage de Figaro* parmi les causes de la révolution comme de faire de la pièce *Le Chevalier de Maison-Rouge* ou *Les Girondins* et de certains drames humanitaires, le prologue des journées de Février ; mais qui pourrait se refuser à voir dans ces œuvres, et plus encore dans le succès fiévreux qui les a accueillies, un reflet exact de la marche des idées, de l'état des esprits, des aspirations et des hardiesses des diverses classes de la société²³⁷ ?

²³⁵ On pourra consulter à ce propos « Marianne : de la Liberté à la République ! » sur le site *Marianne Républicaine*, avril 2016. Consultable sur <http://marianne-republicaine.over-blog.com/article-12845885.html> Consulté le 14 avril 2017.

Le personnage de Marianne mériterait une étude à lui seul. Grisette repentie grâce à sa rencontre avec « deux anges » (acte I, premier tableau, sc. 8), elle renvoie donc aussi à Marie-Madeleine (Marie de Magdala) dans *Jean* 20.12. Voir Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre, avec une postface à la 4^{ème} édition*, Paris, Éditions sociales/Messidor, 1977, p. 136. On pourra également penser à Alfred de Musset : à la scène 9, acte I, premier tableau des *Deux orphelines*, qui met face à face Jacques et Marianne illustre, à sa façon, “les caprices de l’amour”.

Par ailleurs, on avancera l'hypothèse que l'« exil » de Marianne vers la Guyane (acte III, sixième tableau, sc. 8) n'a pu que faire écho à la déportation de Louise Michel en Nouvelle Calédonie, partie le 24 août 1873 de France et arrivée à destination le 8 décembre, 1873, soit le mois précédent la première représentation des *Deux orphelines*.

²³⁶ Voir sur la censure théâtrale : Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris, op. cit.*, p. 115-120.

²³⁷ Victor Hallays-Dabot, « Avant-Propos », *Histoire de la censure théâtrale en France*, Genève, Slatkine, 1970, [1862], p. V-VI. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8739x/f5.image> Cité par Vincent Robert, « Théâtre et révolution à la veille de 1848. *Le Chevalier de Maison-Rouge* », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Sociétés du spectacle, 1-2, n° 186-187, 2011, p. 30-41, p. 30.

Les deux orphelines, le théâtre et la Révolution ? On conclura sur ce point en citant deux pièces aux textes non publiés qui, un siècle plus tard, au lendemain de mai 1968, réaffirmeront ce lien dès leur titre : *Célébration (des deux orphelines) en forme de récupération (du second empire)*²³⁸ et *Le Retour des deux orphelines dans la III^e République face à la révolution prolétarienne qui commence demain*²³⁹.

IV - *Les deux orphelines*, mélodrame de l’oculaire des larmes

Avec *Les deux orphelines*, d’Ennery, fidèle à sa réputation, a su encore une fois saisir l’air du temps, – celui du dernier quart du siècle –, lui, écrit Félix Duquesnel :

[dont l’]esprit était celui de la foule, et c’est pour la foule qu’il écrivait, avec un admirable sentiment de l’actualité [...]. Il devinait son goût et son désir ; il avait l’impression de la « salle pleine » et y donnait si bien satisfaction, que l’auteur et la foule marchaient d’accord, comme deux voix chantant le même air. Sa popularité fut sans pareille, parce que le public lui fut reconnaissant de l’avoir si bien compris [...]²⁴⁰.

Bien plus, estime la critique : « les auteurs du drame nouveau de la Porte-Saint-Martin viennent de signer une bonne pièce qui a réussi », au point que non seulement son succès est l’« un des plus grands et des plus mérités que nous ayons vus au théâtre depuis longtemps »²⁴¹, mais qu’il ressuscite le genre²⁴² ou, à tout le moins, le relance²⁴³, alors même que le contexte historique post-communaliste s’y prête puisqu’il coïncide avec sa nature même (Przyboś), et renvoie, en même temps, à ses origines prérévolutionnaires.

Mais alors, comment concilier cette tension entre “mélodrame du bon vieux temps” et mélodrame “fin de siècle”, entre la perception d’un Sarcey, critique contemporain de la pièce, et l’analyse d’un Thomasseau, spécialiste actuel du genre ?

²³⁸ François Cazamayo, Claire-Lise Charbonnier et Bernard Mathieu, *Célébration (des deux orphelines) en forme de récupération (du second empire)*, texte non publié [Théâtre 71, Malakoff, 14 mars 1973].

²³⁹ François Cazamayo et Claire-Lise Charbonnier, *Le Retour des deux orphelines dans la III^e République face à la révolution prolétarienne qui commence demain*, texte non publié [Théâtre 71, Malakoff, 12 mars 1976].

²⁴⁰ Félix Duquesnel, « Centenaire d’Ad. d’Ennery », *Le Gaulois*, n° 12299, samedi 17 juin 1911. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5350953/f1.item>

²⁴¹ Jules Claretie, *op. cit.*, p. 328.

²⁴² Francisque Sarcey, *op. cit.*, p. 336.

²⁴³ Gérard Gengembre, *op. cit.*, p. 198.

A - L'esthétique du spectaculaire au service d'une "vieille et innocente histoire"

Pour Sarcey, l'une des raisons du succès de ce "mélodrame retrouvé" est que les auteurs « de métier²⁴⁴ », reprenant les conventions du genre, se sont contentés de « donner un coup de fer aux situations et d'en retaper le style²⁴⁵ », de « compli[quer] » le « canevas » de la pièce, de « brod[er] toutes les situations nouvelles, tous les détails inédits que fournissaient ces trente dernières années, et de ce travail compliqué, très curieux, il est sorti les *Deux Orphelines*. »²⁴⁶

Autrement dit, non seulement ils se sont inscrits dans la tradition (« la véritable éloquence du drame est celle des situations », écrit Beaumarchais en 1767 dans son essai en forme de préface à *Eugénie*²⁴⁷), mais ils sont allés dans le sens de ce qui constitue, pour Thomasseau, l'esthétique même du mélodrame : l'« excès dans la forme²⁴⁸ » – ou encore, pour reprendre le terme de Marc Angenot, la « surenchère²⁴⁹ » ; une surenchère qu'annonce, avant même que le rideau ne se lève, le titre de la pièce avec le doublement des héroïnes, donc des dangers, des traîtres, des sauveurs. « Dans la *Grâce de Dieu*, il n'y a qu'une pauvre fille malheureuse et persécutée. Dans les *Deux Orphelines*, le nom seul l'indique, M.M. d'Ennery et Cormon en ont mis deux. Quand on prend de l'infortune, on n'en saurait trop prendre », écrit Sarcey²⁵⁰.

Or, constate Thomasseau, cet excès (cette surenchère) ne peut que s'intégrer opportunément à l'esthétique « morcelée²⁵¹ » des tableaux tandis qu'en retour elle « prolonge et

²⁴⁴ Francisque Sarcey, *op. cit.* p. 338.

²⁴⁵ Procédure nécessaire, selon lui, « à chaque quart de siècle ». *Ibid.*, p. 337.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 341-342.

²⁴⁷ Cité par Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, *op. cit.*, p. 11.

Eugénie, première pièce de Beaumarchais est un drame en cinq actes créé au Théâtre de la Comédie-Française à Paris, le 29 janvier 1767. Le texte est consultable dans Georges d'Heylli et Fernand de Marescot, *op. cit.*, T.1, 1869, p. 19-163.

²⁴⁸ Jean-Marie Thomasseau, *Mélodramatiques*, *op. cit.*, p. 15. Le même terme d'« excès » est utilisé par P. Brooks dans *L'Imagination*, *op. cit.*

²⁴⁹ Entretien avec Marc Angenot, mardi 18 novembre 2014, Université McGill.

Przyboś, *op. cit.*, p. 127, utilise, elle, une métaphore culinaire parlant de « simple multiplication des ingrédients de la recette ».

²⁵⁰ Francisque Sarcey, *op. cit.*, p. 341.

²⁵¹ Jean-Marie Thomasseau, *Mélodramatiques*, *op. cit.*, p. 92.

renforce les dispositifs que Diderot et le drame “bourgeois” avaient déjà mis en œuvre [...] faisant sortir définitivement le langage théâtral de l’orbite du textocentrisme classique [je souligne cette résurgence d’une épithète désormais familière]²⁵². » D’ailleurs, si Sarcey, comme Claretie d’ailleurs, met l’accent sur la situation, c’est pour mieux appeler l’oculaire en renfort, comme le montrent ces va-et-vient lexicaux entre vision et narration, l’une venant pallier les manques de l’autre, et *vice versa* :

« [...] il y a là deux ou trois intrigues, qui tout au long de la pièce iront se croisant et dont il faut développer les ressorts aux yeux du public ; avec quelle habileté les auteurs ont mis en récit ce qui ne pouvait être indiqué autrement ! Comme ils ont su rendre visible aux yeux ce qui était susceptible d’être montré en action [je souligne, en jouant sur le double sens du mot “action”]²⁵³ !

B - L’esthétique du spectaculaire au service des “larmes”

Un deuxième élément serait également à faire valoir : si, dans *Les deux orphelines*, l’esthétique du spectaculaire intervient comme un langage narratif, elle ne sacrifie par ailleurs pas, et à aucun moment, au plaisir du spectaculaire *per se*, contrairement à une tendance des productions de l’époque qui le traitent pour lui-même, pour la seule prouesse de mises en scène que « le perfectionnement des moyens scéniques qui magnifient l’illusion » permet de réaliser, mais qui amène à « réaménag[er] les contours de la forme dramatique »²⁵⁴, avec

un recentrement de la forme qui bien plus qu’auparavant réorganise l’ensemble de ses péripéties en fonction du « clou ». Le spectaculaire de ce clou quitte souvent alors le rôle amplificateur du pathétique qui était initialement le sien, pour être traité en lui-même et focaliser l’intérêt de la pièce sur une prouesse de mise en scène²⁵⁵.

Dans *Les deux orphelines*, comme en fait foi le commentaire de Sarcey sur le combat fratricide entre Pierre et Jacques (voir *supra*, II, B, 4.), l’esthétique du spectaculaire renvoie davantage, finalement, à l’encyclopédie commune aux auteurs et aux spectateurs (qui sont peut-être aussi

²⁵² *Ibid.*, p. 181.

²⁵³ Francisque Sarcey, *op. cit.*, p. 337.

²⁵⁴ Jean-Marie Thomasseau, *Méiodramatiques*, *op. cit.*, p. 21- 22.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 22.

des lecteurs)²⁵⁶, qu'à une surenchère au spectaculaire : duels et chourineurs sont mis au service de l'effet pathétique, – « les larmes²⁵⁷ » –, effet pathétique que le public est venu chercher et qu'il trouve²⁵⁸.

On ajoutera enfin l'hypothèse selon laquelle l'adaptation par d'Ennery dans le même théâtre, plus tard dans l'année, du *Tour du monde en quatre-vingts jours* de son proche ami Jules Verne²⁵⁹ aura mobilisé toute sa verve scéno/spectaculaire. C'est bien à ce titre que cette adaptation, qualifiée par Thomasseau de « plus grand succès théâtral du siècle²⁶⁰ », est restée dans les annales, sans oublier le succès financier : « une véritable mine d'or : deux millions de francs de recette²⁶¹ ». Cette « féerie scientifique » sera ainsi jouée 360 fois de suite en 1875, et même 372 fois sur 365 jours (7 novembre 1874 - 7 novembre 1875)²⁶².

²⁵⁶ Pour étendre la notion d'« encyclopédie du lecteur » empruntée à la théorie du Lecteur Modèle d'Umberto Eco. Umberto Eco, *Lector in fabula Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Grasset, Paris, 1985.

On évoquera, par exemple, *Les mystères de Paris* d'Eugène Sue (*Le Journal des Débats*, 19 juin 1842-15 octobre 1843) adapté par Eugène Sue et Prosper Dinaux et créé le 13 février 1844 au Théâtre de la Porte-Saint-Martin encore, ou *Le bossu* (*Le Siècle*, 7 mai-15 août 1857) adapté par Paul Féval et Anicet-Bourgeois et créé le 8 septembre 1862, toujours à la Porte-Saint-Martin.

À noter qu'à la reprise des *Mystères de Paris* le 14 juin 1879, dans ce même théâtre toujours, c'est Taillade qui joue le rôle de Ferrand. On pourra donc aussi étendre la notion d'encyclopédie aux acteurs.

On en profitera pour signaler que le contrat que d'Ennery signe avec l'éditeur Rouff pour l'adaptation romanesque des *Deux orphelines* (22 juin 1883) mentionne *Les mystères de Paris* comme modèle à suivre du point de vue du « [contenu de] la matière ».

²⁵⁷ Francisque Sarcey, *op. cit.*, p. 337.

²⁵⁸ Umberto Eco, dans « Pleurer pour Jenny ? », *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset, 1993, p. 13, écrit à propos du film *Love Story* :

[...] les œuvres de ce genre sont conçues pour faire pleurer, donc, elles font pleurer. [...] [S]elon une tradition ancestrale, une intrigue bien ficelée est une composante génératrice d'émotions. Conclusion : une intrigue bien ficelée suscite les émotions qu'elle s'était fixée comme effet [je souligne].

²⁵⁹ *Le Tour du monde en quatre-vingt jours*, pièce en cinq actes et quinze tableaux par A. d'Ennery et Jules Verne, créée le 7 novembre 1874 au Théâtre de la Porte-Saint-Martin à Paris.

On pourra lire Geneviève de Viveiros, « Jules Verne, aux lumières de la scène. Popularité et pérennité du *Tour du monde en 80 jours* », dans Pascale Alexandre-Bergues et Martin Laliberté (dirs), *Les archives de la mise en scène. Spectacles populaires et culture médiatique 1870-1950*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016, p. 261-272.

²⁶⁰ Jean-Marie Thomasseau, *Mélodramatiques*, *op. cit.*, p. 182.

²⁶¹ Geneviève Faye, *op. cit.*, p. 139.

²⁶² Édouard Noël, Edmond Stoullig et Francisque Sarcey, *op. cit.* p. 316- 321.

C - Conclusion : *Les deux orphelines*, mélodrame de l'oculaire des larmes

Au terme de notre réflexion, les quelques lignes par lesquelles Gengembre caractérise *Les deux orphelines* dans son *Théâtre français au 19^{ème} siècle* se lisent comme une véritable synthèse des points de vue présentés tour à tour par Sarcey, Claretie, Ubersfeld, Brooks ou encore Thomasseau :

Il s'agit de disposer les thèmes classiques [on notera l'épithète chère à Brooks] du mélo [on relèvera l'usage de l'apocope], en renforçant encore [l'excès de Thomasseau, la surenchère d'Angenot,] le pathétique [Sarcey] par les jeunes victimes orphelines, l'une étant aveugle [le retour du refoulé, – l'oculaire de Thomasseau ?]. Habile agencement de l'intrigue [Claretie], recours systématique aux bons sentiments, franche opposition des bons et des méchants [Ubersfeld], souci de réalisme²⁶³.

Cependant, l'usage que fait Gengembre de l'apocope nous renvoie, tout autant que l'emploi du terme de mélodrame « utilisé au singulier et sans autre précision » dénoncé par Thomasseau, à « une forme vide et indéfinie désignant en mauvaise part un drame chargé de pathos »²⁶⁴.

À charge donc pour nous, à l'issue de ce chapitre, de proposer, sinon une épithète, du moins une formulation satisfaisant à une quintuple contrainte :

- ne pas simplement définir *Les deux orphelines* comme “un drame chargé de pathos”, – ce qu'il est pourtant ;
- éviter de renvoyer (en positif ou en négatif, explicitement ou implicitement) à la question de la légitimité du genre mélodramatique ;
- exprimer l'idée que *Les deux orphelines* possède à la fois les caractères du mélodrame “retrouvé” (narratif²⁶⁵, intimement lié à un contexte révolutionnaire, cherchant à émouvoir le public et non à l'épater), et ceux du mélodrame fin de siècle (visuel davantage que spectaculaire, au langage théâtral sorti du “textocentrisme classique”) ;

²⁶³ Gérard Gengembre, *op. cit.*, p. 198.

²⁶⁴ Jean-Marie Thomasseau, *Mélodramatiques*, *op. cit.*, p. 16.

²⁶⁵ « La première théorie de la narrativité naît avec Aristote. [...] Aristote parle de l'imitation d'une action, c'est-à-dire d'une séquence d'événements, réalisée en construisant une fabula, c'est-à-dire une histoire, une séquence d'action ». Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, *op. cit.*, p. 14.

- résoudre deux visions contradictoires de l’histoire du genre : une vision linéaire, téléologique, suggérée par la construction de l’anthologie de Brooks et Sfar, selon laquelle *Les deux orphelines* marquerait à la fois l’apogée et « le compendium²⁶⁶ » d’un genre ; et une vision cyclique, celle de Sarcey par exemple, selon laquelle *Les deux orphelines* marquerait un retour aux origines du genre²⁶⁷ ;
- s’inscrire dans une filiation critique en se réclamant de tous les auteurs cités, quelle que soit leur période de référence dans l’histoire du mélodrame, et en revendiquant notre dette envers eux.

C’est pourquoi je propose de qualifier désormais *Les deux orphelines* de “mélodrame de l’oculaire des larmes”, privilégiant, dans « le plaisir des yeux²⁶⁸ », l’“oculaire” au spectaculaire, sur lequel nous avons émis quelques réserves (car alors, comment qualifier le grand spectacle du *Tour du monde en 80 jours*) et pour reprendre à notre compte, avec les “larmes”, la charge émotionnelle que véhicule la pièce. De même, le choix du terme en référence à la célèbre expression de Théophile Gautier dont se revendique d’ailleurs Thomasseau, nous permet d’inscrire *Les deux orphelines* dans une filiation historique et générique, et nous-mêmes dans une filiation critique.

Mais surgit alors une question : dans ce mélodrame à la fois retrouvé et fin de siècle, où l’oculaire se mêle aux larmes, – le spectacle au pathos²⁶⁹ –, comment interpréter le fait que l’un des deux personnages principaux, Louise, soit aveugle ? Dans ce théâtre du signe qu’est le mélodrame (Brooks), où les corps théâtralisés²⁷⁰ incarnent ces signes, la cécité de Louise est-elle signifiante, et si oui, de quoi ?

²⁶⁶ Peter Brooks et Myriam Faten Sfar, *op. cit.* p. 1057.

²⁶⁷ Francisque Sarcey, *op. cit.*, p. 337.

²⁶⁸ Victor Hugo, *op. cit.*, p. VI.

²⁶⁹ L’effet de neige du quatrième tableau illustre bien cette intention, au mépris de la vraisemblance puisque la temporalité de la pièce impose un hiver rigoureux à Paris au mois de septembre.

²⁷⁰ Notons au passage que François Delsarte, auteur des « lois d’expression corporelle » est contemporain de d’Ennery (il est né la même année que lui mais décède en juillet 1871).

La cécité dans *Les deux orphelines* : du handicap au signe

Les *Mémoires* du XVIII^e siècle ayant inspiré à Cormon l'idée des *Deux orphelines* racontent les aventures de

deux jeunes filles irlandaises arrivées à Paris par le coche, sous la conduite d'une religieuse, qui les escortait depuis le couvent. Elles se dirigeaient sur Le Havre, pour s'y embarquer. Chemin faisant, la bonne sœur était entrée dans une église pour y faire ses dévotions, et s'était endormie. Les deux jeunes filles, continuant leur route, inconscientes, s'étaient égarées. Après avoir marché une partie de la nuit, sans savoir de quel côté se diriger, elles s'étaient assises sur un banc, dans l'allée d'une maison borgne, exténuées de fatigue. Ramassées comme voleuses par une ronde de police, elles avaient été conduites à Saint-Lazare, et de là allaient être expédiées à la Guyane, dans un convoi de femmes dites de mauvaise vie, quand, par hasard, le lieutenant de police Lenoir, touché de leur jeunesse et de leur air d'innocence, s'informa de leurs aventures. Il eut pitié de ces malheureuses et les prit sous sa protection, les fit conduire au couvent des Augustines, puis rapatrier²⁷¹.

Le mélodrame, lui, met en scène Henriette et Louise, deux jeunes filles normandes arrivées à Paris par le coche. Motif de leur voyage : guérir Louise, seize ans, d'une cécité contractée depuis « deux ans à peu près²⁷² ».

Louise n'est pas le premier personnage d'aveugle, – ni d'orpheline –, dans l'œuvre de d'Ennery²⁷³. En 1886, un entrefilet de *L'Entracte*, se faisant l'écho d'un journal italien, rapportera « une statistique des personnages et incidents dramatiques qui figurent dans les pièces, jusqu'à présent connues de M. d'Ennery » [Je souligne, d'un trait, les éléments que l'on peut retrouver dans *Les deux orphelines* ; de deux traits, ceux qui sont plus particulièrement attribuables au personnage de Louise] :

dix-huit veuves, seize filz et deux filles de suppliciés ; quatre-vingts orphelins et cent douze orphelines ; soixante aveugles ; quatre-vingt-treize jeunes filles enlevées à leurs parents ; vingt-deux fratricides ; huit parricides ; cent-quarante-cinq enfants trouvés ; cent-

²⁷¹ D'après Félix Duquesnel, *Le Petit Journal*, juillet 1903, cité dans « il était DEUX ORPHELINES [sic] », Spectacle de Jacques Fabbri, programme du Théâtre des Variétés, saison 1969-1970.

²⁷² C'est à la scène 7 de l'acte III, quatrième tableau que nous seront enfin livrés, de la bouche d'Henriette, tous les détails (ou presque) du passé de Louise.

²⁷³ Concernant le personnage d'aveugle dans le mélodrame, on consultera l'analyse de « l'aveugle de mélodrame » dans Zina Weygand, *Vivre sans voir : Les aveugles dans la société française, du Moyen-Âge au siècle de Louis Braille*, Grâne, Créaphis éditions, 2013, p. 411-416. Son analyse s'appuie sur *L'Aveugle du Tirol* [sic], mélodrame en trois actes, en prose et à grand spectacle de Frédéric, créé le 16 mars 1807 au Théâtre de la Gaîté à Paris. Le texte de la pièce est consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6115561p?rk=42918;4>

soixante-deux enfants abandonnés ; cent-vingt-quatre enfants substitués ; deux-cent-douze faux testaments ; deux-cent-seize portefeuilles volés ; cent-quatre-vingt-dix-huit duels à l'épée, cent-soixante-huit au pistolet, deux au sabre, huit au couteau et dix à la hache ; quarante-trois incendies ; deux-cent-cinquante-neuf assassinats, dont cent-trente-six empoisonnements ; quarante-six noyés ; trente-six échappés des travaux forcés ; soixante-seize adultères ; soixante-dix-neuf aliénés ; quarante-et-un cas de bigamie, etc.

Et le journal de conclure : « Et M. d'Ennery n'en n'a pas fini avec le crime, le duel et les orphelins des deux sexes²⁷⁴ ! »

La cécité ne serait donc qu'un élément de caractérisation (mélo)dramatique parmi d'autres, dans la logique de la surenchère déjà relevée : Louise, 1) abandonnée, toute jeune encore, sur les marches de Notre-Dame ; 2) trouvée par le père d'Henriette ; 3) élevée comme sa sœur ; 4) toutes deux désormais orphelines ; 5) serait *de surcroît* aveugle.

Cependant, après avoir montré au chapitre précédent combien *Les deux orphelines*, mélodrame de l'oculaire des larmes, devait à l'organe de la vue, on peut légitimement s'interroger sur la cécité de Louise : si les premiers temps du mélodrame, « drame du signe²⁷⁵ », s'arc-boutent au mutisme (Brooks) pour s'ériger en genre, le mélodrame ressuscité aurait-il, lui, à voir avec la cécité ? Que viendrait-elle alors *signifier* ?

I - Mélodrame et infirmité : une relation au cœur du genre

A - “Mutisme” et mélodrame

S'interroger sur la cécité de Louise nécessite de rappeler que la cécité est un handicap et que Louise, aveugle, est donc infirme – pour reprendre le terme de l'époque que nous utiliserons désormais de préférence²⁷⁶.

²⁷⁴ *L'Entr'acte*, n° 244, 31 août 1886, consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6792989v/fl.item>

²⁷⁵ Peter Brooks, *L'imagination*, *op. cit.*, p. 60.

²⁷⁶ Le tome 9 du *Grand dictionnaire universel* à l'entrée « Handicap » ne mentionne que la définition renvoyant au lexique des courses hippiques. Voir les entrées « Infirme » et « Infirmité » dans Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique... T. 9 H-K*, 17 vol. Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2053614/f690.item> On notera qu'un des exemples de la notice « Infirmité » fait de la cécité « la plus cruelle de toutes les INFIRMITÉS [*sic*] ».

Les personnages infirmes peuplent les mélodrames, à commencer par le premier d'entre eux historiquement parlant, *Cœlina, l'enfant du mystère* de Pixierécourt²⁷⁷ et son rôle muet, Francisque, qui se révélera être le père de Cœlina. On pourra donc inscrire *Les deux orphelines* dans cette tradition et dans la logique de surenchère qui nous est désormais familière puisque dans la pièce il n'y a pas un mais deux personnages infirmes : Pierre Frochard, le sauveur de Louise, est, lui, boiteux²⁷⁸ :

JACQUES. Ça te blesse que je t'appelle avorton ! ... Mais jette donc l'œil sur ton architecture !

PIERRE. Tu sais bien que si je suis estropié, c'est, qu'étant tout petit, j'ai eu c'te jambe-là cassée par toi, Jacques. (acte II, quatrième tableau, scène 1)

De fait, la présence de personnages infirmes relève tout à la fois de l'histoire, de l'éthique et de l'esthétique du genre²⁷⁹. Bien étudiées par ailleurs, on en rappellera les modalités pour mieux dégager la problématique spécifique de la cécité, qui ne serait donc pas l'infirmité de prédilection du mélodrame si l'on en croit Brooks. « [T]enté de spéculer sur la correspondance entre les divers types de drames et les divers types de handicaps », il dresse en effet la typologie suivante : « à la tragédie correspondrait la cécité, puisque la tragédie parle de vision et d'illumination ; [...] au mélodrame [...] correspondrait le mutisme, en ce que le mélodrame parle d'expression²⁸⁰ ».

1. Le mélodrame ou le théâtre de la parole confisquée

a) Théâtre populaire et confiscation du texte

Au chapitre I de *Fictions of Affliction*²⁸¹, et dans le cadre théorique des *disability studies* qui est le sien, Martha Stoddard Holmes cite Christine Gledhill²⁸² pour rappeler que le lien entre

²⁷⁷ René-Charles G. de Pixierécourt, *Cœlina ou l'enfant du mystère*, *op. cit.*

²⁷⁸ Ce qui nous évoque Œdipe, boiteux (mais lui de naissance) et qui finira aveugle.

²⁷⁹ Mais on notera le sous-titre donné par Patrick Berthier à son *Théâtre en France de 1791 à 1828* paru chez H. Champion (Paris) en 2014 : Le sourd et la muette, en référence à, respectivement, une comédie et un opéra.

²⁸⁰ Peter Brooks, *op. cit.*, p. 74.

²⁸¹ Martha Stoddard Holmes, *Fictions of Affliction. Physical Disability in Victorian Culture*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2004.

²⁸² Christine Gledhill, « The Melodramatic Field. An Investigation », *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, Londres, British Film Institute, 1987, p. 5-39.

handicap et mélodrame trouve ses racines dans la censure (« *censorship* ») qui s'exerçait en France comme en Angleterre à l'encontre du théâtre populaire²⁸³ :

*Consolidation of an "illegitimate" theater depended on the entrepreneurial development of former folk and popular entertainment traditions for their capacity to evade official restrictions: dumb show, pantomime, harlequinade, ballets, spectacles ... the exhibition of animals and freaks, and, above all, musical accompaniment and song*²⁸⁴.

Ainsi les théâtres non officiels²⁸⁵ furent-ils, pour reprendre la jolie formule de Brooks, confinés « au texte du mutisme [...], leurs auteurs fai[sant] preuve d'une extrême ingéniosité dans la confection de leurs messages »²⁸⁶. Dans ce contexte, « *bodies distinctive enough to "speak" without word were invaluable to early melodrama*²⁸⁷ ».

b) Le peuple : des spectateurs sans mots ni voix

Poursuivant sa revue critique, Stoddard Holmes quitte la perspective institutionnelle pour se tourner vers les spectateurs : le mutisme du mélodrame serait lié aux classes populaires elles-mêmes, ces « *non-literate audiences with limited access to written expression or political representation*²⁸⁸ ». Elle cite alors Robertson Davies pour qui les rôles de muet ou de niais « *appealed powerfully to audiences containing many people who, without being either mute or idiotic, nevertheless had difficulty in holding their own in the voluble world in which they lived*²⁸⁹. »

²⁸³ On se gardera cependant d'assimiler le mélodrame anglais au mélodrame français, suivant en cela Peter Brooks, *op. cit.*, p. 110- 111 et note 1 p. 111.

²⁸⁴ Martha Stoddard Holmes, *op. cit.*, p. 23.

²⁸⁵ C'est la loi Le Chapelier (1791) qui abolit les privilèges conférés aux théâtres royaux, proclamant la liberté de spectacles, avec pour conséquence le doublement du nombre des théâtres parisiens entre 1791 et 1807. Le pouvoir politique tente alors d'en reprendre le contrôle et, en 1807, Napoléon réduit le nombre des théâtres parisiens à huit, la Gaîté et l'Ambigu-Comique étant désormais les seuls à représenter des mélodrames. Cette législation sera conservée sous la Restauration. Voir Marie-Pierre Le Hir, *op.cit.*, p. 3 et suiv., et, pour tout le XIX^e siècle, voir Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris, op. cit.*, p. 23- 119.

²⁸⁶ Peter Brooks, *op. cit.*, p. 81.

²⁸⁷ Martha Stoddard Holmes, *op. cit.*, p. 23.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 24.

²⁸⁹ Robertson Davies, « Playwrights and Plays », *The Revels History of Drama in English*, Londres, Methuen, 1975, p. 227. Cité dans *Idem*.

Dans le cadre de cette analyse, l'infirmité des personnages dans le mélodrame fonctionnerait comme « *a metaphor for the situation of the working class*²⁹⁰ », fonction qu'elle aurait continué d'exercer avec le temps :

*Even later, [...] disability continued to be popular not just because of an overdetermined emphasis on visibility that shaped melodrama's mise-en-scène, but also because there was always a new group of "helpless and unfriended" people to whom melodrama and its disabled characters were relevant*²⁹¹.

Inutile de rappeler ici que des deux côtés de la Manche, le siècle durant lequel le mélodrame s'épanouit est un siècle de bouleversements politiques, économiques et sociaux : le siècle des révolutions politiques (plus sanglantes en France, mais tout aussi réelles en Angleterre²⁹²) est celui au cours duquel « le peuple²⁹³ » devient une entité, autrement dit « *a new group* » ; c'est aussi celui de la révolution industrielle, de l'exode des campagnes vers les villes, de l'artisan qui devient salarié, du travailleur à domicile qui devient ouvrier en usine, des classes « laborieuses » qui deviennent, pour l'élite bourgeoise, « dangereuses »²⁹⁴ – autrement dit encore, « *a new group of "helpless and unfriended" people*²⁹⁵ ».

c) *La bourgeoisie dictant au peuple*

Il serait alors plus juste de compléter le tableau et d'en appeler à Ubersfeld : si les spectateurs populaires sont sans mots, ce serait aussi peut-être parce que

[le] mélo [...] est une forme théâtrale secrétée par la bourgeoisie à l'intention du peuple [...], le lieu où se fait la réconciliation fantasmatique d'une société, où la bourgeoisie se rêve comme totalité nationale ; n'oublions pas que le théâtre n'est pas le reflet, la *mimesis*

²⁹⁰ *Idem.*

²⁹¹ *Idem.*

²⁹² Voir la table des matières de Gilbert Boniface et Martine Faraut, *Victorian and Edwardian England. Debates on political and social issues*, Paris, Masson, 1994, qui illustre ce « *number of significant and controversial issues under debate in the period* » (p. 1).

²⁹³ Jules Michelet, *Le Peuple/5^{ème} édition*, Paris, Calmann Lévy, 1877. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6118289n.r=jules%20michelet%20du%20peuple%20> On pourra aussi lire Paule Petitier (dir.) dans « Comment lire *Le Peuple* ? (Michelet) », *Textuel*, n° 47, 2005.

²⁹⁴ Louis Chevalier, *Classes laborieuses, classes dangereuses*, Paris, Perrin, 2011 [1958].

²⁹⁵ Martha Stoddard Holmes, *op. cit.*, p. 23. L'auteure fait référence au titre d'un article de Martha Vicinus, "Helpless and Unfriended. Nineteenth-Century Domestic Melodrama", *New Literary History*, vol. 13, n° 1, 1981, p. 127-43.

d'une situation sociologique, mais l'image qu'une classe donnée (en l'occurrence la classe dominante) se fait d'elle-même et de sa place dans l'univers social. [...] ; de là, la présence du « peuple » sous une forme réduite, affectueusement mise à distance, celle du *niais*²⁹⁶.

Nous ne suivrons pas Ubersfeld lorsqu'elle soutient que « le mélo n'est pas seulement populaire, [...] il est *infantile*²⁹⁷ », le public étant mis « dans la position de l'enfant admis à contempler le spectacle que lui proposent les “grands”²⁹⁸ ». Nous nous contenterons de relever avec elle « cette gageure du mélodrame : faire tenir un discours conforme à *ce qui n'a pas la parole*, non tant pour l'empêcher de tenir un discours autre, que pour éviter le pire : *qu'il soit montré comme exclu de la parole*, Caliban bégayant, Quasimodo, sourd et muet [les italiques sont dans le texte]²⁹⁹. »

d) mais le mélodrame est-il un genre populaire ?

Des auteurs, parmi lesquels Le Hir, mettent en garde contre « cette notion du mélodrame comme genre populaire » : elle ne serait que l'héritage des prises de position « des milieux cultivés, des “connaisseurs” classiques, qui, dès la période révolutionnaire, ne peuvent percevoir l'élargissement du public théâtral autrement que comme une “popularisation” du public [je souligne une fois encore l'épithète familière]³⁰⁰. »

Que l'on voie dans ce terme un lien avec les classes sociales les plus démunies ou qu'on l'applique au mélodrame dans le sens de « genre secondaire, » [*sic*] le mélodrame n'est pas un genre populaire sous l'Empire ou la Restauration. [...] C'est au peuple, c'est-à-dire à l'ensemble des citoyens, que s'adresse le théâtre de la Révolution.³⁰¹

Certes, il y a un nouveau public, élargissant de fait le public théâtral, mais Le Hir préfère parler de

démocratisation du public pour éviter de faire apparaître le mélodrame comme un genre qui s'adresse uniquement aux classes basses et laborieuses, puisque tel n'est pas le cas. [...] Assimiler la soi-disant origine populaire du public et la pauvreté esthétique du genre

²⁹⁶ Anne Ubersfeld, « Les bons et le méchant », *loc. cit.*, p. 76.

²⁹⁷ *Idem.*

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 83.

²⁹⁹ *Idem.*

³⁰⁰ Marie-Pierre Le Hir, *op. cit.*, p. 9.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 2- 4.

est une mesure défensive face à la remise en question des valeurs et des préférences culturelles des connaisseurs de l'époque qu'imposent les innovations du mélodrame³⁰².

Quoi qu'il en soit, la présence de ce nouveau public et l'abolition des privilèges royaux à l'aube du XIX^e siècle permettent l'essor d'un véritable « marché théâtral », d'un « théâtre commercial »³⁰³ :

Comme il y a demande, la production dramatique augmente en volume, et se diversifie. On écrit davantage de pièces et une multitude de nouveaux genres apparaissent : la féerie, la folie, le vaudeville et le mélodrame, ainsi que leurs dérivés – la comédie-vaudeville, la folie-féerie, la folie-vaudeville, l'opéra-vaudeville, la méloféerie [*sic*], la pantomime-féerie, la pantomime-comédie, la mélo-pantomime. Parmi eux, le mélodrame représente la forme dramatique la plus perfectionnée. [...] Pour le public post-révolutionnaire, dont une large partie accède pour la première fois aux joies du théâtre, c'est en effet moins le plaisir du texte que le plaisir des yeux qui compte³⁰⁴.

Ce constat nous permet de confirmer un point : qu'à l'origine le mélodrame se soit adressé ou non aux classes populaires, en tout état de cause le texte n'y avait pas la part belle.

Qu'en est-il plus loin dans le siècle, au temps des *Deux orphelines* ? Dans sa thèse intitulée « La Représentation des statuts et des rôles de la femme dans le mélodrame en France et en Angleterre de 1830 à 1870 »³⁰⁵, réfutant l'idée qu'à la fin de la période le public soit encore « mêlé », Léon Métayer précise que

la bourgeoisie [s'est écartée] des salles populaires pour se rapprocher des scènes où l'on joue Dumas fils, Augier ou Pailleron. [...] Le peuple se retrouve [...] seul (sauf exceptions encore) à consommer les mélodrames qui sont de plus en plus ouvertement écrits pour lui. Aliéné dans son travail, il est en outre aliéné dans ses loisirs, qu'il ne partage plus avec d'autres classes³⁰⁶.

³⁰² *Ibid.*, p. 9. On renverra à son analyse éclairante menée dans l'introduction de son ouvrage, et plus particulièrement à la page 10.

³⁰³ *Ibid.*, p. 4.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 4- 5.

³⁰⁵ Léon Métayer, « La Représentation des statuts et des rôles de la femme dans le mélodrame en France et en Angleterre de 1830 à 1870 », thèse présentée devant l'Université de Reims, Atelier National de Reproduction des Thèses de l'Université Lille III, 1981. « La leçon de l'héroïne (1830-1870) » en reprend les points essentiels dans « Le Mélodrame » Europe, n° 703-704, novembre-décembre 1987, p. 39-48.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 11. On citera également, en écho fictionnel, Octave Mirbeau, *Le Journal d'une femme de chambre*, Paris, Fasquelle, 1915 [1900], p. 354 : « Et je me payais un paradis à la Porte-Saint-Martin. On y jouait *Les Deux Orphelines*. Comme c'est ça ! C'est presque mon histoire ... » Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2080768/f355.image>

On se permettra, pour aller dans ce sens, de mentionner cette correspondance, certes plus tardive, d'Edmond Haraucourt (1856-1941), poète³⁰⁷ et romancier français, compositeur, parolier, journaliste, auteur dramatique et conservateur de musée, président de la Société des gens de lettres (1920-1922). Invitant des amis à se joindre à lui pour une reprise des *Deux orphelines* au Théâtre de l'Odéon (1935), il écrit : « Voilà un spectacle animé et facile à suivre, dont le texte doit pouvoir être assez aisément découvert [je souligne]. »

1935 Vendredi 24
 Cher ami
 Nous avons un lope, pour dimanche
 prochain, matinée, Odéon :
 Les Deux Orphelines !
 Voilà un spectacle animé et facile à
 suivre, dont le texte doit pouvoir être
 assez aisément découvert -
 Donc, à dimanche -
 Conseils affiches, pour l'heure :
 Le lever à dix minutes exacte le
 lever du rideau - Demander la
 Loge E Haraucourt
 Confiance aux lions de nos jours
 Edmond Haraucourt

Figure 12. “Bleu” signé Edmond Haraucourt, daté du vendredi 24 mai 1935.

Soixante ans après la création de la pièce, cette correspondance confirme, ne serait-ce que d'un point de vue grammatical, que le texte reste considéré comme subordonné au spectacle. Surtout, ce qui nous intéresse ici, elle semble indiquer que la trajectoire culturelle d'Haraucourt n'a jamais, jusque-là, croisé *Les deux orphelines*. En contrepoint, je me permettrai de citer la correspondance non-datée [entre 1906-1910] d'une spectatrice anonyme qui, au lendemain d'une représentation des *Deux orphelines* à laquelle elle vient d'assister, utilise pour partager son enthousiasme une formule consacrée : « [...] tu ne peux croire comme c'était beau [...] ». La banalité de l'attribut “beau”, la remise en cause du pouvoir de sa propre parole, – à moins

³⁰⁷ « Partir, c'est mourir un peu... », “Rondel de l'adieu”, *Seul*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1891, p. 12.

que ce ne soit la reconnaissance de ses limites –, illustrent cette impossibilité de s'exprimer par des mots³⁰⁸, nous renvoyant à l'analyse de Robertson Davies (*supra*, Ch. 2, IA1b).



Figure 13. *Théâtre Provençal. Les deux Orphelines. Carte postale circulée, recto et verso. [1906-1910].*

2. Le geste plutôt que la parole

Sur ces aspects institutionnels et sociaux qui laissent peu de place à la parole, s'articule un discours esthétique hérité du XVIII^e siècle qui valorise l'action et la gestuelle, au moins à égalité avec les mots.

a) L'esthétique dramatique telle que revue et réformée par Rousseau et Diderot

Déjà, et c'est bien ce à quoi renvoie l'étymologie, le mélodrame ne met pas la parole avant toute chose. À l'origine, drame accompagné de musique (art qui distingue la voix de la

³⁰⁸ Anne-Marie Thiesse, *op. cit.*, p. 38-41, interrogeant les lecteurs du quotidien de la Belle-Époque (et notamment, des lecteurs/trices du roman des *Deux orphelines*), dresse le même constat sur l'incapacité des classes populaires à verbaliser leur rapport à la lecture et relève d'ailleurs l'omniprésence de ce même adjectif qualificatif « beau » dans les discours.

parole), il postule même que « la musique est [...] à même de signifier des émotions que le texte ne parvient pas à faire ressentir au mieux »³⁰⁹. Jean-Jacques Rousseau avec *Pygmalion*, “scène lyrique” représentée pour la première fois à Lyon en 1770, aurait été le premier à utiliser le terme

pour décrire une pièce dans laquelle il recherchait, au moyen d’un mélange de soliloques, de pantomimes et d’accompagnements orchestraux, une nouvelle expressivité émotionnelle. Le mot a ensuite désigné un drame populaire issu de la pantomime (lui-même accompagné musicalement) qui ne rentrait dans aucun des genres alors existants³¹⁰.

De fait, Marmontel écrit dans le *Supplément à l’Encyclopédie* que la pantomime « ou seconde la parole, ou [...] y supplée absolument³¹¹ », tandis que Diderot s’efforce de démontrer avec son drame muet, réécriture du *Fils naturel*³¹², les possibilités dramatiques de la gestuelle et du corps, ouvrant alors au mieux « une faille au cœur du monument érigé par l’esthétique classique en l’honneur du verbe³¹³ », au pire « l’effondrement du discours³¹⁴ ».

Certes, note Brooks, « [l]a tentative de réforme théâtrale [de Diderot] n’a pas directement touché le théâtre populaire », mais elle « a probablement eu une influence latérale sur ce dernier et reste, dans tous les cas, pertinente en ce qui le concerne, le théâtre populaire étant le médium véritable du déplacement de l’esthétique dramatique qui allait ensuite affecter la scène officielle. »³¹⁵

³⁰⁹ Florence Fix, *op. cit.*, p. 23.

³¹⁰ Peter Brooks, *L’imagination, op. cit.*, p. 23-24. Brooks précise en note que le terme est mentionné par Rousseau dans ses « Observations sur l’*Alceste* Italien de M. le Chevalier Glück » probablement écrit en 1774 ou en 1775.

³¹¹ Cité dans *Ibid.*, p. 84.

³¹² Que, notons-le, Paul Vernière, historien de la littérature, spécialiste du XVIII^e siècle, considérait comme ... « du mauvais mélodrame ». Voir Brooks, *L’imagination, op. cit.*, p. 83-84 et note 2, p. 83.

³¹³ Arnaud Rykner, *L’Envers du théâtre. Dramaturgies du silence de l’âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996, p. 12. Cité dans Fix, *op. cit.*, p. 70-71.

³¹⁴ Florence Fix, *op. cit.*, p. 25.

³¹⁵ Peter Brooks, *L’imagination, op. cit.*, p. 83.

b) *L'infirmes comme figure rhétorique du genre*

Avec le corps et la gestuelle au cœur de l'esthétique mélodramatique³¹⁶, celle-ci se fait donc « esthétique du mutisme³¹⁷ ».

Mais, si

[l]e rôle muet est d'une grande importance dans le mélodrame [...] au delà [*sic*] des muets, le mélodrame est peuplé d'aveugles, de paralytiques, d'invalides de toutes sortes dont la présence physique évoque l'extrémisme et l'hyperbole du conflit éthique et du combat manichéen³¹⁸.

Par ailleurs, dans le mélodrame qui est à la fois « drame du signe³¹⁹ » et « forme expressionniste³²⁰ »,

[l]es mots, même purs et non refoulés, même en tant que médium transparent pour l'expression de relations et de vérités élémentaires, ne sont pas entièrement satisfaisants pour représenter les significations. Le message mélodramatique doit être formulé par d'autres registres du signe³²¹.

Ainsi, pour représenter des états moraux, – états moraux qui sont au cœur du mélodrame –, les dramaturges font appel à « des conditions physiques extrêmes » telles que « les estropiés, les aveugles, les muets [qui] constituent des exemples frappants des infortunes et des mystères passés [...]. Le drame moral a des répercussions physiques qui nous paraissent être des symboles vivants. »³²²

Pour Brooks donc, les relations entre mélodrame (genre qui donne toute sa place à l'action muette, au geste, et le beau rôle aux personnages mutiques³²³) et handicap relèvent non seulement de l'esthétique mais aussi de l'éthique et de la rhétorique du genre.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 49.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 80.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 73- 74.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 60.

³²⁰ *Ibid.*, p. 73.

³²¹ *Idem.*

³²² *Ibid.*, p. 60.

³²³ Au point que « dans l'économie discursive et sémiotique du mélodrame, le spectateur sait qu'il lui faut se défier des bavards ». Florence Fix, *op. cit.*, p. 71.

B - La cécité : handicap et “melodramatic machinery”

1. La cécité : un outil mélodramatique

Dans *Fiction of Affliction*, si Stoddard Holmes rend hommage au travail de Brooks car « [h]e [...] assigns disabled characters a particular quality of mise-en-scène: thematically and spiritually resonant, critical to the workings of this particular genre », elle regrette cependant que

*He leaves these disability effects ungrounded in the changing cultural contexts in which disability was meaningful, and does not ask what made it possible for the disabled figure to deliver the extreme emotional or sensational experience that is the hallmark of melodrama, or what were the long-term cultural implications of embedding disability in melodrama*³²⁴.

Quoi qu'il en soit, elle ne peut que constater l'évidence :

The connection between emotion and impairment has become a kind of cultural shorthand: to indicate or produce emotional excess, add disability. [...] Disability is melodramatic machinery, a simple tool for cranking open feelings, and everyone involved –disabled and nondisabled, viewers and actors– is somehow placed and defined by what floods out [je souligne].³²⁵

Dans le mélodrame défini par d'aucuns comme une « forme vide et indéfinie désignant en mauvaise part un drame chargé de pathos³²⁶ », l'infirmité n'a donc pour objet que de surenchérir sur l'effet pathétique.

HENRIETTE. [...] Mais vous ne soupçonnez pas vous-mêmes à quel point est horrible l'action que vous avez commise ... Un enlèvement, un rapt, une tentative de séduction ... c'est bien criminel et bien lâche ! mais ce que vous avez fait est mille fois plus épouvantable ! ... Vous m'avez séparée d'une pauvre enfant dont je suis l'unique appui, vous lui avez arraché son guide, son soutien, et cette infortunée est incapable de faire un pas, de se guider sans moi : elle est aveugle ! ...

TOUS. Aveugle !

HENRIETTE. Oui, elle est aveugle ! ... [...] Et elle est aveugle, entendez-vous ? messieurs, elle est aveugle [je souligne]. (acte I, deuxième tableau, scène 4)

La cécité s'imposerait donc à « TOUS » (les victimes et les traîtres, les bons et les méchants, le chœur des personnages et les spectateurs), et même à l'action dramatique, comme

³²⁴ Martha Stoddard Holmes, *op. cit.*, p. 25.

³²⁵ *Ibid.*, p. 3.

³²⁶ Jean-Marie Thomasseau, *Mélodramatiques*, *op. cit.*, p. 16.

élément mélodramatique ultime venant couronner une destinée malheureuse – celle de Louise, enfant abandonnée, enfant trouvée, orpheline.

2. La cécité : un ressort dramatique

Si l'infirmité, en l'occurrence la cécité, s'impose comme élément mélodramatique c'est aussi, rappelons-le quand même, parce qu'elle constitue un ressort dramatique efficace.

La cécité de Louise est d'abord l'argument à l'origine de la pièce, comme nous l'apprend Henriette :

HENRIETTE. [...] j'ai réalisé tout ce que nous possédions, pour venir à Paris, où il y a de grands médecins, qui rendront aux beaux yeux de ma Louise tout leur éclat d'autrefois.
(acte I, premier tableau, sc. 7)

Ensuite, le fait de priver un personnage de la vue (alors même que les autres personnages et les spectateurs, eux, voient) est un *spectaculaire* réservoir de péripéties qui permet tout à fois de faire avancer l'action et de signaler au spectateur, dans une gradation de péripéties qui se succèdent, les moments-clés. Ainsi, à l'acte I, premier tableau, scène 11, succédant à des ivrognes, un cheval emballé manque de renverser Louise. Ce deuxième incident n'attente plus à son honneur, mais à sa vie, et il débouche sur la rencontre avec Pierre (déjà en sauveur) puis la Frochard.

LOUISE. [...] (*[...] on entend un bruit de voiture, elle s'arrête.*) Une voiture !
La voiture paraît et s'arrête devant elle.
LE COCHER. Gare ! gare donc !
LOUISE, *jetant un cri.* Ah !
Elle va de droite à gauche en hésitant.
LE COCHER, *retenant ses chevaux.* Mais gardez-vous donc, mille tonnerres !
LOUISE, *défaillante, tombant à genoux et tendant les bras.* Arrêtez, de quel côté ! je ne sais pas, je suis aveugle [je souligne] !
[...]
[Pierre] s'élançe et saisit Louise qu'il éloigne de la voiture.
[...]
LE COCHER. Eh bien ! il était temps, je ne pouvais plus retenir mes chevaux.

La cécité de Louise permet aussi de retarder l'action, et ce au seul service de l'intensité dramatique : c'est par exemple, à la scène 6 de l'acte IV, Louise s'échappant de chez les Frochard, qui se heurte au corps de sa sœur évanouie, sans la reconnaître.

LOUISE. [...] (*Elle retourne vers la porte, se heurte contre Henriette évanouie et s'arrête effrayée, puis elle se baisse et étend la main.*) Une femme ... à terre ... (*Elle rencontre la main d'Henriette.*) La main est froide ! ... Oh ! mon Dieu ! un crime qu'ils ont commis, sans doute ... et ils se seront enfuis après... (*Elle se met à genoux, touche la tête à Henriette, lui met la main sur le cœur.*) Est-elle morte, mon Dieu ! ... Non... non... son cœur bat... Elle n'est qu'évanouie ! madame ! madame ! [...]

Dans sa difficulté à établir le diagnostic et à comprendre les circonstances de la présence de ce corps inerte, l'aveugle laisse ainsi le temps à la Frochard et à Jacques d'intervenir. Ce ne sera qu'à la scène suivante, au cri d'Henriette enfin réveillée, que Louise réalisera que l'évanouie n'était autre que sa sœur.

On pourra donc conclure que l'infirmité sert l'action dramatique. Mais, engendrant péripéties et quiproquos, la cécité relèverait ici, et c'est mon hypothèse, d'une *infirmité de situation*, s'éloignant d'autant des fondements éthiques et esthétiques à l'origine du genre, – à la différence du mutisme qui, lui, relèverait d'une *infirmité de mots*³²⁷.

3. La cécité : un marqueur mélodramatique

Dans *Fictions of Affliction*, Stoddard Holmes souligne que dans toute fiction, mélodrame compris, le handicap fonctionne comme un marqueur mélodramatique³²⁸ dans l'horizon d'attente³²⁹ du lecteur ou du (télé)spectateur :

We know that when we enter a story about disability, we enter a world of pitying of heart-warmed tears, inner triumph, mirror-smashing rages, suicide attempts, angst and abjection, saintly compassion, bitterness, troubled relationships, and courageous overcoming [je souligne]³³⁰.

Or, « *we have neither attended to the connection between disability and emotion not asked what purpose are served or other forms of social organization masked by describing bodies on the basis of feelings*³³¹. » Et c'est bien ce lien qui unit handicap et émotivité (« *disability and*

³²⁷ J'emprunte ici l'analogie au théâtre comique qui distingue cinq procédés (comique de gestes, de situation, de répétition, de mots et de caractère).

³²⁸ On rappellera la définition de "mélodramatique" par P. Brooks dans *L'imagination*, *op. cit.*, p. 7 : « un mode de dramatisation [...] essentiel et constant de l'imagination moderne ».

³²⁹ On reprend ici le concept d'*Erwartungshorizont*, concept central de la théorie de l'esthétique de la réception, déjà convoqué par Daniel Couégnas (voir *supra*, Introduction).

³³⁰ Martha Stoddard Holmes, *op. cit.*, p. 2- 3.

³³¹ *Ibid.*, p. 3.

emotion »), un lien en réalité culturel (« *naturalized rather than natural*³³² »), qui constitue la problématique de son ouvrage.

Même si l'on pourra discuter l'affirmation selon laquelle *Les deux orphelines* est, ou ne serait que, "*a story about disability*", on relèvera la présence simultanée, dans la pièce, de la cécité et de ce "*world of pitying*" érigé en horizon d'attente avec, à l'articulation des deux (« *connection* »), le personnage de Louise. Reprenons les termes de Stoddart Holmes.

« *[A]ngst and abjection* », « *mirror-smashing rages* » ? C'est Henriette puis Roger qui, à l'acte I, deuxième tableau, scène 4, expriment leur dégoût et leur colère devant l'attitude de ces gentilshommes sans honneur qui, séparant les deux orphelines, ont laissé Louise

HENRIETTE. [...] seule, toute seule dans ce Paris [...] errante, sans argent, sans ressources, exposée à tous les pièges, la tête perdue, affolée par le désespoir ! errante pendant la nuit, entourée de dangers menaçants, au bord d'une rivière, au milieu des carrosses qui se croisent ! ... [...] Et voilà tout ce que vous trouvez à me répondre ! et personne ici n'élève la voix contre vous ! [...]

tandis que Roger « *brise son verre avec colère* » à l'idée d'être associé à « ces hommes de plaisir et de débauche », avant de tirer son épée et blesser le marquis en duel.

« *[S]uicide attempts* » et « *saintly compassion* » ? C'est, au début de la pièce, Louise qui envoie sa sœur porter secours à Marianne prête à se jeter dans la Seine :

MARIANNE. [...] mourir ! La rivière est là, et ce sera bientôt fait. [...] Il fait trop jour encore, on me verrait, on me sauverait peut-être ... et je ne veux pas être sauvée ! [...]

LOUISE. Il faudrait la secourir. Parle-lui Henriette. Va, va, ma sœur. (acte I, premier tableau, sc. 8)

Louise et Henriette lui enjoignant de se rendre (à la police) et de se repentir (auprès de Dieu), – ce qu'elle fera –, Marianne se sacrifiera en retour, acte III, sixième tableau, scène 8, pour ces « deux jeunes filles, deux anges de vertu³³³ ».

« *[B]itterness* » ? À l'acte I, premier tableau, scène 7, c'est Louise qui l'exprime, en des termes tels que sa sœur lui enjoint de ne pas parler ainsi :

LOUISE. [...] Sans lui [le père d'Henriette], j'allais, presque en naissant, mourir de faim et de froid ... et cela eût peut-être mieux valu. [...] Je ne serais pas devenue une

³³² *Ibid.*, p. 4.

³³³ Marianne, acte III, sixième tableau, sc. 4.

malheureuse aveugle, un objet de tristesse, un sujet de douleur pour tous ceux qui m'approchent.

« *[T]roubled relationships* » ? Ce sont celles de Jacques et de Pierre qui s'articulent autour du sort de Louise. Si Jacques décide « de prendre Louise pour femme », et s'il le faut par la contrainte, c'est tout autant en mâle dominant (pour mater la jeune aveugle qui refuse de mendier) qu'en frère jaloux et dominateur :

JACQUES. J'ai mis dans ma tête qu'elle ne serait jamais à un autre, (*Il regarde Pierre.*) et ce que je veux ... je le veux !... (acte IV, sc. 3)

« *[I]nner triumph* », « *courageous overcoming* » ? C'est Pierre, à la scène 7 de l'acte IV, qui surmonte enfin sa peur et affronte son frère qui menace maintenant de tuer Henriette et de séquestrer à vie Louise – encore elle :

PIERRE, *s'élançant entre Jacques et Louise qu'il arrache de ses bras.* Ah ! c'est trop d'infamie !

[...]

JACQUES. Tu oses élever la voix !

PIERRE. Eh bien, oui, je l'ose ...

JACQUES. Contre moi ?

PIERRE. Contre toi devant qui j'ai tremblé trop longtemps ... Ah ! tu ne me fais plus peur ... ah ! c'est que te voyant grand et fort, je te croyais courageux et je tremblais devant toi, mais tu as la bassesse de menacer des femmes ! Allons donc, tu es lâche, et mon courage vaut à présent plus que ta force ...

Et contre toute attente, « c'est Abel qui va tuer Caïn³³⁴ ».



³³⁴ Pierre, acte IV, sc. 7.

Figure 14. Théâtre Créteur-Cavalier. *Les deux orphelines* avec Sonia Cavalier, Solange Créteur (les deux orphelines), Louise Cavalier (la Frochard) et Raymond Cavalier (Pierre). [v. 1950]. Source : archives du Théâtre Créteur-Cavalier.

« [*H*]eart-warmed tears » ? Ce sont, par exemple à la scène finale (acte V, sc. 5), celles de la comtesse retrouvant sa fille Louise, toujours elle :

La comtesse embrasse Louise en pleurant.

LE COMTE. Et... appelez-la... votre fille !

LA COMTESSE. M af... [*sic*] ma... (Sanglotant.) Ah ! ma fille ! ma fille !

LE DOCTEUR. Ah ! les voilà enfin, ces bonnes larmes tant désirées.

II - Portrait de Louise en aveugle

Dans notre analyse qui privilégie les personnages et l'action, Louise l'aveugle s'impose donc comme LE rouage dramatique et mélodramatique. Pourtant, le titre de la pièce met en avant non pas une héroïne, mais *deux* ; et non pas *une aveugle*, mais *deux orphelines*.

A - Un titre, deux orphelines, une aveugle

A! A! A! affirment : « Pour faire un bon Mélodrame [*sic*], il faut premièrement choisir un titre³³⁵. » *Les deux orphelines* : le titre du mélodrame non seulement désigne mais réunit sous une même appellation Henriette et Louise, ces « deux jeunes filles, deux orphelines » (Martin, acte I, premier tableau, sc. 3) qui, à peine descendues du coche d'Évreux, seront séparées (acte I, premier tableau, sc. 10). L'une sera enlevée par un marquis pour égayer les soirées de sa petite maison (Henriette) ; l'autre sera séquestrée par la veuve d'un criminel pour faire l'aumône à sa place puisqu' « [on] ne donne jamais aux vieilles » (Lafleur, acte I, premier tableau, sc. 3). Tout au long de la pièce, Henriette et Louise chercheront à se retrouver, ce qui sera chose faite à la scène 6 de l'acte IV.

Si l'on suit Gérard Genette, on qualifiera de « thématique » la relation sémantique qui relie le titre à la pièce :

L'adjectif *thématique* pour qualifier les titres portant sur le « contenu » du texte n'est pas irréprochable, car il suppose un élargissement que l'on peut juger abusif de la notion de thème [...] : un lieu [...], un objet [...], un leitmotiv, un personnage, même central, ne sont pas à proprement parler des thèmes mais des éléments de l'univers diégétique des

³³⁵ A! A! A! ou Jean Joseph Ader, Armand Malitourne et Abel Hugo, *op. cit.*, p. 163.

œuvres qu'ils servent à intituler. Je qualifierai pourtant tous les titres ainsi évoqués de *thématiques*, par une synecdoque généralisante qui sera, si l'on veut, un hommage à l'importance du thème dans le « contenu » d'une œuvre, qu'elle soit d'ordre narratif, dramatique ou discursif³³⁶ [les italiques sont dans le texte].

Mais, comme le rappelle Umberto Eco dans son *Apostille au "Nom de la rose"* à propos des titres de romans, et pour le regretter, « un titre est déjà [...] une clef interprétative³³⁷ ». Aussi,

[l]es titres les plus respectueux du lecteur sont ceux qui se réduisent au seul nom du héros éponyme, comme *David Copperfield* ou *Robinson Crusoé* ; et encore, la référence à l'éponyme peut constituer une ingérence abusive de la part de l'auteur. *Le Père Goriot* attire l'attention sur la figure du vieux père, alors que le roman est aussi l'épopée de Rastignac ou de Vautrin alias Collin. Peut-être faudrait-il être honnêtement malhonnête comme Dumas, dont *Les Trois Mousquetaires* sont l'histoire d'un quatuor. Mais ce sont là des luxes rares que l'auteur ne peut se permettre que par erreur³³⁸.

La "clef interprétative" du titre *Les deux orphelines* ouvre donc plusieurs portes. Non seulement elle dénombre (sauf "erreur") deux personnages féminins principaux ; non seulement elle désigne deux héroïnes en des termes qui s'inscrivent dans la tradition du genre (l'orpheline et la surenchère) ; non seulement elle valorise l'adelphie au détriment de la filiation ; mais elle instaure dans une fausse parenté, dans un faux parallélisme, une quasi gémellité³³⁹ renforcée par l'absence de prénom³⁴⁰, gommant au passage un élément narratif, dramatique et mélodramatique de taille : la cécité de Louise³⁴¹.

³³⁶ Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 85.

³³⁷ Umberto Eco, *Apostille au "Nom de la rose"*, Paris, Grasset, 1987, p. 7.

³³⁸ *Ibid.*, p. 7- 8.

³³⁹ Qui sera d'ailleurs exploitée par l'iconographie éditoriale avec l'aide du cinéma, à commencer par *Orphans of the Storm*, D.W. Griffith, USA, 1921, N.B. muet, 150 mn. Voir Figure 15.

³⁴⁰ On remarquera que l'on n'a plus à faire à une Cœlina, enfant du mystère, ou à une Thérèse, orpheline de Genève, mais bien à deux orphelines, dont l'absence de prénoms jusqu'aux scènes 7 et 8, acte I, premier tableau conforte la situation problématique.

³⁴¹ La bibliothèque patrimoniale Valentin Haüy, fonds référentiel d'ouvrages et d'archives écrits sur ou par les aveugles, ne possède qu'une édition tardive (1895) du drame et un seul exemplaire (tardif lui aussi, 1933) du roman, qui plus est dans sa version abrégée. Par ailleurs aucune des coupures de presse qui y sont conservées depuis les années 1870 ne fait état de la pièce ou de ses versions romanesques ou cinématographiques, à une exception près (la retransmission à la télévision française, le 23 août 1987, de la version de Maurice Tourneur, 1933). Il semblerait donc bien que le titre de la pièce ait occulté la thématique de la cécité.



Figure 15. *Les deux orphelines* d'A. d'Ennery, roman illustré de nombreuses photographies du film *Les deux orphelines* (première version) de la société Erka [il s'agit de *Orphans in the Storm* de W. Griffith, 1921, dans lesquelles deux sœurs, Lilian et Dorothy Gish interprétaient Henriette et Louise³⁴²], « Aveugle et abandonnée », vol. 1, 3 vol., Paris, Taillandier, «Ciné-bibliothèque», 1933.

Figure 16. Mesdemoiselles Pierrette et Aimée Zepp dans *Les Deux Orphelines*. Carte postale non circulée. [s.d.]

Figure 17. Couverture de *Télé Magazine* n° 318 du 26 novembre au 2 décembre 1961. Marianne Lecène (Henriette) et Anne Doat (Louise) dans *Les deux orphelines*, téléfilm de Jean-Marie Coldefy, 1961.

Omise dans (ou masquée par) le titre, la cécité de Louise ne constituerait donc pas une clef interprétative – à moins que sa mention n'empêche alors le titre de remplir l'une de ses quatre fonctions (Genette) :

- 1) fonction de désignation ou d'identification, seule obligatoire dans la pratique ;
- 2) fonction descriptive, « description toujours partielle et donc sélective, et, selon l'interprétation faite par le destinataire, qui se présente le plus souvent comme une hypothèse sur les motifs du destinataire, c'est-à-dire pour lui de l'auteur » ;

³⁴² Pour l'anecdote, André Gide, grand admirateur du film et de Lilian Gish créa, dans *Les Faux-Monnayeurs* (1925), le personnage de Lilian, épouse de Lord Griffith.

3) fonction³⁴³ connotative attachée à la deuxième ;

4) enfin fonction dite séductive « d'efficacité douteuse », qui « [q]uand elle est présente, [...] dépend sans doute davantage de la troisième que de la deuxième »³⁴⁴ – mais qui, avec les années 1870, prend tout son sens : les affiches sur lesquelles figure en gros le titre de la pièce deviennent alors davantage publicitaires qu'informatives, comme l'illustrent l'affiche de Jules Chéret (voir Figure 1) et plus tard le placardage abondant (Figure 18) ou le slogan prometteur (Figure 19)³⁴⁵.

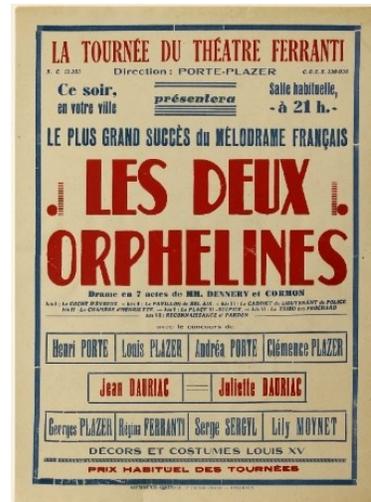


Figure 18. Théâtre Fantaisies-Montrouge. Carte postale non circulée. [s.d.] On distingue le titre placardé six fois sur la façade.

Figure 19. Théâtre Ferranti. Affiche. [Vers 1950]. Source : Musée du théâtre forain, Artenay.

Il semble donc que, dans le cadre de la surenchère propre au genre, l'orphelinisme s'impose sur le handicap (la cécité) comme produit d'appel mélodramatique. Une première hypothèse serait que le handicap, parce qu'il introduit une différence, empêche de doubler la mise. Mais on avancera une seconde hypothèse. Il existe bien des mélodrames qui mentionnent la cécité de leurs personnages principaux dans leur titre – on pense, par exemple, à *L'Illustre*

³⁴³ « il vaudrait sans doute mieux parler ici de *valeur* connotative ». Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 97.

³⁴⁴ *Idem*.

³⁴⁵ Et ce dans un contexte de concurrence exacerbée entre les théâtres en particulier, et les différentes sortes de spectacles populaires en général. Voir Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris*, op. cit., p. 229- 230.

Aveugle de Louis-Charles Caigniez³⁴⁶. D'Ennery lui-même (pour l'occasion collaborateur d'Anicet Bourgeois) a écrit un drame en cinq actes intitulé *L'Aveugle*³⁴⁷. Mais dans les deux cas il s'agit de personnages masculins. Il semblerait donc impossible de désigner comme héroïne une aveugle – et le féminin est ici important.

B - Portrait de l'aveugle en éternelle jeune fille

Si l'on suit l'analyse de Stoddard Holmes, la question du féminin et de la féminité est au cœur des *Deux orphelines*. S'intéressant, dans le Chapitre II de *Fictions of Affliction*, aux « *marital melodramas* », elle accorde une place centrale au *Deux orphelines* qui constitue, dans le contexte de l'Angleterre victorienne mais pas seulement, « *a key cultural text* », « *not so much a new model of disability, ability, and marriage as the reinscription of a preferred model after decades of exploration [...] [which] passed on to the twentieth [... :]* Les Deux Orphelines renders a clear model of how melodrama puts disabled women into the marriage plot, underpinned by earlier French and British melodrama that equate sight with sexuality and mark blind women as unfit for marriage. »³⁴⁸

Dans ce « *model* »,

*Louise and Henriette are twin heroines [...] with separate work to do in the plot. Louise's job is to suffer abuse, rise up against it, and return to the arms of her sister and mother; Henriette's job is to be passively virtuous, resisting both rape and courtship until her sister's safe recovery allows her to marry. The story resolutely protects this divergence in the women's sexual roles. While Henriette is permitted to love not only her sister, but also her suitor, Louise is completely excluded from the world of sexuality*³⁴⁹.

« *Separate work* », « *divergence* », « *completely excluded from the world of sexuality* » : ce qui distingue les « *petites voyageuses* » (Le marquis, acte I, premier tableau, sc.2) au début

³⁴⁶ *L'Illustre Aveugle*, mélodrame en 3 actes et en prose à grand spectacle de Louis-Charles Caigniez, Théâtre de l'Ambigu-Comique à Paris, 13 octobre 1806. On notera, pour l'anecdote, que d'Ennery est surnommé le « Caigniez du mélodrame contemporain » dans Alphonse Royer, *Histoire du théâtre contemporain en France et à l'étranger depuis 1800 jusqu'à 1875, Tome 5*, Paris, Ollendorff, 1878, p. 396. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5711695t/f405>

³⁴⁷ Théâtre de la Gaîté à Paris, 21 mars 1857. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1306540>

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 38-39. Stoddard Holmes s'appuie sur trois traductions du mélodrame : celle de John Oxenford, *The Two Orphans* (1874), de N. Hart Jackson *The Two Orphans* (1875) et celle d'Emmanuel Gideon, *Blind Among Enemies* (1885). Martha Stoddard Holmes, *op. cit.*, p. 35-39.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 39.

de la pièce, c'est bien que l'une est visible dans sa féminité tandis que l'autre, du fait de sa cécité, reste invisible.

1. La cécité ou la féminité invisible³⁵⁰

Dans la conversation qui fait office d'exposition (acte I, premier tableau, sc. 2), le Marquis de Presles, contant à ses amis sa rencontre avec Henriette, rapporte qu'elle voyage avec sa sœur. Cependant, non seulement Louise ne l'intéresse pas, mais il n'a même pas noté sa présence ; seule Henriette existe à ses yeux :

LE MARQUIS : [...] j'aperçus à la portière une petite tête blonde avec des yeux, et une fraîcheur et un sourire ... [...] je vois mon apparition [...]. [...] [J']étais en présence d'une charmante jeune fille [...]. (acte I, premier tableau, sc. 2)

Si Henriette, qui voit (et dont on remarque les yeux), est vue, Louise, qui ne voit pas, n'est pas vue. Elle n'est ni objet ni sujet de désir. Sa présence n'est pas perçue : Louise est invisible. Et quand, plus loin, Louise devient à son tour objet de désir, c'est celui d'un ivrogne, tellement pris de boisson qu'il ne voit plus très clair et la confond avec sa femme.

PREMIER HOMME [...] *Apercevant Louise*. Tiens, la v'là, ma mie, c'est Rosalie ! (acte I, premier tableau, sc. 11)

Pierre, le rémouleur infirme qui la sauve *in extremis* des roues d'une voiture, sera le premier à considérer la jeune fille dans sa féminité, mais pour garder ce constat pour lui-même (il parle bas), son attirance se marquant même, dans la didascalie, par un mouvement inverse.

PIERRE, *bas*. C'est vrai ... elle est bien jolie ...
[...]

PIERRE, *s'éloignant*. Aveugle ! ... si jeune et si jolie ! [...] (acte I, premier tableau, sc. 11)

De fait, Pierre est le seul personnage de la pièce qui parle de Louise comme d'un *sujet* désirable, tandis que la Frochard en parle comme d'un *objet* désirable (« c'est jeune, c'est

³⁵⁰ Ce paragraphe s'inspire en partie de « Blindness or Feminity: that is the question. The young blind girl in *The Two Orphans*, a popular novel by Adolphe d'Ennery », portant sur le roman et non le mélodrame et présenté à "Blind Creations: An international colloquium on Blindness and the Arts", Royal Holloway, University of London, 30 juin 2015. Avec le soutien d'une bourse d'appui 2015 pour la diffusion des résultats de recherche de l'UdeM. Disponible à l'écoute sur <http://backdoorbroadcasting.net/2015/07/blind-creations-conference/>

gentil [je souligne] », acte I, premier tableau, sc. 11) et que Jacques, en prédateur, en parle comme d'une *femme-objet* (acte II, quatrième tableau, sc. 1) – et encore : s'il finit par remarquer Louise, c'est au travers des yeux de « Petit Vénus », son frère devenu son concurrent, La cécité de Louise l'avait jusque-là empêché de poser les yeux sur elle.

PIERRE. [...] elle qui est si jolie, si charmante, si adorablement belle qu'on la prendrait pour un ange.

JACQUES. Où diable que t'as découvert tout ça toi ? C'est vrai que jusqu'ici, je ne l'ai pas regardée ; je ne sais qu'une chose : c'est que ses deux quinquets sont éteints [...].
(acte II, quatrième tableau, sc. 1)

Pour les autres personnages, Louise se caractérise par sa cécité, et celle-ci occulte tout le reste : « Son signalement, hélas ! n'est que trop facile à donner ! L'infortunée a seize ans ... elle est aveugle ! (Henriette, acte III, sc. 7)

Il y aurait donc comme une coexistence impossible entre cécité et féminité : soit on ne remarque pas Louise l'aveugle dans sa féminité ; soit c'est sa cécité qui est invisible : « Aveugle ! vous êtes ... » (Pierre, acte I, premier tableau, sc. 11) – on notera que l'attribut du sujet grammatical reste lui aussi invisible dans le texte.

2. La cécité ou la sexualité impossible

Dans la petite maison du débauché marquis, Henriette est l'attraction principale d'une orgie où danses, chants, vins, mets fins et jolies filles rivalisent en attendant minuit – « pour finir ... à minuit les lampes s'éteignent, et, ma foi, sauve qui peut, mesdames. » (Le Marquis, acte I, deuxième tableau, sc. 1) Son destin annoncé est celui de courtisane ; une fille perdue, certes, mais dans le registre des plaisirs et du luxe parmi l'élite sociale du temps, l'aristocratie décadente de l'Ancien Régime ; une perte morale certes, mais dans le confort matériel et un décor agréable ; une perte qui, en tout état de cause, reconnaît sa féminité, comme en témoignent, non sans humour, la jalousie de ses rivales et les railleries attendues d'une gent (masculine) dont un genre (littéraire) s'est largement fait l'écho :

ROGER. Bon ! nous la savons par cœur, cette sempiternelle histoire de jeunes filles enlevées ! ... Que l'instant du réveil arrive, et celle-ci chantera le refrain habituel : – Où suis-je ? pourquoi m'a-t-on conduite ici ? Grand Dieu ! oh ! ma mère, ma mère ! ... Puis viendra ce profond et vertueux désespoir, qui commence dans des torrents de larmes, et qui se noie ensuite dans des flots de champagne. (acte I, deuxième tableau, sc. 4)

Pour Louise, la situation est différente. Elle tombe sous la coupe de la Frochard, veuve sans scrupule d'un criminel supplicié en place de Grève, qui va exploiter son infirmité à son propre profit. Séquestrée dans « *[u]ne chambre de la plus misérable apparence* » meublée d'un « *grabat [...] en partie masqué par un vieux châle* », d' « *un vieux buffet* », d' « *une petite table en bois* », d' « *un vieux fauteuil déchiré* », avec « *contre le mur, un peu de paille et une mauvaise couverture en loques* » (didascalies du décor « Chez la Frochard », acte IV) ; dépouillée de ses biens, revêtue de haillons, affamée et maltraitée, transformée en « un pauvre être souffrant et désolé » (Pierre, acte IV, sc. 1), Louise est forcée à la mendicité :

LOUISE. [...] maintenant il faut tendre la main et demander l'aumône !
C'est donc aussi, pour Louise, un destin de fille perdue mais dans un tout autre registre : celui de la mendicité, du sordide des bas-fonds, des faux pauvres et des vrais criminels, et de l'errance perpétuelle, elle qui est condamnée à « chanter et mendier de quartier en quartier et de maison en maison » (Louise, acte II, quatrième tableau, sc. 3) – et on remarquera que *Les deux orphelines* s'appuie, comme il les relaie, sur les représentations traditionnelles associant non seulement cécité et musique, mais aussi infirmité et pauvreté d'une part³⁵¹, cécité et mendicité d'autre part³⁵².

Lorsque Louise se rebelle, refusant de continuer à mendier pour la Frochard, Jacques voit enfin en elle une femme :

JACQUES. Mille tonnerres !... c'est une vrai [*sic*] femme ! Tiens, tu me remues le cœur, toi ! ... tu me vas ... *Il la saisit violemment et l'embrasse.*

³⁵¹ Lien clairement établi par l'Ancien Régime. Jean-Pierre Gutton, « Handicaps et pauvreté dans la France de l'Ancien Régime », dans André Gueslin et Henri-Jacques Stiker (dirs), *Handicaps, pauvreté et exclusion dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Éditions de l'Atelier, 2003 p. 19-32.

³⁵² Ceci dit, on fera remarquer qu'associer cécité, pauvreté et mendicité recouvre aussi la réalité sociale du temps, celui du récit comme celui de la narration, celle du XVIII^e comme celle du XIX^e siècle. La pauvreté et le manque d'hygiène, la malnutrition, les maladies, les accidents qui y sont associés, engendrent la cécité. De même, la cécité engendre la pauvreté puisqu'elle empêche de travailler. Or, peu d'activités sont laissées aux aveugles, mis à part celle, traditionnelle (et on remonte là au Moyen-Âge), de la mendicité. Pourtant, comme le constate l'historien Nicolas Veysset, à Paris durant le siècle, seuls 20 à 40 % des mendiants enfermés dans les dépôts de mendicité, les asiles ou les hospices, étaient infirmes (Nicolas Veysset, « Le mendiant infirme au 19^{ème} siècle », dans *Ibid.* p. 33-52). Autrement dit, ce que *Les deux orphelines* nous enseignerait serait bien plutôt de l'ordre de la persistance d'un préjugé.

Or, si l'on poursuit avec l'idée selon laquelle la concomitance de la cécité et de la féminité est exclue, recouvrer sa féminité parce que l'on refuse de mendier c'est bien identifier mendicité à cécité pour relayer un préjugé décidément tenace.

Au cinquième acte, l'histoire se termine bien : ayant échappé à leurs prédateurs respectifs, les deux orphelines finissent par se retrouver. Mais le rideau tombe sur deux destins différents.

Au cours de la pièce, deux couples se sont formés en parallèle, opposant deux modèles amoureux : celui, pour revenir à Watteau et Boucher³⁵³, du prince et de la bergère (Roger le chevalier et Henriette la grisette), et celui du berger et de la bergère (Pierre le boiteux et Louise l'aveugle). Une jeune roturière ne souffrant d'aucun handicap (Henriette) peut donc séduire au-dessus de sa condition sociale. À l'inverse, une jeune aveugle ne peut pas échapper à sa "condition" – celle dictée par son infirmité qui, déjà, lui interdit tout échange de regard, tout coup de foudre, et ne l'autorise, à la rigueur, qu'à une profonde amitié envers un amoureux transi :

LOUISE. Dès les premières paroles que vous m'avez dites, j'ai compris que vous seriez pour moi un ami, peut-être un jour un défenseur. (acte II, quatrième tableau, sc. 3)

Amoureux transi, ami, défenseur lui aussi enfermé dans sa condition d'infirme :

PIERRE. Si jolie ? Eh bien ! qu'est-ce que ça te fait à toi, l'avorton ? (acte I, premier tableau, sc. 11)
[...]

Bien plus, le dénouement de la pièce avalise deux statuts différents³⁵⁴. Henriette épouse son sauveur qui, épris d'elle, avait refusé un « superbe » mariage, signe de la « très haute faveur » du roi (acte II, troisième tableau, sc. 3). Louise, elle, retrouve sa vraie mère, la comtesse

³⁵³ Voir *supra*, Premier chapitre, II, B, 3.

³⁵⁴ Le parallèle avec *Les Jeux de l'amour et du hasard*, comédie en trois actes et en prose de Pierre Carlet de Marivaux, créée le 23 janvier 1730 à l'Hôtel de Bourgogne à Paris, avec son personnage de Lisette (voir *supra*, Premier chapitre, III, C) s'impose ici. Un siècle après la Révolution, les différences sociales d'Ancien Régime ne sont plus un obstacle à l'amour. En revanche, l'infirmité en est toujours un. Le texte de la pièce est consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8293h/f145.image.r=marivaux%20les%20jeux%20de%20l'amour%20et%20du%20hasard>

Diane de Linières tandis que dans la joie des retrouvailles générales et dans l'espoir de guérir son épouse de sa langueur, le comte de Linières fait d'elle sa fille adoptive.

Ainsi, le rideau tombe sur Henriette, la clairvoyante devenue *Madame de*, tandis que Louise, la non-voyante, renforce son statut de *filles de*. Ni « madone », ni « séductrice », ni « muse », pour reprendre les trois stéréotypes relevés par Anne Higonnet³⁵⁵ dans les arts majeurs au XIX^e siècle, son destin sera celui d'une éternelle jeune fille³⁵⁶.

3. La cécité ou la jouissance interdite³⁵⁷

Dans son ouvrage *Corps infirmes et sociétés*³⁵⁸, Henri-Jacques Stiker, avec son approche d'anthropologie historique du handicap, nous propose une troisième interprétation du lien entre cécité et féminité.

Privilégiant deux sources, le judaïsme et l'Antiquité classique, il relève que dans la conscience religieuse juive (relayée ensuite par le Nouveau Testament) la tare (l'infirmité) est directement liée au péché³⁵⁹. Étudiant un certain nombre de mythes grecs, il s'arrête sur celui de Tirésias³⁶⁰ et nous l'imiterons.

³⁵⁵ Anne Higonnet, « Femmes et images. Représentations », *Histoire des Femmes en Occident. Le XIX^e siècle*, vol. 4, Paris, Plon, 1991, p. 279.

³⁵⁶ Déjà, dans ses *Additions à la Lettre sur les Aveugles* (dans Denis Diderot, *Lettres sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Paris, Flammarion, 2000 [1749]) rédigées en 1782, Diderot s'attardait en louanges sur la nièce de Sophie Volland, la jeune Mélanie de Salignac, aveugle de naissance et éternelle jeune fille (elle décéda à l'âge de vingt ans). À se demander si, à la lumière du mélodrame, la cécité ne se révélerait pas la plus féminine des infirmités, voire ne serait pas une infirmité qui sied bien aux jeunes filles : elle exacerbe leurs qualités attendues (y compris la charité et la compassion), tout en garantissant leur chasteté en les protégeant du regard désirant et sexuel des hommes.

Sur la question du mariage des jeunes filles aveugles dans la société française de la première moitié du XIX^e siècle, on pourra consulter Zina Weygand, « L'amour aveugle. Un amour sous empêchement ? », *Ethnologie française*, vol. 39, n° 3, 2009, p. 393-401 et Thérèse-Adèle Husson, Zina Weygand et Catherine-J. Kudlick, *Une jeune aveugle dans la France du XIX^e siècle*. Ramonville-Saint-Agne, Érès, 2004, p. 72-74.

Enfin, citons une fois encore André Gide pour renvoyer à *La symphonie pastorale* (1919) et le personnage de Gertrude dont l'opération qui lui fait recouvrer la vue la fait également accéder aux tourments amoureux.

³⁵⁷ Ce paragraphe reprend une partie de Bérengère Levet, « Cécité, Infirmité, Féminité. Les deux orphelines d'Adolphe d'Ennery et les *disability studies* », *Les Savoirs des Femmes. Programme de recherche subventionné par le CRSHC 2012-2015*, 2015. Consultable sur http://savoirsdesfemmes.org/public_html/?page_id=362
Consulté le 30 avril 2017.

³⁵⁸ Henri-Jacques Stiker, *Corps infirmes et sociétés. Essais d'anthropologie historique*, Paris, Dunod, 2013.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 35 et suiv.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 78- 83.

Il existe plusieurs versions de ce mythe. Voici celle d'Apollodore³⁶¹ : Hésiode dit que Tirésias, ayant vu sur le mont Cyllène des serpents en train de copuler, les blessa et d'homme devint femme. Ayant de nouveau observé les mêmes serpents en train de copuler, il redevint homme. Voilà pourquoi, lorsqu'une dispute éclata entre Héra et Zeus sur la question de savoir si c'étaient les femmes ou les hommes qui se trouvaient éprouver le plus de plaisir dans l'acte sexuel, ils lui posèrent la question. Il répondit que s'il y avait dix-neuf parts (de plaisir) dans l'acte sexuel, les hommes en éprouvaient neuf et les femmes dix. À cette réponse, Héra l'aveugla, mais Zeus lui fit don de la divination.

Dans une autre version³⁶², également citée par Stiker, Tirésias est rendu aveugle par Athéna qu'il aurait vue entièrement dévêtue. D'où l'interprétation de l'historien et anthropologue qui comprend les qualités divinatoires de Tirésias à la fois comme la contrepartie de la cécité, mais aussi comme la conséquence du fait que « [Tirésias] a trop vu, et trop vu de choses que d'autres ne voient pas »³⁶³.

Du mythe de Tirésias, Stiker conclut que la cécité est intimement liée à la sexualité et à la transgression, ce qui lui permet d'établir un rapport entre sexualité et infirmité et de distinguer deux axes : 1) l'infirmité est liée à une « mauvaise naissance » (naissance illégitime ou rejetée) ; 2) l'infirmité entretient une liaison avec la sexualité déviante (par « sexualité déviante », il entend : partenaire promis à un autre ou infidélité)³⁶⁴. Or, c'est bien ce dont il est question dans *Les deux orphelines* : promise à un autre, la comtesse a fauté, donnant naissance à Louise qu'elle abandonne à la veille de son mariage³⁶⁵.

Décidément, féminité et cécité ne font pas bon ménage ...

³⁶¹ *Fragmenta Hesiodica*, n°275 (Pseudo-Apollodore, Bibl., 3,6,7), édition établie par Reinhold Merkelbach et M.L. West, Oxford, Clarendon, 1967, p.134-135, traduit dans Luc Brisson, *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Leiden, E.J. Brill, 1976, p.15-17.

³⁶² Callimaque, « Hymne n°5. Pour le bain de Pallas », *Les origines. Réponses aux Telchines. Élégies. Épigrammes. Iambes et pièces lyriques. Hécélé. Hymnes*, traduit par Émile Cahen, Paris, Les Belles Lettres, 2002 [1922], p. 285-99.

³⁶³ Henri-Jacques Stiker, *op. cit.*, p. 81.

³⁶⁴ Pour Stiker, les naissances illégitimes ou rejetées ne seraient pas séparables d'une transgression concernant les partenaires sexuels interdits – déesses et mortels, femmes déjà promises ou infidélités.

³⁶⁵ On n'en saura pas plus sur le père, « mort presque sous mes yeux [je souligne] » (La comtesse, acte II, troisième tableau, sc. 5).

C - Louise, l'aveugle-cliché

Avec un baisser de rideau en forme de retour à l'ordre pour un genre dont « le fond conservateur, sinon réactionnaire³⁶⁶ » a été maintes fois pointé, contribuant à son procès en illégitimité littéraire, ce n'est pas dans *Les deux orphelines* qu'on trouvera une représentation novatrice de la jeune fille aveugle. Au contraire, la pièce participe des stéréotypes en vigueur et les relaie³⁶⁷. Ceci dit, et pour absoudre le genre, signalons que William R. Paulson dans *Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France*³⁶⁸ montre qu'un tout autre auteur, Victor Hugo, dans un tout autre genre, le roman, rejoint ces mêmes stéréotypes avec le personnage de Déa dans *L'Homme qui rit*³⁶⁹.

The types of discourse by which Hugo characterized Dea—the philosophic [“the blind are described by means of an analysis of their perceptions”³⁷⁰], the sentimental [“the imaginative postulation of moral and emotional states specific to the blind and those close to them”³⁷¹] and the visionary [“a deliberate turn to myth and tradition. Here the individual implication of being sightless are less important than the symbolic implications of the blind figure”³⁷²]-correspond to the principal ways in which blindness, since the early eighteenth century, had been conceived of and represented³⁷³.

S'intéressant à la littérature populaire, Hannah Thompson, dans « Les aveugles en France au XIX^e siècle, un regard littéraire », relève « quatre des idées reçues les plus courantes³⁷⁴ » sur la cécité. Les ramener au mélodrame des *Deux orphelines* nous semble

³⁶⁶ Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 73.

³⁶⁷ Et nombre de ces préjugés issus des représentations traditionnelles seraient toujours vivaces, comme le dénonce l'historienne Zina Weygand. Voir Zina Weygand, « Dans la culture française, les représentations de la cécité prisonnières du passé », Charles Gardou (dir.) *Le handicap au risque des cultures*, Toulouse, Érès, 2010, p. 375-89.

³⁶⁸ William R. Paulson, *Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

³⁶⁹ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, Paris, A. Lacroix/Verboeckhoven et Cie, 1869. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10751801?rk=64378;0>.

³⁷⁰ William R. Paulson, *op. cit.*, p. 200.

³⁷¹ *Idem*.

³⁷² *Idem*.

³⁷³ *Ibid.*, p. 199.

³⁷⁴ Hannah Thompson, « Les aveugles en France au XIX^e siècle. Un regard littéraire », *Corpus, revue de philosophie*, Éléments pour une contre-histoire de la cécité et des aveugles, 2014, p. 71. Et aussi, à paraître : Hannah Thompson, *Reviewing Blindness in French Fiction. 1789-2013*, Basingstoke, Palgrave Macmillan UK, 2017, 199 p., dans lequel le chapitre 6 intitulé « Silenced Sexualities » est consacré aux personnages aveugles féminins.

d'autant plus pertinent qu'en 1887 la pièce sera publiée sous la forme d'un « grand roman » en fascicules³⁷⁵, avec le seul nom d'Adolphe d'Ennery comme auteur.

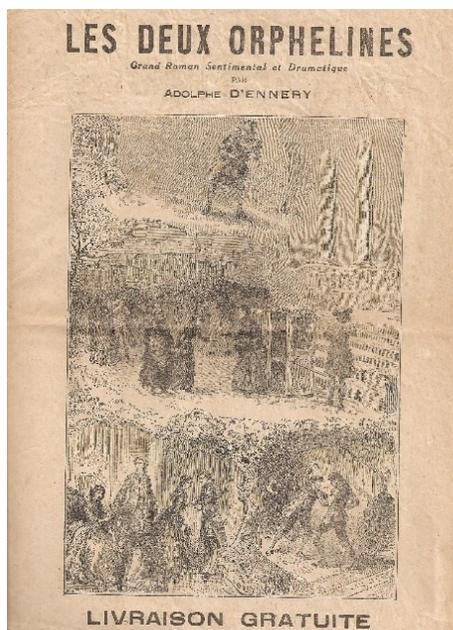


Figure 20. *Les deux orphelines, Grand Roman Sentimental et Dramatique par Adolphe d'Ennery*. Première livraison (8 pages). Illustr. : Paul Jonnard. Paris, Rouff. [s.d., 1887 ?]

Ces quatre idées reçues pointées par Thompson sont : « le personnage du mendiant aveugle [...] la hiérarchie des sens, dans laquelle la vue se trouve presque toujours au premier rang, [...] la tendance qui consiste à parler des aveugles comme d'un groupe homogène [...], la question du mariage³⁷⁶ ». Nous ne reviendrons pas sur ce dernier point, déjà évoqué. En revanche, attardons-nous sur les trois autres.

1. Louise, « la pauvre petite mendiante³⁷⁷ »

Après avoir relevé que « le mendiant aveugle est l'un des personnages les plus récurrents dans la littérature du XIX^e siècle [...] et que son] incarnation la plus connue est sans doute [celui qui] tourmente Madame Bovary lors de ses visites à Rouen dans la troisième partie du célèbre

³⁷⁵ 201 livraisons aux éditions Rouff totalisant 1064 pages, réunies ensuite en deux volumes. Adolphe d'Ennery, *Les deux orphelines : grand roman*, op. cit.

³⁷⁶ Hannah Thompson, *loc. cit.*, p. 71.

³⁷⁷ La comtesse, acte III, cinquième tableau, sc. 7.

roman de Flaubert³⁷⁸ », Thompson souligne que « le personnage du pauvre mendiant aveugle était tellement omniprésent dans la littérature populaire du XIX^e siècle, que le public a fini par faire de lui l'image même de la cécité³⁷⁹. » S'appuyant sur son corpus, elle constate que pour la plupart des voyants du XIX^e siècle non seulement « mendier est une chose qui convient aux aveugles, précisément parce que leur affliction les rend incapables de gagner leur vie d'une autre manière³⁸⁰ », mais que « les aveugles inspirent une pitié légitime et ont raison de demander l'aumône », voire que « [l]a cécité est une aubaine, [...] un moyen facile de gagner de l'argent »³⁸¹.

C'est bien cette conception que relaient d'Ennery et Cormon par la bouche de la Frochard pour qui « demand[er] l'aumône en compagnie d'une jeune fille aveugle ... qui chante dans les rues » (Henriette, acte IV, sc. 5) est la garantie d'un « gagne-pain³⁸² » efficace. Et on relèvera les répliques suivantes de cette « Chopard [*sic*] femelle³⁸³ » des plus cyniques :

Ah ! dame, oui, aveugle ! y a pas plus malheureux que ça. Et si elle voyait, elle pourrait travailler, au lieu de tendre la main ... [...] (acte II, quatrième tableau, sc. 2)

Les bonnes âmes charitables en ont compassion [...] (acte II, quatrième tableau, sc. 4)³⁸⁴

Oui, mais si elle est privée de son infirmité ... adieu le commerce ! (acte IV, sc. 4)

pour les articuler aux propos de Weygand et Kudlick selon lesquels dans « [les] descriptions stéréotypées des aveugles dans la littérature, [...] la cécité sert de ressort à l'intrigue pour mieux

³⁷⁸ Hannah Thompson, *loc. cit.*, p. 71.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 73.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 72.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 77.

³⁸² La Frochard, acte I, premier tableau, sc. 3.

³⁸³ Jules Claretie, *op. cit.*, p. 337. Claretie fait ici référence au sinistre personnage de Choppard, dans *Le Courrier de Lyon*, drame en cinq actes de Paul Siraudin, Alfred Delacour et Eugène Moreau, créé au Théâtre de la Gaîté à Paris, le 16 mars 1850, et qui s'inspire d'une affaire criminelle datant du Directoire. Ce drame fera également l'objet de différentes adaptations cinématographiques.

³⁸⁴ Assertion confortée par l'aumône d'un louis d'or à Louise par la comtesse, dans la même scène.

Pour l'anecdote, on mentionnera que l'actuelle rue Saint-Sulpice, qui longe l'église au nord, s'appela en 1636 « rue de l'Aveugle, puis « des Prêtres », enfin « des Aveugles » jusqu'en 1850, date à laquelle elle prit son nom actuel. En témoigne l'inscription gravée sur le soubassement de la tour nord, toujours lisible. On renverra, pour plus de détails, à la note 2, page 3, dans Noëlle Roy, « Lire du bout des doigts. Les personnes aveugles, de Valentin Haüy à nos jours », présenté à Société historique du VI^e arrondissement, Paris, 17 novembre 2016, non publié.

mettre en avant la bonté ou la méchanceté pures de tel ou tel personnage rencontré en chemin³⁸⁵ ».

2. Louise, « l'infortunée³⁸⁶ »

Poursuivant son analyse, Thompson constate que

les descriptions des aveugles faites par les clairvoyants nous révèlent deux des idées fausses les plus répandues : premièrement, celle selon laquelle les autres sens de l'aveugle deviennent subitement plus forts afin de compenser en quelque sorte la perte de la vue, et deuxièmement, l'idée, ou, plutôt la tendance très répandue à parler de tous les « aveugles » comme d'un groupe homogène, alors que chaque aveugle est bien sûr un individu qui vit sa cécité de manière singulière³⁸⁷.

La première idée, souligne avec finesse l'auteure, « renforce [...] la croyance très répandue qu'il existe une hiérarchie des sens où la vue se trouve au premier rang³⁸⁸ » – ce qui ne peut qu'amener les clairvoyants à imaginer que ceux qui en sont privés ne peuvent qu'être malheureux, et donc à éprouver encore davantage de compassion à leur égard.

Dans la pièce, cette série d'idées reçues est campée dès l'acte I, premier tableau de la scène 7 (première scène où apparaît Louise), comme si elles constituaient l'essence du personnage, indispensables à une caractérisation vraisemblable. S'il est mis en avant le fait que Louise, aveugle, ne peut pas voir et que ceci est bien dommage car cela l'empêche de jouir des beautés du monde (« Ah ! pauvre sœur ! ... si tu pouvais voir toutes ces merveilles ! ... Et comme c'est grand ! », Henriette), le sens compensatoire dont elle est dotée la fait s'inquiéter la première, et à juste titre, de l'absence de Martin.

LOUISE, *s'asseyant*. Je m'étonne que ce monsieur Martin ne se soit pas trouvé là pour nous recevoir.

HENRIETTE. Sois tranquille, il viendra. Oh ! que c'est beau, Paris.

S'ensuit un discours empreint de tristesse de la jeune aveugle qui s'apitoie sur son sort :

HENRIETTE. Que dis-tu ?

LOUISE. Je ne serais pas devenue une malheureuse aveugle, un objet de tristesse, un sujet de douleur pour tous ceux qui m'approchent. (acte I, premier tableau, sc. 7)

³⁸⁵ Thérèse-Adèle Husson, Zina Weygand, Catherine-J. Kudlick, *op. cit.*, p. 79.

³⁸⁶ Henriette, acte III, cinquième tableau, sc. 7.

³⁸⁷ Hannah Thompson, *loc. cit.*, p. 78.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 78- 79.

Et l'on gagera que "tous ceux qui [l']approchent" sont des clairvoyants eux-mêmes convaincus de la toute-puissance de la vue.

De fait, dans la pièce, les champs lexical et sémantique de la vision sont particulièrement sollicités, cette dernière devenant le sens privilégié pour appréhender (entendu dans ses différents *sens*) le monde. On prendra pour exemple la scène dans laquelle le marquis a rendez-vous avec son valet Lafleur en prévision de l'enlèvement d'Henriette pour le Pavillon du Bel-Air.

LE MARQUIS, *regardant autour de lui parmi les groupes de passants*. Je ne l'aperçois pas. [...]

[...]

Du diable si je t'aurais reconnu. *Déguisé* de la sorte, tu as une tournure d'homme respectable. [...] Il s'agit aujourd'hui de montrer ce dont tu es capable.

LAFLEUR. [...] Quant au bon bourgeois [...], je n'ai encore rien vu qui eût l'air de lui ressembler. Mais je le guette [...] [je souligne]. (acte I, premier tableau, sc. 2)

Ainsi retrouve-t-on dans *Les deux orphelines* ces trois idées préconçues que sont l'existence d'un sens compensatoire chez les aveugles, l'infortune de leur condition et la supériorité de la vue sur les autres sens.

3. « Nous autres aveugles³⁸⁹ »

Pour Thompson, « l'incapacité de concevoir un monde sans vue [...] liée à une autre tendance que l'on trouve partout dans la littérature du XIX^e siècle, à savoir celle d'exagérer les capacités des autres sens de l'aveugle », est « un moyen de renforcer la différence hiérarchisée entre les aveugles et les voyants »³⁹⁰. De la même manière, considérer « "les aveugles" en groupe a un effet d'éloignement qui souligne la différence entre un aveugle et un homme dit "normal"³⁹¹ ».

Les deux orphelines, ici aussi, se fait l'écho de cette combinaison de préjugés qui sévit auprès des voyants pour mieux mettre à distance les non-voyants. On prendra pour exemple la scène 8 de l'acte I, premier tableau, alors que se précise la caractérisation des deux héroïnes en

³⁸⁹ Louise, acte I, premier tableau, sc. 8.

³⁹⁰ Hannah Thompson, *loc. cit.*, p. 79.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 82.

jeunes filles innocentes, charitables et vertueuses. À Marianne qui s'étonne que Louise ait compris son désir de suicide, la jeune aveugle répond :

LOUISE. Je l'ai compris, je l'ai senti en vous écoutant. Nous autres aveugles, qu'aucun objet extérieur ne distrait, nous écoutons avec notre âme, avec notre cœur, et le mien entendait les douloureux battements du vôtre [je souligne].

On remarquera cependant que ces capacités n'empêcheront pas Louise, une fois livrée à elle-même, « Seule ! ... Oh ! ... seule ... ! » (acte I, premier tableau, sc. 11), d'éviter le danger, bien au contraire. Après s'être jetée sous les roues d'une voiture, elle se jettera dans les griffes de la Frochard, rebondissant sur une représentation traditionnelle : l'aveugle en personne dépendante, – dépendante des autres et de l'argent des autres pour vivre.

LOUISE, *se cramponnant à La Frochard*. Ah ! madame, ne me quittez pas ... je vous en supplie, ne me quittez pas. [...] Vous ne m'abandonnez pas, madame ! ... [...] Je me confie à vous, madame [je souligne]. (acte I, premier tableau, sc. 11)

Il faut cependant dire à la décharge de Louise qu'elle n'est pas aveugle-née et si elle marque quelque disposition pour le chant, elle ne dispose pas pleinement des qualités *extraordinaires*³⁹² qu'on attribue aux aveugles depuis le XVIII^e siècle. La cécité de Louise est survenue bien mystérieusement alors qu'elle avait quatorze ans :

LA COMTESSE. [...] Mais qui a causé cet horrible malheur ?

HENRIETTE. Oh ! bien horrible, en effet ! hélas ! il est toujours présent à ma pensée, ce fatal souvenir ... C'était (*On entend au loin comme un écho de la voix de Louise. – Henriette, l'oreille tendue vers ce bruit.*) c'était un soir ...

LA COMTESSE. Eh bien ?

HENRIETTE. Il y a ... il y a deux ans, à peu près...

LA COMTESSE. Deux ans ! ...

La voix se rapproche.

HENRIETTE. Oui, oui, deux ans, Louise en avait ... Louise en avait alors ...

LA COMTESSE. Achevez donc.

HENRIETTE, élevant la voix peu à peu. Louise en avait quatorze ... (*La voix se rapproche de nouveau.*) Nous jouions ... nous ... nous jouions ensemble, et ... (acte III, cinquième tableau, sc. 7)

³⁹² Je pense ici, par exemple, au sens des obstacles que vient contredire l'incident de la voiture à l'acte I, premier tableau, sc. 11. On pourra lire Wladimir Dolanski, « Les Aveugles possèdent-ils le « Sens des Obstacles », *L'année psychologique*, vol. 31, n° 1, 1930, p. 1-51. Consultable sur http://www.persee.fr/doc/psy_0003-5033_1930_num_31_1_30000

Péripétie puis coup de théâtre aidant, nous n'en apprendrons pas plus : les circonstances de la cécité de Louise ne seront jamais élucidées³⁹³.

III - De l'aveugle à la cécité, du personnage au signe

À la lecture des pages qui précèdent, il apparaît que le handicap serait à tel point lié à l'histoire, à l'esthétique et à l'éthique du mélodrame qu'il finirait par en être l'une des composantes intrinsèques.

Envisagée sous cet angle, la cécité devient un élément de genre qui remplit diverses fonctions (narratives, dramatiques, mélodramatiques) sans toutefois se rattacher pleinement à la tradition puisque l'infirmité emblématique du mélodrame des origines, si l'on en croit Brooks, serait le mutisme. La cécité serait donc le *signe* d'une évolution, un signe qu'il nous reste maintenant à interpréter. De fait, comme le regrette Holmes : « *Those who do historicize melodrama have not historicized disability in melodrama [...]*.³⁹⁴ »

Ce signe s'incarne d'abord dans un corps – un corps théâtralisé : celui du personnage de Louise, personnage de mélodrame « qui n'[a], de fait, aucune complexité psychologique mais qui [est] fortement caractéris[é]³⁹⁵ » dans la mesure où « [l]es personnages [de mélodrame] disent constamment leurs états moraux et émotionnels, leurs intentions et motivations, s'ils sont bons ou mauvais³⁹⁶ ». Nous commencerons donc par le personnage pour ensuite élargir notre réflexion aux conventions éthiques et esthétiques du genre. Nous garderons cependant en tête, tout au long des pages qui vont suivre,

cette évidence que le personnage n'a d'existence concrète qu'au travers d'une représentation concrète ; [...] la construction du sens est l'œuvre toujours mobile de la représentation. [...] M]édiateur entre texte et représentation, entre écrivain et spectateur, entre sens préalable et sens ultime, [le personnage] porte en lui-même la contradiction

³⁹³ Avec cette référence au jeu (l'enfance), on ne s'interdira pas de rapprocher la survenance de la cécité avec celle d'un interdit lié à la puberté (Louise a quatorze ans).

On avancera l'idée que ce désintéret mélodramatique pour la moindre touche de vraisemblance médicale va dans le même sens que celui que dénonce Thompson lorsqu'elle note que « ce qui intéresse les écrivains populaires de cette époque n'est pas tellement la réalité pratique de la vie de l'aveugle » (Hannah Thompson, *loc. cit.*, p. 87).

³⁹⁴ Martha Stoddard Holmes, *op. cit.*, p. 25.

³⁹⁵ Peter Brooks, *L'imagination*, *op. cit.*, p. 27.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 73.

fondamentale, *l'insoluble question posée*, sans laquelle il n'y aurait pas de théâtre : la parole du personnage – parole derrière laquelle il n'y a aucune « personne », aucun sujet – contraint, par ce vide même, par l'aspiration qu'il crée, le spectateur à y investir sa propre parole³⁹⁷.

Quant à nous, c'est notre parole que nous y investissons.

A - Louise, la plus que pathétique

1. Louise, la plus que victime

a) la plus qu'innocente

Lors de la reprise des *Deux orphelines* en 1898, Jules Lemaître émet le jugement suivant :

L'humanité qui s'y agite est extraordinairement simplifiée, comme il sied dans un drame dont la Fatalité, – ou la Providence, [*sic*] – est le premier personnage, invisible et toujours présent. Les bons y sont bons et les méchants y sont méchants avec une imperturbable uniformité et une merveilleuse plénitude³⁹⁸.

Dans ce monde binaire, la place d'Henriette et de Louise, ces deux jeunes et chastes orphelines pleines de sagesse, de bonté chrétienne, de sens du devoir, d'amour et de respect filial, ne laisse aucun doute. Avant même les agissements des traîtres qui vont faire d'elles leurs victimes, les scènes 7 et 8 de l'acte I, premier tableau, installent « les structures du manichéisme³⁹⁹ » et présentent « la vertu comme innocence⁴⁰⁰ ». Mais si un doute subsistait, l'apparence physique endossée par les comédiennes et soulignée par leurs costumes vient le lever, notifiant, dans ce genre codé qu'est le mélodrame, tout à la fois le caractère des personnages qu'elles incarnent, les valeurs morales qu'elles défendent et les fonctions dramatiques qu'elles endossent.

³⁹⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, *op. cit.*, p. 136- 138.

³⁹⁸ Jules Lemaître, *op. cit.*, p. 365.

³⁹⁹ Peter Brooks, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁰⁰ *Idem.*



Figure 21. Angèle Moreau dans le rôle de Louise à la création de la pièce, en 1874. Photographie de Carjat. « C'était bien là l'héroïne rêvée par les auteurs [...] Quand elle apparut près des marches de l'église [acte 2, quatrième tableau, sc. 2], à peine vêtue d'une rude chemise écriue et d'un jupon noir en guenilles, grelottante, abîmée sous la honte, laissant exhiler son âme tendre dans cette romance [*Ô ma tendre Musette*] dont sa voix enfantine faisait cette touchante élégie [...]. Il n'est personne dans la salle, même parmi les moins faciles à émouvoir, qui n'ait senti remuer quelque chose dans sa poitrine. [...] Telle est bien l'image de l'innocence et de la beauté flétries par la honte et la douleur ». (Paris-Théâtre n° 45, 26 mars-1er avril 1874)

La « position liminaire [...] en marge des structures familiales et sociales⁴⁰¹ », qui est la caractéristique de toutes les victimes de mélodrames⁴⁰², est garantie, en ce qui concerne Louise, dès le titre, par son statut d'orpheline. Mais elle est redoublée par son infirmité qui fait d'elle la plus que marginale puisqu'en marge de la société des voyants – celle des vingt-deux autres personnages sur scène, prolongée dans la salle par le public de spectateurs. Davantage qu'Henriette, – orpheline, certes, mais dont on connaît la filiation et par ailleurs clairvoyante –, Louise fait figure de victime idéale.

⁴⁰¹ Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 87.

⁴⁰² Julia Przyboś, *ibid.* L'auteure, s'appuyant sur la théorie girardienne, préfère préciser le terme, pages 83- 84. Louise « victime structurelle » (ou victime émissaire) ne saurait être la vraie victime du mélodrame, tandis que Jacques endosse, lui, le statut de « victime fonctionnelle » (ou victime sacrificielle), celle qui :

a pour fonction de polariser sur elle l'hostilité du groupe. Ce faisant, elle va drainer et évacuer les forces agressives qui y subsistent et assurer ainsi la survie de la communauté. Tels sont les principaux rouages du mécanisme qui, une fois mis en branle, devrait libérer la société des forces destructives de la violence.

b) *La cécité, une « bonne infirmité⁴⁰³ » ?*

Louise, aveugle, aurait toutes les raisons de ne pas « pleinement s'intégrer à la communauté qui ne [lui] réserve pas de place dans la hiérarchie⁴⁰⁴ », même si « dépouillée de nom et de rang, l'orpheline qui parle le langage du cœur appartient fonctionnellement à la société⁴⁰⁵ ». Heureusement, elle bénéficie (et témoigne) des nouvelles représentations sociales de la cécité, celles qui s'imposent durant « [la] période qui s'écoule des années 1780 aux années 1920 : entre le moment où l'infirmité, par la voie des déficiences sensorielles, acquiert une première dignité jusqu'à celui où elle apparaît être l'état d'un corps blessé à réparer⁴⁰⁶ », et pour lesquelles Diderot, encore lui, joue un rôle majeur :

Diderot, dans sa *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* (1749), avait affirmé la parfaite égalité des facultés chez les voyants et les aveugles. [...] Dans l'addition à la *Lettre*, rédigée bien des années plus tard, [...] Diderot démontre la possibilité pour un infirme sensoriel d'accéder à des compétences égales ou supérieures à celles des autres, dès lors que les moyens adéquats lui sont offerts. Cette immense ouverture intellectuelle et pragmatique [...] va permettre, soutenue par la grande idée de l'égalité foncière entre les hommes et par la revendication à l'autonomie – dans laquelle Kant a résumé l'apport des Lumières –, les initiatives bien connues d'éducation des jeunes aveugles par Valentin Haüy [...] ⁴⁰⁷.

Le statut de Louise, infirme sensorielle, est donc à distinguer de celui des infirmes physiques, ceux dont le corps est « éclopé, mutilé ou difforme⁴⁰⁸ ». Ce n'est pas tant le corps qui est « en faillite⁴⁰⁹ » qu'un organe et un sens. De plus, elle n'est pas aveugle de naissance et elle est même curable (acte II, quatrième tableau, sc. 2).

Aussi, dans le contexte de la deuxième moitié du XIX^e siècle où est écrite et créée la pièce, Louise est infirme *mais* socialisable. Elle peut donc endosser le rôle de victime

⁴⁰³ La Frochard, acte I, premier tableau, sc. 4.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁰⁵ Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁰⁶ Henri-Jacques Stiker, « Nouvelles perceptions du corps infirme », dans Alain Corbin *Histoire du corps. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Éditions du Seuil, 2011 [2005], p. 288.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 289.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 291.

⁴⁰⁹ Fabula, « Le corps en faillite : expériences et représentations du handicap dans la littérature et les arts, Colloque international et interdisciplinaire, Université Jean Monnet, Saint-Étienne (CELEC) et Université Jean Moulin-Lyon 3 (IETT), 20 et 21 octobre 2017 », *Appels à contribution*, 15 mai 2017. https://www.fabula.org/actualites/le-corps-en-faillite-experiences-et-representations-du-handicap-dans-la-litterature-et-les-arts_78808.php

structurelle : une fois la violence de la société évacuée et la paix ramenée dans un monde en crise grâce à l'expulsion de la victime fonctionnelle (Jacques)⁴¹⁰, la société n'aura aucun mal à la juger « digne de faire partie de ses rangs⁴¹¹ ». Et c'est bien ce qui survient au dénouement.

2. Louise, la plus que passive

a) *Pathos et passivité*

Nous avons, jusque-là, employé le terme de “pathos” en référence aux « larmes » de Sarcey, ce qui nous amène à la définition qu'en donne Pavis dans son *Dictionnaire du Théâtre*, soit « la qualité de l'œuvre théâtrale qui suscite l'émotion (pitié, tendresse, apitoiement) chez le spectateur⁴¹² », définition sommaire peut-être⁴¹³ mais tout à fait opérante. On pourra la compléter par la définition que Mary Ann Doane donne du « *melodramatic pathos* » qui « *implies a closeness, an immediacy, and hence an uncritical spectator - one who is taken in, often to the point of tears. It entails a loss or fading of subjectivity in the process of signification, full immersion in a discourse*⁴¹⁴. »

Cependant, dans l'introduction de son manuel *La Passion*, intitulée (et l'on y prêtera attention) « Du pathos à l'affect : une analytique de la passivité », Philippe Fontaine rappelle que :

Le terme de passion est issu du grec *pathos* et du latin *passio*, qui signifient « souffrance, supplice ». Cette toute première teneur de sens semble devoir déterminer durablement la

⁴¹⁰ Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 89.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 93.

⁴¹² Patrice Pavis, *op. cit.*, “Pathos” 1., p. 277.

⁴¹³ Certains proposeront de la compléter par la distinction que fait Hegel entre pathos objectif et pathos subjectif (Voir Georg W.F. Hegel, *Esthétique*, 1832, traduction de S. Jankélévitch, Paris, Aubier Montaigne, 1965, p. 327-340). D'autres suggéreront de lui adjoindre la définition du pathos rhétorique. Nous nous en abstenons pour trois raisons principales : 1) faute de place ; 2) l'accent mis, dans ce mémoire, sur le visuel plutôt que le textuel ; 3) cet aspect étant déjà traité ailleurs, par exemple dans Jean-Paul Davoine, « L'épithète mélodramatique », *Revue des Sciences Humaines*, Le mélodrame, n° 162, avril-juin 1976, p. 183-92 ; Michael Rinn, « Introduction », *Émotions et discours. L'usage des passions dans la langue*, Rennes, PUR, 2008, p. 13-18 ; ou encore Gilles Declerq, « Pathos et théâtralité. Pour une économie cognitive des passions », *Ibid.*, p. 219-245.

⁴¹⁴ Mary Ann Doane, “Pathos and Pathology. The Cinema of Todd Haynes”, *Camera Obscura*, 19.3-57, 2004, p. 1-21, p. 13, cité dans Jack Post, “The Ambiguity of Weeping. Baroque and Mannerist Discourses in Haynes’ *Far from Heaven* and Sirk’s *All That Heaven Allows*”, *Online Magazine of the Visual Narrative*, vol. 13, n° 2, 2012. Consultable sur <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/232/194> Consulté le 15 janvier 2017.

signification d'une notion comportant analytiquement, dans son concept, une irréductible dimension de « passivité » ; [...] Selon son origine grecque, la passion est fondamentalement *pathos*, c'est-à-dire *affection* : elle désigne alors toute situation où l'existence d'un individu se trouve profondément affectée, quelle que soit la cause de cette affection (celle-ci peut être irrationnelle ou divine, par exemple). Cette affection prend toujours une signification funeste, ou catastrophique, parce que le *pathos* signifie généralement une dépossession de l'homme quant à son pouvoir de décision dans la conduite de sa vie [...] [je souligne ; l'italique est dans le texte]⁴¹⁵.

Au-delà de la notion de passion ci-dessus définie, ce texte illustre combien le *pathos* gît au cœur du mélodrame : « l'émotion » (l'affect) du spectateur n'est que la réponse émotionnelle à la situation d'une victime passive, « profondément affectée » sur scène par les assauts du traître et les caprices de la Providence⁴¹⁶. Fix va même plus loin : seule importe l'émotion, peu importe la nature des vicissitudes⁴¹⁷.

b) Louise : et victime, et passive

Dans *Les deux orphelines*, la cécité permet de faire du personnage de Louise, déjà victime et passive, une victime plus passive qu'Henriette, l'autre orpheline, l'autre victime qui, elle, prend son destin en main dès l'acte I, deuxième tableau, scène 4. Et même lorsque Louise finit par comprendre les manigances de la Frochard, son infirmité ne lui permet pas de sortir de sa funeste situation, que ce soit à l'acte II, quatrième tableau, scène 3 ou à l'acte IV, scène 2⁴¹⁸.

À la passivité inhérente à la victime⁴¹⁹ vient ainsi s'ajouter la passivité d'un personnage qui requiert en permanence l'assistance des autres. On distinguera deux catégories d'"autres" : soit Louise est guidée par ceux qui lui veulent du bien, et alors ils s'adressent à elle à l'impératif, et l'on pourra parler d'infantilisation – Henriette, « la plus grande » (acte I, premier tableau, sc. 7), la plus âgée (« dix-huit ans à peine », acte I, deuxième tableau, sc. 1) et son « seul appui » (acte III, sixième tableau, sc. 7) déclare d'ailleurs : « je suis presque sa mère » (acte III,

⁴¹⁵ Philippe Fontaine, *La Passion*, Paris, Ellipses, 2004, p. 5-6.

⁴¹⁶ On rappellera l'étymologie de "Providence", dérivée du latin *pro-videre*, voir en avant, ce qui nous ramène au champ lexical du visuel, de la cécité à la voyance.

⁴¹⁷ Florence Fix, *op. cit.*, p. 51.

⁴¹⁸ Dans *Lire le Théâtre*, *op. cit.*, Ubersfeld propose d'étudier les personnages selon le schéma actantiel, en les plaçant tour à tour en position d'actant. Appliqué à Louise, cet exercice montre combien ce personnage est éminemment passif, le schéma ne pouvant être complété.

⁴¹⁹ Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 136.

cinquième tableau, sc. 7) ; soit Louise est mise en position d'objet par ceux qui lui veulent du mal, jusqu'à ne plus lui adresser directement la parole. Ainsi :

HENRIETTE, *conduisant Louise*. Tiens, Louise, voilà une chaise, assieds-toi. (acte I, premier tableau, sc. 7)

fonctionne comme le pendant de :

LA FROCHARD. [...] fais-la asseoir sur les marches de l'église.

[...]

JACQUES, *le [Pierre] repoussant*. [...] je m'en charge ; [...]. *Il prend la main de Louise et la fait asseoir*.

FROCHARD, *à Pierre*. Reste là, toi, et veille à ce que personne ne lui parle. (acte II, quatrième tableau, sc. 2)

De fait, tout au long de la pièce Louise sera soumise aux décisions successives de ses bourreaux (la Frochard et Jacques), de ses sauveurs (Henriette et Pierre), de ses parents (la comtesse et le comte de Linières, devenu son père adoptif), de son médecin (le docteur) et, au final, de la Providence :

LE DOCTEUR. Je la soignerai, madame, Dieu la guérira ! (acte V, sc. 5)

C'est sur cette réplique que le rideau tombe, mettant pour toujours le destin de Louise la toute-passive entre les mains du Tout-Puissant.

3. Louise : des yeux qui ne lui restent que pour pleurer

Aveugle, les yeux de Louise ne lui restent donc plus *que pour pleurer* comme si, privé de toute autre fonction que lacrymale, son organe de la vue, non content de faire d'elle une victime idéale de mélodrame, incarnait à lui seul le statut essentiellement pathétique de l'héroïne.

Interprétée, à l'instar du mutisme, comme "infirmité de genre", la cécité marque alors, dans l'histoire du mélodrame et dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, une évolution éthique (osons le mot) et esthétique vers toujours plus de pathos, d'affect et de production de "larmes", sur scène comme dans la salle.

Ses détracteurs de l'époque l'ont d'ailleurs bien perçu, ainsi Philippe Véron :

LES THÉÂTRES DE DRAME.
(PORTE SAINT-MARTIN, AMBIGU, GAITÉ.)

[...]

Qui le croirait ?

En plein XIX^e siècle, il se trouve encore des êtres primitifs qui poussent l'incontinence des larmes jusqu'à arroser les malheurs de l'héroïne en butte aux persécutions du traître. N'allez pas vous aviser de railler la candeur lacrymatoire de ces braves ouvriers, de ces honnêtes bourgeois [je souligne].

Ils ne vous pardonneraient pas de leur gâter leur attendrissement. Pourquoi d'ailleurs leur ravir cette illusion ?

Laissez-les plutôt s'amuser en se désolant. Ils sont si heureux de leur désespoir ! Il est si doux de croire à quelque chose, ce quelque chose fût-il la prose de M. Dennery !⁴²⁰

Quant à ses défenseurs, ils le revendiquent. Ainsi Claretie se félicite des larmes que fait naître *Les deux orphelines* pour mieux déplorer « le rôle comique de la pièce, celui d'un valet [Picard] : [...] ce seul rôle est mal venu. C'est là du comique *à côté* que tout le monde ne saurait comprendre [l'italique est dans le texte]⁴²¹ ».

4. Cécité, larmes et sensibilité

Les affects qui circulent, que ce soient, sur scène, la douleur – celle ressentie par le corps infirme de Louise⁴²² –, ou, dans la salle, la souffrance⁴²³ et le plaisir, – il s'agit bien d'un divertissement –, nous invitent à replacer le mélodrame des *Deux orphelines*, “mélodrame de l'oculaire des larmes”, dans l'histoire des sensibilités, alors qu'en cette fin de XIX^e siècle « un nouveau régime » est en train de s'imposer, comme l'écrit Alain Corbin :

Le XIX^e siècle correspond [...] tout à la fois, à un abaissement des seuils de tolérance, à une transformation profonde du statut de la douleur, perçue désormais comme une complexe construction émotionnelle, et à une lutte efficace menée contre elle par l'analgésie, l'antalgie et l'anesthésie. [...] Dans le même temps, [...] le plaisir et la volupté cessent de n'être analysés que dans la perspective de la procréation et l'hédonisme, de ce fait, bénéficie d'une légitimité nouvelle⁴²⁴.

⁴²⁰ Pierre Véron, *Paris s'amuse*, Paris, Dentu, 1861, p. 36. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64264622/f42.image>

⁴²¹ Jules Claretie, *op. cit.*, p. 836.

⁴²² Sans oublier, bien sûr, celui de Pierre.

⁴²³ « la souffrance est une douleur [...] susceptible d'être vue et regardée », Marie-Jeanne Lavilatte, citée par Alain Corbin, *op. cit.*, p. 270.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 281. On renverra, témoignage du débat philosophique qui renaît autour de ces questions dans ces années-là, au célèbre ouvrage du philosophe Francisque Boullier, contemporain de d'Ennery et Cormon, *Du plaisir et de la douleur*, Paris, Hachette, 1865. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55104975/f4.image>

Parallèlement, comme le constate Anne Vincent-Buffault,

[...] il semble de plus en plus mal porté d'aller chercher au théâtre les émotions violentes du mélodrame et ses scènes attendrissantes, convenues et attendues, qui permettent au public populaire de pleurer sur des bons sentiments. Les larmes distinguées deviennent celles qui ne préviennent pas. Car la force de l'illusion théâtrale tient à cette faculté de révéler l'émotion, par une expression plus vraie que nature, chez le spectateur pris individuellement. La quête d'une vérité dans le sentiment que, dans la réalité, on rencontre si rarement, trouve au théâtre une forme d'expérience que l'obscurité de la salle rend possible. On y voit se jouer ce que Norbert Elias a appelé le processus de déformatisation : la méfiance à l'égard des expressions convenues qui provoquent les larmes s'accompagne d'une recherche de formules exactement appropriées à une émotion unique et personnelle⁴²⁵.

Larmes et douleur passent donc de mode, ce dont Pierre Véron ou encore Émile Zola, virulent critique de d'Ennery⁴²⁶, témoignent, tandis que les manifestations hystériques, dans lesquelles les clientes du Docteur Charcot excellent⁴²⁷, se voient désormais reliées à une folie d'origine pathologique. Dans ce contexte, la cécité de Louise, qui signe l'évolution du mélodrame de la marque du pathos lacrymal⁴²⁸, ne marquerait-elle pas un point d'aboutissement *dans* l'histoire du genre, tout autant qu'un point d'aboutissement *de* l'histoire du genre ?

B - La cécité au risque du mélodrame

1. Quelle victime après Louise ?

Une série de remarques s'impose.

Premièrement, l'économie du mélodrame, on l'a vu, fait la part belle à la surenchère ;

Deuxièmement, le respect des conventions du genre exige que le corps des héroïnes reste inviolé, autrement dit intègre, dans un cadre narratif où comme le rappelle Ubersfeld :

la Jeune [*sic*] fille est la victime désignée : dans l'action sadique dont le traître est l'origine elle est celle que l'on menace, que l'on enferme, que l'on poursuit, que l'on terrorise avec

⁴²⁵ Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes XVIII^e-XIX^e siècles*, Marseille, Rivages, 1986, p. 236.

⁴²⁶ Émile Zola, « Adolphe d'Ennery », *Nos auteurs dramatiques*, Paris, Charpentier, 1881, p. 335-350. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2153367/f339>

⁴²⁷ Ses premières leçons à la Salpêtrière, décor du sixième tableau, datent de juin 1870.

⁴²⁸ Fix, dans son ouvrage en cinquante questions intitulé justement *Le mélodrame : la tentation des larmes*, *op. cit.*, en consacre quatre au lacrymal (n° 10, 11, 27 et 32).

une réserve cependant : enlevée, parfois torturée, jamais violée, la Jeune fille arrive au dénouement *virgo intacta*⁴²⁹.

Troisièmement, les archétypes féminins en vigueur dans la société du temps organisent la féminité autour de deux pôles :

l'un normal, ordonné et rassurant, l'autre déviant, dangereux et séducteur. [...]. Ces deux univers [ne sont] pas mis sur le même pied : les femmes « normales » [sont] dépeintes comme admirables, vertueuses, heureuses ou récompensées, tandis que celles qui affich[ent] une féminité déviante [sont] représentées comme grotesques, dépravées, misérables ou punies⁴³⁰.

Quatrièmement l'idéal de beauté se veut encore, n'en déplaise à George Sand, le reflet de l'âme⁴³¹.

Or, on peut se demander quelle innocente persécutée, quelle victime, quelle infirmité il est possible de mettre sur scène après Louise, l'aveugle, la déficiente sensorielle. Il devient sans doute difficile de surenchérir sans devoir mettre sur scène des corps infirmes, mutilés ou difformes, pris dans « une fantasmagorie qui les lie indéfectiblement à l'anormalité radicale⁴³² », entre monstruosité et dégénérescence, bouleversant alors les affects (l'empathie du public) et les conventions du genre (le retour à l'ordre). – quittant le théâtre pour se placer alors sur le terrain des spectacles forains et autres lieux de divertissement populaire qui, eux, exposent, exhibent⁴³³ des cas générant « répulsions et fascinations troubles⁴³⁴ ».

2. La cécité comme faille générique

Au-delà de ces interrogations qui resteront significativement sans réponse, sauf à sortir du genre *stricto sensu* (on pourra alors évoquer le Grand Guignol de la toute fin du siècle), la cécité de Louise semble marquer un point d'aboutissement dans l'histoire du mélodrame en en défiant les conventions.

⁴²⁹ Anne Ubersfeld, « Les bons et le méchant », *loc. cit.*, p. 79.

⁴³⁰ Anne Higonnet, « Femmes et images. Apparences, loisirs, subsistance », dans Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dirs), *op. cit.*, p. 250-252.

⁴³¹ Yvonne Knibiehler, « Corps et cœurs », *Ibid.*, p. 351 - 387.

⁴³² Henri-Jacques Stiker, "Nouvelles perceptions du corps infirme" dans Alain Corbin, *op. cit.*, p. 292.

⁴³³ Le rappel de la fausse étymologie qui rattache le monstre au latin *monstrare* parle, par son inexactitude, de lui-même. Voir *Ibid.*, p. 297, note 41.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 305.

De fait, Ubersfeld, décrivant le double schéma actantiel du mélodrame selon lequel « [c]’est le traître qui est le sujet actif, c’est lui dont le vouloir “égoïste” fait entrer le mal dans le monde, et auquel s’oppose le héros désintéressé qui fera triompher le bien et le bonheur⁴³⁵ », précise qu’il s’agit de « [d]eux schémas antagonistes et réversibles (mais non totalement, la victoire du héros devant intervenir au dénouement), quasi universels pour le mélodrame, les variations étant toutes signifiantes et désignées comme violation du code [je souligne]⁴³⁶. »

Or, si dans *Les deux orphelines* la surenchère propre au mélodrame conduit aux doublements de l’intrigue, des héroïnes et des traîtres, et donc à *deux* doubles schémas actantiels, le parallélisme s’arrête là : à la dernière scène, le rideau tombe de manière dissymétrique, laissant apparaître des zones d’ombre.

Qu’est devenu Pierre, laissé sur cette réplique : « Moi, j’attends la justice. » (acte IV, sc. 7) ? Lui, le rémouleur infirme mais travailleur honnête⁴³⁷, le Saint-Martin de mélodrame⁴³⁸, le sauveur de Louise, quitte la scène en véritable Abel, héros sacrificiel de la tradition biblique, et en véritable Caïn, fratricide⁴³⁹. Est-il donc « bon » ou « méchant »⁴⁴⁰ ? Paie-t-il le prix de son ascendance (« nous sommes d’une famille qui tue », acte IV, sc. 7) ou de son infirmité ? Pourquoi la « justice distributive qui ne manquait pas au dénouement⁴⁴¹ » reste-t-elle ici en suspens ? Quelle est la moralité, chère à Nodier et Brooks ? On ne pourra que constater, quoi qu’il en soit, que tout risque de mariage est ainsi évité à Louise, en bonne aveugle.

⁴³⁵ Anne Ubersfeld, « Les bons et le méchant », *loc. cit.*, p. 77.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁴³⁷ C’est tout l’objet des scènes 4 et 5 de l’acte I, premier tableau.

⁴³⁸ La scène 3 de l’acte II, quatrième tableau est, bien sûr, à rapprocher de l’hagiographie selon laquelle Saint-Martin de Tours aurait partagé son manteau, un soir d’hiver 334, avec un déshérité transi de froid. La nuit suivante, le Christ lui serait apparu en songe, avec le pan de manteau : « *Nocte igitur insecuta, cum se sopori dedisset, vidit Christum chlamydis suae, qua pauperem texerat, parte vestitum.* » (Sulpice-Sévère, *Vita Beati Martini*, chap. III, fol. 162B). C’est l’épisode le plus célèbre de la *Vie de Saint-Martin*.

⁴³⁹ Or, la justice peut-elle se permettre de tuer ce nouveau Caïn, lui qui a comme mission biblique de fonder une ville, de prendre femme et de féconder ? À moins qu’un infirme boiteux ne soit pas concevable dans ce rôle ? C’est la question que l’on pourra se poser à l’issue de la conférence de Pierre Popovic, « Caïn, Corday, Thénard, et crime rime avec rime », dans le cadre du cours FRA2124, Michel Pierssens, Université de Montréal, 30 novembre 2016.

⁴⁴⁰ Anne Ubersfeld, « Les bons et le méchant », *loc. cit.*, p. 75.

⁴⁴¹ Paul Ginesty, *Le mélodrame*, Paris, Louis-Michaud, 1910, p. 10.

Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200920v/f8.image>

En effet, si le dénouement offre à Henriette l'assurance d'un bonheur idyllique, puisque non seulement elle a retrouvé sa sœur mais que, graciée par le lieutenant de police, elle peut convoler en justes noces avec Roger son sauveur⁴⁴², on n'en dira pas autant de Louise. Bien plus, si la comtesse est désormais sur la voie de la guérison, celle de Louise est encore à venir⁴⁴³. Bien plus encore : si Diane a retrouvé sa fille, Louise ne sait pas qu'elle a retrouvé sa mère – d'ailleurs, comment une aveugle pourrait-elle *reconnaître* sa mère ? Cette reconnaissance filiale n'est donc que partielle puisqu'univoque (pour une fois, d'Ennery a négligé la croix de ma mère⁴⁴⁴ !), ce qui appelle une dernière remarque. Valorisée par le titre de la pièce, mais non sans ambiguïté (les deux orphelines ne sont pas sœurs) ; mise en scène dans ses inimitiés archétypiques (le fratricide), l'adelphie, certes dans une version lâche (Henriette et Louise ne sont que sœurs de lait), concurrence l'amour maternel et filial du mélodrame classique. Elle témoigne en cela de la mutation du régime familial, celle qui a accompagné « la France révolutionnée », « ce passage de l'Ancien Régime à la France parlementaire et, progressivement, démocratique »⁴⁴⁵.

⁴⁴² On ne résistera pas à citer ces quelques phrases prononcées en 1853 par Napoléon III, dont d'Ennery fréquenta le cercle, et qu'aurait pu prononcer Roger, preuve que l'univers mélodramatique ne s'est pas cantonné, au XIX^e siècle, à l'imaginaire fictionnel :

Enfin, en plaçant l'indépendance, les qualités du cœur, le bonheur de famille au-dessus des préjugés dynastiques et des calculs de l'ambition, je ne serai pas moins fort, puisque je serai plus libre. Bientôt en me rendant à Notre-Dame, je présenterai l'Impératrice au Peuple et à l'Armée ; la confiance qu'ils ont en moi assure leur sympathie à celle que j'ai choisie, et vous messieurs, en apprenant à la connaître, vous serez convaincus que cette fois encore j'ai été inspiré par la Providence [je souligne les éléments qui peuvent renvoyer directement aux *Deux orphelines*]. »
Extrait de la communication relative au mariage de l'empereur lue par Napoléon III aux membres du sénat, du corps législatif et du conseil d'état réunis aux Tuileries, 22 janvier 1853. (« Spectaculaire Second Empire. 1852-1870 », Musée d'Orsay, 2016, Salle I, Cartel).

⁴⁴³ On pourrait aussi considérer que renvoyer le sort de Louise à la Providence, c'est choisir de ne pas encore trancher entre la conception sensualiste et la vision rationnelle de la cécité qui s'affrontent depuis le XVIII^e siècle.

⁴⁴⁴ L'expérience a démontré à M. d'Ennery que les effets, pour toucher et remuer la foule, doivent frapper toujours au même endroit. Ces effets se réduisent à un petit nombre de situations et de jeux de scène [...]. N'oubliez point surtout le médaillon ou *la croix de ma mère* qui circule de main en main, comme le jeu du corbillon, et à l'approche du dénouement met fin aux malentendus des personnages et dissipe les nuages qui flottaient sur l'action [l'italique est dans le texte]. (Benoît Jouvin, « Théâtres », *Figaro, journal non politique*, n°627, février 1861. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k269971w/fl.image>).

⁴⁴⁵ Claudie Bernard, Chantal Massol et Jean-Marie Roulin, *Adelphiques. Sœurs et frères dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Kimé, 2010, p. 9.



Figure 22. *Abel et Caïn. Les deux orphelines*. Théâtre Dray. Blain. Carte postale non circulée. [s.d].

Ainsi, les destins des sauveurs et des héroïnes diffèrent selon qu'ils sont infirmes ou pas, aveugles ou non, la cécité défiant alors trois thématiques au cœur du mélodrame : l'amour, la reconnaissance et le "retour au point zéro" si caractéristique du dénouement⁴⁴⁶. Du côté de Louise, venue à Paris pour guérir, au dénouement, tout reste encore à faire pour obtenir un destin à l'égal d'Henriette⁴⁴⁷.

Il semble donc bien que la cécité, en tant qu'"infirmité de genre", introduise une faille dans les conventions éthiques du mélodrame, voire remette en cause sa définition même, si l'on se réfère à Sarcey⁴⁴⁸.

3. La cécité : miroir de l'oculaire et retour de la parole

Qu'en est-il du point de vue de l'esthétique d'un genre dont les racines puisent dans la pantomime ? Pour répondre à la question, on dressera un parallèle entre cécité et mutisme, entre la scène 7 de l'acte I, premier tableau, et une scène considérée comme fondatrice du genre tirée de *Cœlina ou l'enfant du mystère*⁴⁴⁹. De la même manière que Cœlina parle pour son père muet,

⁴⁴⁶ Jean-Marie Thomasseau, *Mélodramatiques*, op. cit., p. 29.

⁴⁴⁷ William R. Paulson, op. cit., p. 73, montre que le mariage est lié à la guérison du héros ou de l'héroïne aveugle :

Sentimental relations between the sexes are the major theme of literary works in which the cure of blindness plays a part, both because this was the major theme of the kind of popular literature in which these cures became a topic and because the « awakening » to sight offered a particularly propitious moment for emotional or erotic revelations.

⁴⁴⁸ Voir *supra*, Premier chapitre, III, A.

⁴⁴⁹ Acte III, sc. 5. *Cœlina ou l'enfant du mystère* de Pixérécourt, dans Peter Brooks et M. Faten Sfar, op. cit.

traduisant en mots sa pantomime, ce qui, comme le remarque Fix, rend « le silence [...] explicite et même redondant puisque la pantomime est prolongée par sa validation langagière, sa mise en mots⁴⁵⁰ », de même Henriette, dans cette scène 7, voit pour Louise.

LOUISE. Dis-moi ce que tu vois ... Où sommes-nous d'abord ?

HENRIETTE. Tout près d'un beau pont, avec des petites maisons de chaque côté et une statue au milieu.

LOUISE. C'est le Pont-Neuf. [...]

HENRIETTE. Ah ! de ce côté on aperçoit deux grandes tours noires, les tours de Notre-Dame sans doute ?

LOUISE, *tristement*. Notre-Dame ! [...]

Décrivant à Louise la vue que l'on a sur la pointe de l'île de la Cité et la statue équestre d'Henri IV⁴⁵¹ depuis le quai des Grands-Augustins, traduisant ce qu'elle voit en mots, Henriette rend le décor "explicite et même redondant". La cécité de Louise devient ainsi le prétexte à souligner, à rendre *plus visible* le décor, quitte à agrandir le tableau en décrivant des éléments lointains : l'esthétique de l'oculaire s'en trouve ainsi réaffirmée.



Figure 23. "Act I, Scene 1. The Abduction of Henriette", *The Two Orphans*. Programme du Boston Theatre. December 13th 1875.

⁴⁵⁰ Florence Fix, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁵¹ Il y aurait, par ailleurs, une étude intéressante à mener sur la figure d'Henri IV dans la pièce, du prénom d'Henriette à la chanson « Si le roi m'avait donné » (acte I, premier tableau, sc. 11). Cette chanson figure déjà dans une comédie-vaudeville en un acte, *La Reine Margot ou comment l'amour vient aux pages*, de L. Couailhac, créée au Théâtre de la Porte-Saint-Antoine à Paris, le 8 avril 1839. Datant des années 1550, popularisée par Molière dans *Le Misanthrope* (acte I, sc. 2), elle aurait été composée par Antoine de Bourbon, père d'Henri IV, au Château de Bonne-Aventure situé près de Vendôme. Une autre tradition attribue les paroles à Ronsard lui-même. Voir « L'Histoire en chansons. Si le roi m'avait donné ». *Paris le nez en l'air !* Consultable sur <http://parislenezenlair.fr/l-histoire-en-chansons/509-si-le-roi-m-avait-donne.html> Consulté le 31 mars 2017.

Mais cette première réflexion en amène une seconde : au discours purement descriptif que produit Henriette la voyante répond le discours analytique qui nomme et interprète le monde, celui de Louise la non-voyante. Certes, si le personnage muet communique avec les gestes, l’aveugle communique par la parole. Par-là même, interprétée comme “infirmité de genre” et succédant au mutisme des origines, la cécité consacre la parole, avalisant l’impuissance de la « forme expressionniste » du geste⁴⁵² à créer du sens – à désigner (du latin *designare*, marquer d’un signe) seule, par elle-même et d’elle-même.



Figure 24. *Miss Kate Claxton, as Louise, in the “Two Orphans”, Union Square Theatre (Broadway, N.Y). Sarony. Photographie. [s.d.]* Ce rôle qu’elle créa dans ce même théâtre (180 représentations du 21 décembre 1874 au 15 juin 1875) la fit connaître comme la plus grande actrice de mélodrame de son temps aux États-Unis.

Figure 25. *Paulette Cavalier à 14 ou 15 ans, dans le rôle de Louise. Photographie. 1927.* Source : archives du Théâtre Baptiste Cavalier.

D’ailleurs, la photo de Paulette Cavalier dans le rôle de Louise illustre à quel point jouer un personnage aveugle, c’est jouer un personnage impassible rendu inexpressif par la fixité du regard due à la cécité, infirmité “non voyante” donc non *spectaculaire*. Comme le dit le texte, ce n’est pas l’« architecture⁴⁵³ » du corps de Louise qui est en cause, mais l’« éclat⁴⁵⁴ » de son

⁴⁵² Peter Brooks, *L’imagination, op. cit.*, p. 73.

⁴⁵³ Acte II, quatrième tableau, sc. 1. À propos de Pierre.

⁴⁵⁴ Acte I, premier tableau, sc. 7.

organe de la vue – et l'on appréciera le champ lexical convoqué : non pas celui du Vivant, animé, mais celui du Minéral, inanimé.

De ces trois réflexions qui s'articulent non sans paradoxe, on retiendra que la cécité, si elle se révèle en miroir à l'oculaire du mélodrame, c'est alors pour mieux braver les sources même de l'esthétique d'un genre qui « parle d'expression⁴⁵⁵ » et utilise le corps et le geste comme moyens rhétoriques⁴⁵⁶.

4. La cécité comme modalité du regard

Pourtant, dans le cadre du mélodrame, « théâtre du signe » (Brooks) qui « *literalises the new centrality of the body as site of meaning, leading to "an aesthetics of embodiment"*⁴⁵⁷ », la cécité, devenue signe incarné, s'interprète aussi comme une « infirmité théâtrale » à en croire la célèbre assertion de Roland Barthes :

Qu'est-ce que la théâtralité⁴⁵⁸ ? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, sons, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur⁴⁵⁹.

D'autant que si l'on suit Josette Féral, dans le dispositif théâtral tout se joue finalement du côté du regard du spectateur :

la théâtralité, comme la mimesis, a à voir fondamentalement avec le regard du spectateur. Ce regard repère, identifie, crée l'espace potentiel dans lequel la théâtralité va pouvoir être repérée. Il reconnaît cet espace autre, espace de l'autre où la fiction peut émerger. Ce regard est toujours double. Il voit le réel et la fiction, le produit et le processus. [...L]a théâtralité appartient d'abord et avant tout au spectateur. Sans ce dernier, le processus mimétique et théâtral n'a aucun sens⁴⁶⁰.

⁴⁵⁵ Peter Brooks, *L'imagination*, op. cit., p. 74.

⁴⁵⁶ On pourra lire avec intérêt Peter Brooks, *L'imagination*, op. cit., p. 78, n.1., sur l'expérience d'un groupe de spectateurs sourds-muets ayant assisté à une représentation de *Faust*. Il illustre combien mutisme et cécité s'inscrivent dans des problématiques différentes.

⁴⁵⁷ Jacky Bratton, Jim Cook et Christine Gledhill, "Introduction", op. cit., p. 2.

⁴⁵⁸ Pour une histoire de la notion, voir Laure Fernandez, « Théâtralité et arts visuels : le paradoxe du spectateur », *Marges*, Déplacement des pratiques artistiques, n° 10, 2010, p. 25-36. Consultable sur <https://marges.revues.org/490>

⁴⁵⁹ Roland Barthes, « Le théâtre de Baudelaire », *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2002 [1954], p. 122-129, p. 122-123.

⁴⁶⁰ Josette Féral, *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*, L'Entretemps, Montpellier, 2011, p. 102.

Autrement dit, que le personnage sur scène voie ou non ne remet pas en cause le dispositif théâtral. En revanche, et c'est mon hypothèse, la cécité des *Deux orphelines* vient interpeller ces « nouvelles modalités du regard [qui] émergent » au XIX^e siècle et « dont l'art théâtral, dans ce qu'il donne à voir ou non sur la scène, dans la manière dont il noue le dicible et le visible, en relation avec le spectateur, constitue un lieu privilégié à la fois de développement, d'observation, de mise en abyme et de questionnement⁴⁶¹ ». Il annonce ici le dispositif d'un nouvel art, le septième, qui viendra bientôt le supplanter ; un dispositif dans lequel non seulement le personnage mais aussi l'acteur ne verront plus le spectateur ; un dispositif dans lequel un écran viendra s'interposer – le cinéma.

5. La cécité : quand trop de spectaculaire tue l'oculaire

Nous avons noté, dans les pages précédentes, que la cécité de Louise était le prétexte à réintroduire la parole et à souligner l'esthétique de l'oculaire propre au mélodrame fin de siècle. On pourra également émettre l'hypothèse que le regard vide de Louise se présente comme l'image inversée, sur scène, de « cette hébétude du regard, dans cette fascination qui englué, selon Brecht, les spectateurs de ce théâtre-là » dans la salle, ce « [t]héâtre "aristotélicien" par excellence » qu'est le mélodrame, où « c'est le public, bien plus que le niais, qui est dans la position de l'enfant admis à contempler le spectacle que lui proposent les "grands" »⁴⁶². À moins que, en suivant Frantz, ce regard vide ne soit que le miroir de la sidération du public, résultat de la dramaturgie du tableau :

[l]'image va enfermer [le théâtre] dans une boîte magique, accessible à tous ceux qui peuvent s'acheter le voyage dans la fiction. L'effet de fascination ou d'absorption par le monde fictif de la scène correspond à ce nouveau calcul de l'illusion : redoublant la force des histoires puissantes et manichéennes du mélodrame, il sidère les publics populaires des villes [je souligne]⁴⁶³.

La cécité des *Deux orphelines* marquerait alors, pour le mélodrame, l'impasse dans laquelle l'a mené la « "poussée du regard" : une profusion de visualités [qui] se déploie sur les scènes, avec

⁴⁶¹ Florence Baillet, Mireille Losco-Lena, Arnaud Rykner, « Résumé des communications et biographies », *L'œil et le théâtre*, Colloque international, 9-11 avril 2015, Paris, p. 2.

⁴⁶² Anne Ubersfeld, « Les bons et le méchant », *loc. cit.*, p. 83.

⁴⁶³ Pierre Frantz, *op. cit.*, p. 257- 258.

un goût prononcé pour les effets spectaculaires [...] qui affecte le théâtre au XIX^e siècle et dont le tournant du XIX^e-XX^e siècle constitue un climax⁴⁶⁴».

6. La cécité : le théâtre contre l'image

Mais on peut aller encore plus loin dans l'interprétation de la cécité comme signe, en quittant le champ esthétique pour investir le champ médiatique.

La cécité, absence de vision, s'oppose à la lumière en ce sens que la vision a besoin de la lumière. Or, la deuxième partie de ce siècle de « massification culturelle⁴⁶⁵ » voit se multiplier des divertissements populaires qui pratiquent la lumière⁴⁶⁶, lumière vers laquelle par ailleurs tous les intérêts (techniques, scientifiques, économiques, sociaux, culturels), d'une manière ou d'une autre, convergent.

Évoquant les années qui précèdent 1895 (année officielle de naissance du cinéma), Daniel Banda et José Moure écrivent ainsi :

Avant que, par le Cinématographe, la lanterne magique ne rencontre la photographie, mais aussi bien le phénakistiscope et la chronophotographie, l'imagination d'un siècle avide de tout voir s'invente elle-même, presque avec impatience, dans ses recherches et expériences scientifiques (analyse de la persistance rétinienne, du mouvement, de la motricité), la mise au point de techniques photographiques et l'invention de machines optiques qui servent la science (du thaumatrope au phénakistiscope et au zootrope, du fusil photographique à la chronophotographie) mais aussi le divertissement (le praxinoscope et le Théâtre optique de Reynaud, le kinétoscope d'Edison) et trouvent un public (séduit par ces jouets scientifiques) et un marché [je souligne].

Et les auteurs remarquent que

La seule ingéniosité technique, même stimulée par l'impatience de réaliser un vieux rêve, n'explique pas le rythme et la profusion des inventions ici étroitement dépendants d'une conjonction de déterminations économiques et sociales, de la recherche du profit, d'une industrie des attractions, de besoins auxquels répondaient ces objets de désir, et de la réussite de leur vulgarisation et de leur adaptation à un usage individuel ou collectif⁴⁶⁷.

⁴⁶⁴ Florence Baillet, Mireille Losco-Lena, Arnaud Rykner, *loc. cit.*, p. 2.

⁴⁶⁵ André Vaillant, *loc. cit.*, p. 156.

⁴⁶⁶ « Les pratiques de la lumière ont une histoire : c'est dire que la lumière a, vraiment, une histoire – la poser comme objet, en effet, à l'égard duquel on supposerait seulement des changements d'attitude, cela relève évidemment des pratiques de la lumière. » Patrick Désile, *Généalogie de la lumière. Du panorama au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 285.

⁴⁶⁷ Daniel Banda et José Moure, *Avant le cinéma : l'œil et l'image*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 8.

En la replaçant dans ce contexte où l'œil appartient désormais à l'appareil, la cécité des *Deux orphelines* s'interpréterait alors comme le dernier rempart dressé par le « vétéran Dennerly⁴⁶⁸ », éminent représentant, avec Cormon, des mélodramaturges “classiques”, contre l'invasion de l'image dans les divertissements – à moins qu'elle ne signifie déjà pour le théâtre, jusque-là prééminent dans la vie culturelle de la cité⁴⁶⁹, le *black-out*⁴⁷⁰.

7. La cécité, métaphore de l'anti-modernité

Nous avons évoqué plus haut l'infirmité du muet ou du niais de mélodrame comme « *a metaphor for the situation of the working class*⁴⁷¹ ». On prendra soin de préciser, avec Ubersfeld, que

le théâtre n'est pas le reflet, la mimesis d'une situation sociologique, mais l'image qu'une classe donnée (en l'occurrence la classe dominante) se fait d'elle-même et de sa place dans l'univers social [...] ; de là, la présence du « peuple » sous une forme réduite, affectueusement mise à distance, celle du *niais*⁴⁷².

Au-delà, et au terme de ce travail, je souhaiterais émettre l'hypothèse selon laquelle, dans *Les deux orphelines*, la cécité métaphoriserait la résistance à la modernité de ces classes populaires, ou plutôt de ces « classes urbaines [qui réunissent] les classes moyennes et des couches plus populaires⁴⁷³ » et qui constituent l'essentiel du public des mélodrames à la fin du siècle.

Le terme de “modernité”, néologisme employé par Balzac dès 1822 et popularisé par Baudelaire sous le Second Empire, « se diffuse [au XIX^e siècle] pour caractériser ce moment de l'histoire perçu comme unique et singulier, source de confiance et d'espoir pour un siècle qui promet l'émancipation à l'égard du passé, de la tradition, de la nature⁴⁷⁴. »

⁴⁶⁸ Peter Brooks et Myriam Faten Sfar, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁶⁹ Voir Jean-Claude Yon, *Histoire du théâtre à Paris*, *op. cit.*

⁴⁷⁰ « Établissement de l'obscurité totale dans une ville, ordonné comme mesure de défense passive contre les attaques aériennes nocturnes ; *p. anal.* obscurcissement total d'une ville (dû à une panne d'électricité par exemple) », CNRTL. Consultable sur <http://www.cnrtl.fr/definition/black-out> consulté le 26 mai 2017.

⁴⁷¹ Martha Stoddard Holmes, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁷² Anne Ubersfeld, « Les bons et le méchant », *loc. cit.*, p. 76.

⁴⁷³ André Vaillant, *loc. cit.*, p. 156.

⁴⁷⁴ Emmanuel Fureix et François Jarrige, *La modernité désenchantée. Relire l'histoire du XIX^e siècle français*, Paris, La Découverte, 2015, p. 9.

Considérée dans sa dimension culturelle, la modernité se caractérise par l'inflation des images dans la vie privée comme sur le domaine public :

L'imagerie sous toutes ses formes, nobles ou moins nobles – de la lithographie à la photographie, des affiches aux enseignes lumineuses, des illustrations de presse aux caricatures volantes, des images pieuses aux bibelots kitsch des intérieurs bourgeois, du Salon annuel à la « statuomanie » républicaine –, envahit [...] le paysage visuel. La juxtaposition des images les plus disparates et des régimes de signes les plus hétéroclites caractérise les murs et les rues de la ville moderne. [...] À cette boulimie de l'image et des signes visuels correspond aussi une hypertrophie du regard, constitutive d'un nouveau régime visuel [je souligne]⁴⁷⁵.

Mais comme le révèlent les historiens Emmanuel Fureix et François Jarrige dans leur essai historiographique qui revisite « les évolutions dominantes » du XIX^e siècle comme ses « discontinuités »⁴⁷⁶ :

cette foi nouvelle dans la modernité s'accompagne aussi d'emblée de doutes et d'inquiétudes, de désenchantement teinté de mélancolie. Même si le XIX^e siècle est indéniablement celui de l'invention et de l'obsession pour le Progrès [...], les contemporains n'ont en effet jamais été dupes de ce qu'ils vivaient. L'enthousiasme pour le progrès a toujours suscité autant d'anxiété que d'espoirs, de nostalgie que de projection sur l'avenir, autant de désenchantement que d'espérances. [...]

Le siècle du progrès et de la modernité fut donc aussi celui des ambivalences, des inachèvements et des désenchantements⁴⁷⁷.

Prise dans une action qui se déroule sous l'Ancien Régime comme pour « retarder la perte et l'oubli [du passé]⁴⁷⁸ » ; intégrée à l'éthique et à l'esthétique d'un mélodrame bientôt archaïque⁴⁷⁹ ne serait-ce que parce que les grands enjeux que le genre mettait en scène vont se jouer ailleurs, – enjeux esthétiques autour du cinéma muet (1895) ; enjeux éthiques autour des relations avec l'Empire allemand, dans une surenchère qui déplacera la lutte entre les bons et

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 168.

⁴⁷⁶ *Idem.*

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 9-10.

⁴⁷⁸ Alain Corbin, cité par *Ibid.*, p. 10.

⁴⁷⁹ On rappellera que l'année de création des *Deux orphelines* (1874) est aussi celle des premières fresques de Puvis de Chavanne sur la vie de Sainte-Geneviève au Panthéon, de la publication de *La tentation de Saint-Antoine* de Flaubert, du poème symphonique de *Rédemption* de Franck, tout autant que celle de l'exposition, dans l'atelier de Nadar, parmi d'autres toiles, d'*Impression Soleil Levant* de Monet.

les méchants⁴⁸⁰ de la scène aux champs de bataille –, la cécité marquerait, dans *Les deux orphelines*, la résistance « du public populaire des villes⁴⁸¹ » à ce nouveau régime visuel caractéristique de la modernité, résistance que partagerait peut-être aussi l'élite vieillissante de la “dramatocratie”, pour reprendre le terme emprunté par J.-C. Yon⁴⁸², et dont Adolphe d'Ennery est sans doute l'un des plus beaux représentants.

« Et, que tous les pédants frappent leur tête creuse,
Vive le mélodrame où Margot a pleuré ! »
« Après une lecture », Alfred de Musset⁴⁸³

⁴⁸⁰ On notera le vocabulaire employé par Ernest Renan pour décrire les Allemands dans *La réforme intellectuelle et morale* (3^e éd.), Michel-Lévy frères, Paris, 1872, p. VI : « méchants, voleurs, ivrognes, démoralisés », qualificatifs qui peuvent s'appliquer sans nuance à Jacques et à la Frochard. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58130553/f11>

On osera même le parallèle avec Dreyfus dans le rôle du traître/victime sacrificielle.

Concernant les relations franco-allemandes, on pourra se reporter à Claire Aslangul, « De la haine héréditaire à l'amitié indéfectible », *Revue historique des armées*, France-Allemagne, n° 256, 2009, p. 3- 13. Consultable sur <http://rha.revues.org/6802>

⁴⁸¹ Pierre Frantz, *op. cit.*, p. 258.

⁴⁸² Jean-Claude Yon, « Introduction », *Une histoire du théâtre à Paris*, *op. cit.*, plus particulièrement p. 7-9.

⁴⁸³ Alfred de Musset, « Après une lecture », *op. cit.*, p. 249. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200390d/f251.image.r=Alfred%20de%20Musset%20Po%C3%A9sies%20nouvelles>

Conclusion

Eu égard à la place qu’occupe la pièce dans la prodigieuse et prolifique carrière d’Adolphe d’Ennery, bien oublié aujourd’hui ;

Eu égard à la mention omniprésente, mais succincte et répétitive, des *Deux orphelines* dans les histoires littéraires où il n’est question que de son succès auprès du public ;

Eu égard à la fortune médiatique qu’a connue l’œuvre, rapidement adaptée, rapidement traduite – les adaptations ayant aujourd’hui largement supplanté l’œuvre originale dans les mémoires, que l’on pense au cinéma avec *Orphans in the Storm* de D.W. Griffith (1921) ou même *Les deux orphelines vampires* de Jean Rollin (1997)⁴⁸⁴ ;

Il semblait indispensable, ou tout au moins légitime, de consacrer un mémoire au mélodrame des *Deux orphelines*, travail étonnamment inédit qui a permis de rassembler voire d’exhumer un certain nombre d’éléments, y compris iconographiques⁴⁸⁵ – de la genèse de la pièce à sa réception. Ce travail a été grandement facilité par le chantier de numérisation de masse lancé par la Bibliothèque Nationale de France en 2008. Cependant, la double posture de chercheur-collectionneur, compte tenu de la nature même de l’acte théâtral et pour un objet de recherche aussi peu légitimé par l’histoire littéraire, a été également essentielle, même si cela mettait notre travail sous la coupe des « effets de construction [...] mémorielle⁴⁸⁶ ».

*

Dans le premier chapitre, nous avons cherché à organiser action, lieu, temps dramatiques ; décors et structure en tableaux ; patte des auteurs, jeu des acteurs et attentes du public ; musique, thématiques et contexte historique. Il s’agissait de caractériser *Les deux orphelines* en tant que mélodrame, suivant en cela les préconisations de J.-M. Thomasseau. Partant des différentes épithètes que nous offrait la littérature critique, – “classique” (Brooks),

⁴⁸⁴ *Les deux orphelines vampires* (Jean Rollin, FR., 1997, COUL., 103 mn, ABC) est l’adaptation filmique de son propre roman paru au Fleuve Noir qui inaugura un cycle de cinq volumes parus entre 1993 et 1995.

⁴⁸⁵ Ce qui nous a donné l’occasion de rétablir quelques vérités négligées jusque-là, et de constater que l’œuvre subsiste aujourd’hui essentiellement grâce aux sites d’achat et de vente d’occasion et d’objets de collection en ligne.

⁴⁸⁶ Marion Denizot, *loc. cit.*

“diversifié” (Thomasseau), “populiste” (Ubersfeld) ou “retrouvé” (Sarcey) –, sans oublier l’expression “d’oculaire du clou” (Thomasseau), nous avons finalement proposé de caractériser *Les deux orphelines* comme “mélodrame de l’oculaire des larmes”. Cette formulation recouvre trois aspects : il intègre la pièce dans la chronologie fin de siècle de l’histoire d’un genre qui a accompagné les révolutions, à commencer par celle de 1789 (Przyboś, *Le Hir*) ; il met en avant une esthétique du tableau (Frantz) qui relève cependant, à notre sens, davantage du visuel que du spectaculaire ; enfin, il souligne une éthique résolument pathétique.

“Oculaire”, “larmes” ? Dans ce « drame du signe⁴⁸⁷ » (Brooks) qu’est le mélodrame, ceci nous a inévitablement conduit à interroger le lien qui pouvait exister entre la pièce, le genre mélodramatique et la cécité de Louise, l’une des deux orphelines.

Dans le deuxième chapitre, nous avons donc étudié la cécité telle qu’elle est présente dans l’œuvre. L’étude du personnage de Louise s’imposait. Ceci nous a permis, par des exemples tirés de la pièce et à l’aune des *disability studies*, d’illustrer en les confortant les représentations traditionnelles de la jeune fille aveugle répandues dans la fiction populaire au XIX^e siècle et déjà mises en évidence par Weygand, Kudlick et Thompson. Mais, établissant le parallèle avec le mutisme (Brooks) et envisageant alors la cécité comme “infirmité de genre” – telle est la formulation que nous avons proposée –, elle s’est révélée infirmité symptôme du mélodrame fin de siècle, le théâtre s’appropriant les représentations de la cécité pour dire le genre mélodramatique.

Interprétée dans la logique de la surenchère propre au mélodrame (Angenot), nous avons en effet montré que la cécité en défiait les conventions esthétiques et éthiques, jusqu’à les perdre – jusqu’à l’y perdre. Avec *Les deux orphelines*, le mélodrame n’est-il pas, en effet, adjudé et vendu ?

Bien plus, interprétée dans le cadre du dispositif propre au théâtre (Féral), nous adhérons à l’idée que la cécité des *Deux orphelines*, tout en s’inscrivant dans le questionnement sur le regard qui habite l’art théâtral de l’époque, acte, vingt ans avant la naissance du cinéma, la fin de la prééminence du théâtre sur les autres spectacles de divertissement (Yon).

⁴⁸⁷ Peter Brooks, *L’imagination*, *op. cit.*, p. 60.

Enfin, interprétée à la lumière d'une historiographie revisitée du XIX^e siècle, la cécité, s'opposant au visuel et à l'image, signe dans le domaine culturel la résistance du public des mélodrames à la modernité (Fureix et Jarrige).

Ainsi, talentueusement servie par le savoir-faire de d'Ennery et Cormon, deux mélodramaturges aguerris, la cécité, par sa capacité dramatique (Stoddard Holmes) tout autant que par sa puissance sémiotique, a fait des *Deux orphelines* un mélodrame (par)achevé⁴⁸⁸.

*

De fait, d'Ennery ne créera pas de "troisième" version de *La grâce de Dieu*. Il préférera se tourner vers la littérature populaire pour proposer une version romanesque des *Deux orphelines*, d'abord en feuilleton puis en deux volumes⁴⁸⁹.

Seul son petit-neveu Pierre Decourcelle s'y essayera avec *Les deux gosses*. Et encore. Comme nous l'apprend les *Annales du théâtre et de la musique* « la pièce à grand spectacle en deux parties et huit tableaux⁴⁹⁰ » créée le 19 février 1896 à l'Ambigu-Comique à Paris est une adaptation.

D'un roman, *Fanfan*, paru d'abord en ... je ne sais combien de feuilletons, et publié plus tard en deux volumes, M. Pierre Decourcelle avait tiré le sensationnel mélodrame qui produisait devant une brillante salle de première un immense effet, et ne pouvait manquer d'obtenir, auprès du grand public, un succès prolongé. Les *Deux Orphelines* ont un digne pendant : les *Deux Orphelins*. Et comme nous avons vu, le 1^{er} janvier de la précédente année, cravater de la croix de commandeur l'illustre dramaturge qui fut le père des deux premières, de même verrons-nous, quelque jour, fleurir la boutonnière du jeune auteur très justement acclamé⁴⁹¹.

Or, si la critique ne nie pas la légitimité de son succès (« Va donc pour les *Deux Gosses* à perpétuité !⁴⁹² »), elle exprime pourtant ce regret qui prend un relief significatif à l'issue de notre travail :

⁴⁸⁸ On pourrait également se demander dans quelle mesure le mélodrame n'a pas participé à la *mélodramatisation* du handicap comme à la victimisation de la personne handicapée.

⁴⁸⁹ Adolphe d'Ennery, *Les deux orphelines : grand roman, op. cit.*

⁴⁹⁰ Edmond Stoullig et M.A. Claveau, *Annales du théâtre et de la musique, 22^{ème} année, 1896*, Paris, Ollendorff, 1897, p. 297. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k616917/f331.item>

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 297-298.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 297.

Sans nous arrêter aux coutumières invraisemblances qui, mieux encore que les surprises et les coups de théâtre, sont l'essence même du drame populaire, nous n'adresserons à M. Decourcelle qu'un seul reproche [...] : il en a trop mis! ... [je souligne] ⁴⁹³

À la toute fin du XIX^e siècle, un an après la date de naissance officielle du cinéma, la surenchère mélodramatique est désormais *de trop*...

*

Si les *disability studies* font régulièrement appel à la littérature pour renseigner les représentations de la cécité, il s'est agi, cette fois, de faire appel à la cécité pour étudier *Les deux orphelines*. Or, en prenant comme point de départ une catégorisation grammaticale bien connue du mélodrame (l'épithète⁴⁹⁴), pour outiller notre ambition taxinomique vis-à-vis des *Deux orphelines*, nous risquions de ne pouvoir en sortir : comme le remarque Loubinoux, même si « la pensée critique est inexorablement grammaticale », « la catégorisation grammaticale [...] est fondée sur la logique du tiers exclu », alors même que le genre est une « catégorie grammaticale [qui] s'impose aussi comme catégorie esthétique⁴⁹⁵ ». D'autant plus, comme Jean-Louis Jam le précise, que : « On peut se demander [...] si la scène [...] ne fut jamais autre chose que bâtarde, et si les efforts consentis naguère pour la disqualifier ou pour aujourd'hui la légitimer, ne visent pas qu'à nourrir le discours normatif et critique des élites.⁴⁹⁶ » Sans toutefois l'épuiser, les *disability studies*, soutenues par le champ des études visuelles, nous ont permis d'analyser le mélodrame en échappant à la question obsédante de sa légitimité comme genre.

L'historiographie récente, elle, nous a permis de sortir de l'idée unanime d'une modernité triomphante dans laquelle le mélodrame, effectivement, ne trouvait pas sa place.

Quant au *Deux orphelines*, la pièce a désormais sa place pleine et entière dans l'histoire littéraire : mélodrame ultime et ultime mélodrame, elle occuperait le dernier jalon sur sa chronologie.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 298.

⁴⁹⁴ On pense à l'article de Jean-Paul Davoine, *loc. cit.*

⁴⁹⁵ Gérard Loubinoux, *loc. cit.*, p. 7.

⁴⁹⁶ Jean-Louis Jam, *loc. cit.*, p. 23.

Bibliographie

Corpus primaire

ENNERY, Adolphe d'et Eugène CORMON, *Les deux orphelines, drame en cinq actes et huit tableaux [Paris, Porte-Saint-Martin, 29 janvier 1874]*, Paris, Tresse, 1882 [1874], dans Peter BROOKS et Myriam FATEN SFAR, *Anthologie du mélodrame classique*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XIX^e siècle », n° 14, 2011, 1273 p., p. 1059-1263.

Corpus secondaire

ENNERY, Adolphe d'et Gustave LEMOINE, *La grâce de Dieu ou La nouvelle Fanchon, drame en cinq actes (mêlé de chant) [Paris, la Gaîté, 16 janvier 1841]*, dans Peter BROOKS et Myriam FATEN SFAR, *Anthologie du mélodrame classique*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XIX^e siècle », n° 14, 2011, 1273 p., p. 719-866.

ENNERY, Adolphe d', *Les deux orphelines : grand roman*, 2 vol., Paris, Rouff, 1887-1889, 1604 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1050691?rk=42918;4> et <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105070z?rk=21459;2>]

Pièces de Théâtre

ANICET-BOURGEOIS, Auguste et Adolphe DENNERY, *L'Aveugle, drame en cinq actes [Paris, la Gaîté, 21 mars 1857]*, Paris, Michel Lévy, coll. Théâtre contemporain illustré, 1857, 26 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5690315d>]

ANICET-BOURGEOIS, Auguste et Adolphe DENNERY, *Gaspard Hauser, drame en quatre actes [Paris, l'Ambigu-comique, 4 juin 1838]*, Paris, Marchant, 1838, 54 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k132357r>]

ANTIER, Benjamin, SAINT-AMAND et PAULYANTHE, *L'auberge des Adrets, drame en trois actes à spectacle [Paris, l'Ambigu-Comique, 2 juillet 1823]*, Paris, Pollet, 1823, 43 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1147271>]

BOUILLY, Jean-Nicolas et Joseph PAIN, *Fanchon la vielleuse, comédie en 3 actes mêlée de vaudeville* [Paris, Théâtre des Vaudeville, 28 nivôse An XI], Paris, Barba, 1803, 93 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k84922c>]

BEAUMARCHAIS, Pierre-Auguste Caron de, *Eugénie, drame en cinq actes en prose* [Paris, Théâtre de la Comédie-Française, 29 janvier 1767], dans Georges d'HEYLLI et Fernand de MARESCOT, *Théâtre complet de Beaumarchais. T1. Réimpression des éditions princeps avec les variantes des manuscrits originaux publiés pour la première fois. (Eugénie, Les Deux Amis)*, 4 vol, Académie des Bibliophiles, 1869, Paris, 411 p., p. 19-163. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k213564k/f32>]

—, *La folle journée ou Le mariage de Figaro, comédie en cinq actes et prose* [Paris, Comédiens-Français, 27 avril 1784], dans Georges d'HEYLLI et Fernand de MARESCOT, *Théâtre complet de Beaumarchais. T.3. Réimpression des éditions princeps avec les variantes des manuscrits originaux publiés pour la première fois. (La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro)*, 4 vol, Paris, Académie des Bibliophiles, 1870, 378 p., p. 41-292. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k213566b/f98>]

BOUTET DE MONVEL, *Les victimes cloîtrées, drame en quatre actes et en prose* [Paris, Théâtre de la Nation, mars 1791], dans Peter BROOKS et Myriam FATEN SFAR, *Anthologie du mélodrame classique*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XIX^e siècle », n° 14, Paris, 2011, 1273 p., p. 35-123.

CAMMAILLE et DESTIVAL DE BRABAN, *La fausse mère ou une faute d'amour, drame en cinq actes mêlé de chants, de pantomimes, combats* [Paris, Théâtre de l'Ambigu-Comique, 16 Floréal, an VI], Paris, Barba, 1797, 48 p. [En ligne : <https://play.google.com/books/reader?id=glukXnxvFn8C&printsec=frontcover&output=reader&hl=fr&pg=GBS.PA1>]

FRÉDÉRIC, *L'aveugle du Tirol, mélodrame en trois actes, en prose et à grand spectacle (Nouvelle édition conforme à la représentation) / par M. Frédéric, musique de M. Lanusse,...* [Paris,

Gaîté, 16 mars 1807], Paris, Barba, 54 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6115561p?rk=42918;4>]

HUGO, Victor, *Marie Tudor*, drame [Théâtre de la Porte-Saint-Martin, 6 novembre 1833]. *Œuvres de Victor Hugo, T.1, drames*, 9 vol., Paris, Renduel, 1833, 214 p., n.p-p.134. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626519s.r=Marie%20Tudor?rk=21459;2>]

LOAISEL-TRÉOGATE, Joseph-Marie, *La forêt périlleuse ou Les brigands de la Calabre*, mélodrame en trois actes et en prose [Paris, l'Ambigu-Comique, 23 janvier 1800], Paris, Fagès, 1812 [1801], 32 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k849300?rk=21459;2>]

MARIVAUX, Pierre Carlet de, *Les jeux de l'amour et du hasard*, comédie en trois actes et en prose [Paris, Hôtel de Bourgogne, 23 janvier 1730]. *Œuvres. 5/Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux*, 12 vol., Genève, Slatkine, 1972 [1781], 595 p., p. 137-258. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8293h/f145.image.r=marivaux%20les%20jeux%20de%20l'amour%20et%20du%20hasard>]

PIXERÉCOURT de, René-Charles Guilbert, *Cœlina ou l'Enfant du mystère*, drame en trois actes, [Paris, l'Ambigu-Comique, 2 septembre 1800], dans Peter BROOKS et Myriam FATEN SFAR, *Anthologie du mélodrame classique*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XIXe siècle », n° 14, Paris, 2011, 1273 p., p. 129-210.

—, *La femme à deux maris*, mélodrame en trois actes [Paris, l'Ambigu-Comique, 14 septembre 1802]. *Théâtre choisi ; Précédé de Souvenirs du jeune âge. 1 / Charles Guilbert de Pixérécourt ; précédé d'une introd. par Charles Nodier et illustré par des notices littéraires dues à ses amis... et autres hommes de lettres*, 4 vol., Genève, Slatkine, 1971 [1841-1843], 509 p., p. 255-336. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8350q>]

Ouvrages, articles et documents à caractère de sources

A! A! A! (ADER, Jean Joseph, MALITOURNE, Armand et HUGO Abel) « *Traité du mélodrame* [1817], ou une plaisanterie ingénieuse, texte présenté par Jean-Marie Thomasseau », *Orages*.

Littérature et culture (1760-1830), Boulevard du crime. Le temps des spectacles oculaires, n°4, mars 2005, p. 153- 190.

ANICET-BOURGEOIS, Auguste, « Petite Préface », *La pauvre fille, mélodrame en cinq actes* [Paris, Théâtre de la Porte-Saint-Martin, 15 mars 1838], Paris, Marchant, 1838, 64 p., p. 3. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9749218s>]

BITARD, Adolphe, *Dictionnaire général de biographie contemporaine française et étrangère : contenant les noms et pseudonymes de tous les personnages célèbres du temps présent...*, Paris, Dreyfous, 1878, 1198 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1133866>]

BOUILLIER, Francisque, *Du plaisir et de la douleur*, Paris, Hachette, 1891 [1865], 365 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55104975>]

BUGUET, Henry, *Foyers et coulisses, histoire anecdotique des théâtres de Paris avec photographies*, 10, Porte-Saint-Martin, Paris, Tresse, 1877, 96 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5668079z>]

CALLIMAQUE, « Hymne n°5. Pour le bain de Pallas », *Les origines. Réponses aux Telchines. Élégies. Épigrammes. Iambes et pièces lyriques. Hécélé. Hymnes*, traduit par Émile Cahen, Paris, Les Belles Lettres, 2002 [1922], p. 285-99.

CHEVALIER-MARESCQ, André, « Le Testament d'Adolphe d'Ennery », *Revue des grands procès contemporains, Tome 18-Année 1900*, Chevalier-Marescq et Cie, Paris, 1900, 853 p., p. 5-200. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6552548z/f11>]

CLARETIE, Jules, *La vie moderne au théâtre : causeries sur l'art dramatique. Série 2. Porte-Saint-Martin : Les Deux Orphelines, drame en huit tableaux de MM. Ad. d'Ennery et Cormon. 2 février 1874*, 2 vol., Paris, Barba, 1875, 398 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5831228t>]

DIDEROT, Denis, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Paris, Flammarion, coll. "G.F.", 2004 [1749], 267 p.

- DOLANSKI, Wladimir, « Les Aveugles possèdent-ils le "Sens des Obstacles", *L'année psychologique*, vol. 31, n° 1, 1930, p. 1-51. [En ligne : http://www.persee.fr/doc/psy_0003-5033_1930_num_31_1_30000]
- DUMERSAN, Théophile Marion et Noël SÉGUR, *Chansons nationales et populaires de France accompagnées de notes historiques et littéraires, T. 1*, 2 vol., Garnier, 1866, 388 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206527x>]
- DUQUESNEL, Félix, « Centenaire d'Ad. d'Ennery », *Le Gaulois*, 17 juin 1911. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5350953.item>]
- , « Eugène Cormon », *Le Petit Journal*, 16 mars 1903. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k616375b.item>]
- FABBRI, Jacques, « Il était DEUX ORPHELINES », Programme du Théâtre des Variétés, saison 1969-1970.
- GAUTIER, Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, Tome 2*, 6 vol., Paris, Hetzel, 1858, 364 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2093630>]
- , *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, Tome 4*, 6 vol., Paris, Hetzel, 1858, 419 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k209365r>]
- , *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Fasquelle, 1904 [1883], 332 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204313w>]
- GINESTY, Paul, *Le mélodrame*, Paris, Louis-Michaud, « Bibliothèque Théâtrale illustrée », 1910, 224 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200920v>]
- GODART, Gilberte, *Souvenirs*, [manuscrit], s.d. [1970-1980].
- HALLAYS-DABOT, Victor, « Avant-Propos », *Histoire de la censure théâtrale en France*, Genève, Slatkine, 342 p., 1970 [1862], 342 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8739x>]

HEYLLI Georges d'et MARESCOT Fernand de, « Conception de la comédie de *La folle journée*. Lecture et réception au Théâtre Français. – Lutte de Beaumarchais avec le Roi et les censeurs (1781-1784) » *Théâtre complet de Beaumarchais. Réimpression des éditions princeps avec les variantes des manuscrits originaux publiés pour la première fois. (La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro)*, T. 3, 4 vol., Paris, Académie des Bibliophiles, 1870, p. IV-XXXIV [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k213566b>]

HUGO, Victor, « Préface », *Ruy Blas, drame en cinq actes* [Paris, Théâtre de la Renaissance, 8 novembre 1838], Leipzig, Brockhaus et Avenarius, 1838, 155p., p. V-XXI [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65112421>]

JOUVIN, Benoît, « Théâtres », *Figaro, journal non politique*, n°627, février 1861. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k269971w/fl.image>]

LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique.... T. 5 CONTRE-CZYZ*, 17 vol., Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866, 742 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2053572?rk=21459;2>]

—, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique.... T. 6 D*, 17 vol., Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866, 1470 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205358f?rk=64378;0>]

—, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique.... T. 9 H-K*, 17 vol., Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866, 1283 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2053614?rk=300430;4>]

L'ENTR'ACTE, n° 244, 31 août 1866 [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6792989v/fl.item>]

LEMAÎTRE, Jules, *Impressions de théâtre : dixième série. « Porte-Saint-Martin : Reprise des Deux Orphelines, drame en cinq actes et huit tableaux, de MM. A. d'Ennery et Cormon. »*, 10 vol.,

Paris, Société française d'impression et de librairie, « Nouvelle Bibliothèque Littéraire », 1898, 394 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2043462>]

MARTIN, Jules, *Nos auteurs et compositeurs dramatiques : portraits et biographies ; suivis d'une notice sur les sociétés d'auteurs, droits, règlements, statistique, et sur les transformations de l'affiche théâtrale, reproductions d'affiches des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles/ préface par Maurice Donnay*, Paris, Flammarion, 1897, 623 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55998430>]

MICHELET, Jules, *Le peuple*/5^{ème} édition, Paris, Calmann Lévy, 1877, 319 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6118289n.r=jules%20michelet%20du%20peuple%20>]

MIRBEAU, Octave, *Le journal d'une femme de chambre*, Paris, Fasquelle, 1915 [1900], 519 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2080768>]

MUSSET, Alfred de, *Œuvres de Alfred de Musset. Poésies, 1833-1852*, Paris, Lemerre, s.d., 335 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200390d>]

ORDRE NATIONAL DE LA LÉGION D'HONNEUR, dossier LH/2141/57, PHILIPPE D'ENNERY Adolphe 1811/06/17, Archives nationales, Base de données Leonore [En ligne : www.culture.gouv.fr/public/mistral/leonore.fr]

NODIER, Charles, « Introduction », *Théâtre choisi ; Précédé de Souvenirs du jeune âge. T. 1 / Charles Guilbert de Pixérécourt ; précédé d'une introd. par Charles Nodier et illustré par des notices littéraires dues à ses amis... et autres hommes de lettres...*, 4 vol., Genève, Slatkine, 1971 [1841-1843], 509 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8350q>]

NOËL, Édouard, Edmond STOULLIG et Francisque SARCEY, *Les annales du théâtre et de la musique, Première Année 1875*, Paris, Charpentier et Cie, 1876, 668 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54949s/f5>]

PARIS-THÉÂTRE n° 45, 26 mars-1er avril 1874.

- POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent : poétique, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, Paris, Librairie de Firmin-Didot, 1885, 775 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2043674>]
- RENAN, Ernest, *La réforme intellectuelle et morale (3^e éd.)*, Paris, Michel-Lévy frères, 1872 [1871], 339 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58130553>]
- ROYER, Alphonse, *Histoire du théâtre contemporain en France et à l'étranger depuis 1800 jusqu'à 1875*, T. 5, 6 vol., Paris, Ollendorff, 1878, p. 396. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5711695t>]
- SARCEY, Francisque, « *Les Deux Orphelines* », *Quarante ans de théâtre : feuilletons dramatiques*. T.4, 8 vol., Paris, Plon, « Bibliothèque des Annales politiques et littéraires », 1901, 439 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58334640>]
- SPECTATOR*, “The Two Orphans”, 31st October 1874. [En ligne : <http://archive.spectator.co.uk/article/31st-october-1874/14/the-two-orphans>]
- STOULLIG Edmond et M. A. CLAVEAU, *Les annales du théâtre et de la musique, 22^{ème} Année 1896*, Paris, Ollendorff, 1897, 461 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k616917/f5>]
- VÉRON, Pierre, *Paris s'amuse*, Paris, Dentu, 1861, 283 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64264622>]
- TOUCHATOUT, « D'Ennery », *Trombinoscope*, n° 128, janvier 1874. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205215m>]
- ZOLA, Émile, *La débâcle*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1892, 636 p., [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k645832>]

—, *Nos auteurs dramatiques*, Paris, Charpentier, 1881, 416 p. [En ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2153367>]

Ouvrages, articles, documents et sites à caractère critique

ALBRECHT, Gary L., Jean-François RAVAUD et Henri-Jacques STIKER, « L'émergence des *disability studies* : état des lieux et perspectives », *Sciences sociales et santé*, 19, n° 4, 2001, 43-73.

ARTAUD, Antonin, « En finir avec les chefs-d'œuvre », *Le théâtre et son double suivi de Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, Folio Essais, n°14, 1985 [1938], 256 p.

ARTIAGA, Loïc (dir.), *Le roman populaire : Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles, 1836-1960*, Paris, Autrement, coll. "Mémoires/Culture", 2008, 186 p.

ASLANGUL, Claire, « De la haine héréditaire à l'amitié indéfectible », *Revue historique des armées*, France-Allemagne, n° 256, 2009, p. 3- 13.

ASSEMBLÉE NATIONALE.FR, « Histoire et Patrimoine. 30 janvier 1875 : L'amendement Wallon », consulté le 21 septembre 2016. [En ligne : http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/amendement_wallon_1875.asp]

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine, « Des *Deux orphelines* aux *Soeurs Gérard*. Un mélodrame français au théâtre d'Art en 1927 », *HAL archives ouvertes.fr*, no <hal-00704870> (2012), [En ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00704870>]

AUTHIER, Catherine, « La naissance de la star féminine sous le Second Empire », dans Jean-Claude YON (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, coll. "Les classiques du fonds Armand Colin Sedes", 2010, 478 p., p. 270-281.

AUTRAND, Michel, *Le théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, coll. "Histoire du Théâtre Français", 2006, 368 p.

- BAILLET, Florence, Mireille LOSCO-LENA et Arnaud RYKNER, « Résumé des communications et biographies », *L'œil et le théâtre*, Colloque international, 9-11 avril 2015, Paris.
- BANDA, Daniel et José MOURE, *Avant le cinéma : l'œil et l'image*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2012, 288 p.
- BARA, Olivier, "Avant-Propos", *Orages. Littérature et Culture 1760-1830*, Boulevard du crime. Le temps des spectacles oculaires, n° 4, 2005, p. 9-20. [En ligne : http://orages.eu/?page_id=585]
- , « Francisque Sarcey (1827-1899) », dans Dominique KALIFA, Philippe RÉGNIER, Marie-Ève THÉRENTY et Alain VAILLANT, *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse au XIXe siècle (1800-1914)*, Paris, Nouveau Monde éditions, coll. "Opus magnus", 2011, 1600 p., p. 99-103.
- BARTHES, Roland, « Le théâtre de Baudelaire », *Écrits sur le théâtre. Textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Points Essais", 2002 [1954], 358 p., p. 122-129.
- , *S/Z*, Éditions du Seuil, coll. "Tel Quel", Paris, 1970, 270 p.
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle*, Allia, coll. "Petite Collection", Paris, 2015 [1935], 64 p.
- BERNARD, Claudie, Chantal MASSOL et Jean-Marie ROULIN (dirs), *Adelphiques. Soeurs et frères dans la littérature française du XIXe siècle*, Paris, Kimé, 2010, 397 p.
- BLETON, Paul, « Les fortunes médiatiques du roman populaire », *Le Roman populaire. Des premiers feuillets aux adaptations télévisuelles, 1836-1960*, Paris, Autrement, coll. "Mémoires/Culture", 2008, 186 p., p.137-155.
- BONIFACE, Gilbert et Martine FARAUT, *Victorian and Edwardian England. Debates on political and social issues*, Paris, Masson, coll. "Langue et civilisation anglo-américaines", 1994.

- BOURDIN, Philippe et Gérard LOUBINOX (dirs), *La scène bâtarde : entre Lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. "Parcours Pluriels", 2004, 334 p.
- BRATTON, Jacky, Jim COOK et Christine GLEDHILL (dirs), *Melodrama, Stage, Picture and Screen*, Bloomington/London, Indiana University Press/British Film Institute, 1994, 250 p.
- BRISSON, Luc, *Le mythe de Tirésias : essai d'analyse structurale*, publié avec le concours du CNRS, Leiden, E.J. Brill, 1976, 69 p.
- BROOKS, Peter et Myriam FATEN SFAR, *Anthologie du mélodrame classique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, coll. "Bibliothèque du XIX^e siècle", n°14, 2011, 1273 p.
- BROOKS, Peter, *L'imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, ouvrage traduit de l'anglais par Emmanuel Saussier et Myriam Faten Sfar, Paris, Classiques Garnier, coll. "Études romantiques et dix-neuviémistes", n°11, 2010 [1976], 262 p.
- , « Melodrama, Body, Revolution », dans Jacky BRATTON, Jim COOK et Christine GLEDHILL (dirs), *Melodrama, Stage, Picture and Screen*, Bloomington/London, Indiana University Press/British Film Institute, 1994, 250 p., p. 11-24.
- CALENDA, « Les Visual Studies et le monde francophone, colloque, décembre 2010 », consulté le 17 avril 2017. [En ligne : <http://calenda.org/202920>]
- CARREZ, Jean-Pierre, « La Salpêtrière de Paris sous l'Ancien Régime : lieu d'exclusion et de punition pour femmes », *Criminocorpus* [En ligne], *Varia*, consulté le 12 juillet 2017. [En ligne : <http://criminocorpus.revues.org/264>]
- CHEVALIER, Louis, *Classes laborieuses, classes dangereuses*, Paris, Perrin, coll. "Pour l'Histoire", 2011 [1958], 600 p.
- CLASSIQUES-GARNIER, « Accueil », consulté le 7 avril 2017. [En ligne : <https://www.classiques-garnier.com/editions>]

- COGEVAL, Guy, « La fête perpétuelle », dans Guy GOGÉVAL, Yves BADEZ, Paul PERRIN et Marie-Paule VIAL, *Spectaculaire Second Empire*, Paris, Musée d'Orsay/Skira, 2016, 319 p.
- CORBIN, Alain, « Douleurs, souffrances et misères du corps », dans Alain CORBIN (dir.), *Histoire du corps. 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, 3 vol., Paris, Éditions du Seuil, coll. "Points Histoire" n° 448, 2011 [2005], 480 p., p. 221- 281.
- COUÉGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1992, 200 p.
- DAVOINE, Jean-Paul, « L'épithète mélodramatique », *Revue des Sciences Humaines*, Le Mélodrame, n° 162, avril-juin 1976, p. 183-92.
- DECLERQ, Gilles, « Pathos et théâtralité. Pour une économie cognitive des passions » dans Michael RINN (dir.), *Émotions et discours : L'usage des passions dans la langue*, Rennes, PUR, coll. "Interférences", 2008, 371 p., p. 219-45.
- DENIZOT, Marion, « L'histoire du théâtre au prisme de la mémoire », *Revue d'historiographie du théâtre [en ligne]*, n° 1, Trimestre 2013. [En ligne : <http://sht.asso.fr/lhistoire-du-theatre-au-prisme-de-la-memoire/>]
- DESCOTES, Maurice, *Histoire de la critique dramatique en France*, Tübingen/Paris, Gunter Narr Verlag /Éditions Jean-Michel Place, coll. "Études littéraires françaises", n° 14, 1980, 405 p.
- DÉSILE, Patrick, *Généalogie de la lumière. Du panorama au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2000, 302 p.
- DUFIEF, Anne-Simone, « De la grande cérémonie du feuilleton au verre d'eau du conférencier. De quelques formes de la critique dramatique sous le Second Empire » dans Jean-Claude YON (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, coll. "Les classiques du fonds Armand Colin Sedes", 2010, 478 p., p. 229-242.
- , *Le théâtre au XIX^e siècle. Du romantisme au symbolisme*, Paris, Bréal, 2014, 228 p.

- DURAND, Frédéric, « Roman-feuilleton et représentation du privé à la fin du XIX^e siècle. Le cas des *Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery », Mémoire de Maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Trois Rivières, 1997.
- ECO, Umberto, *Apostille au "Nom de la rose"*, ouvrage traduit de l'italien par Myriem Bouzaher (1983), Grasset, coll. "Le livre de poche, Biblio Essais", n° 4068, 1988 [1983], 91 p.
- , *De Superman au surhomme*, ouvrage traduit de l'italien par Myriem Bouzaher (1978), Paris, Grasset, coll. "Le livre de poche, Biblio Essais", n° 4209, 1993 [1978], 217 p.
- , *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, ouvrage traduit de l'italien par Myriam Bouzaher (1985), Paris, Grasset, coll. "Le livre de poche, Biblio Essais", n° 4098, Paris, 2014, [1979], 314 p.
- FABULA, « À L'Épreuve n°3, Genre et enjeux de légitimation », *Appels à contribution*, 1^{er} mars 2016. [En ligne : http://www.fabula.org/actualites/genres-et-enjeux-de-legitimation-troisieme-numero-de-la-revue-en-ligne-l-epreuve_71302.php]
- , « Le corps en faillite : expériences et représentations du handicap dans la littérature et les arts, Colloque international et interdisciplinaire, Université Jean Monnet, Saint-Étienne (CELEC) et Université Jean Moulin-Lyon 3 (IETT), 20 octobre 2017 », *Appels à contribution*, 15 mai 2017. [En ligne : http://www.fabula.org/actualites/le-corps-en-faillite-experiences-et-representations-du-handicap-dans-la-litterature-et-les-arts_78808.php]
- FAYE, Geneviève, « Henri Laroche : une réussite exemplaire », dans Pascale GOETSCHÉL et Jean-Claude YON (dirs), *Directeurs de théâtre. XIX^e-XX^e siècle. Histoire d'une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. "Histoire de la France au XIX^e et XX^e siècle", 2008, 250 p., p. 131- 142.
- FÉRAL, Josette, *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, coll. "Champ théâtral", 2011, 446 p.

- FERNANDEZ, Laure, « Théâtralité et arts visuels : le paradoxe du spectateur », *Marges*, Déplacement des pratiques artistiques, n° 10, 2010, p. 25-36. [En ligne : <https://marges.revues.org/490>]
- FIX, Florence, *Le mélodrame : la tentation des larmes*, Paris, Klincksieck, coll. " 50 questions", 2011, 179 p.
- FONTAINE, Philippe, *La Passion*, Paris, Ellipses Marketing, coll. "Philo", 2004, 162 p.
- FRANTZ, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. "Perspectives littéraires", 1998, 268 p.
- , « Le Mariage de Figaro, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais », *Encyclopaedia Universalis [en ligne]*, consulté le 21 septembre 2016. [En ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/le-mariage-de-figaro/>]
- FUREIX, Emmanuel et François JARRIGE, *La modernité désenchantée. Relire l'histoire du XIX^e siècle français*, La Découverte, coll. "Écritures de l'Histoire", Paris, 2015, 390 p.
- GAS-GHIDINA, Catherine, « La scène bâtarde : assentiment ou dissentiment de Jean-François de la Harpe », dans Philippe BOURDIN et Gérard LOUBINOUX (dirs), *La scène bâtarde : entre Lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. "Parcours Pluriels", 2004, 334 p., p. 171-180.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Poétique", 1982, 467 p.
- , *Seuils*, Paris, Gallimard, coll. "Points Essais Sciences Humaines", n° 473, 2002 [1987], 426 p.
- GENGEMBRE, Gérard, *Le Théâtre français au 19^{ème} siècle*, Paris, Armand Colin, coll. "U - Lettres", 2010, 352 p.
- GUNNING, Tom, « The Horror of Opacity. The Melodrama of Sensation in the Plays of André de Lorde », dans Jacky BRATTON, Jim COOK et Christine GLEDHILL (dirs), *Melodrama, Stage*,

Picture and Screen, Bloomington/Londres, Indiana University Press/British Film Institute, 1994, 250 p., p. 50-61.

GUTTON, Jean-Pierre, « Handicaps et pauvreté dans la France de l'Ancien Régime », dans GUESLIN André et STIKER Henri-Jacques (dirs), *Handicaps, pauvreté et exclusion dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Éditions de l'Atelier, coll. "Patrimoine", 2003, 270 p., p. 19-32.

HIGONNET, Anne, « Femmes et images. Apparences, loisirs, subsistance », dans Geneviève FRAISSE et Michelle PERROT (dirs), *Histoire des Femmes en Occident. 4. Le XIX^e siècle*, 5 vol., Paris, Plon, 1991, 638 p., p. 249- 276.

—, « Femmes et images. Représentations », dans Geneviève FRAISSE et Michelle PERROT (dirs), *Histoire des Femmes en Occident. 4. Le XIX^e siècle*, 5 vol., Paris, Plon, 1991, 638 p., p. 277- 341.

HIGONNET, Patrice, *Paris capitale du monde*, Paris, Taillandier, 2005, 447 p.

HUSSON, Thérèse-Adèle, Zina WEYGAND et Catherine-J. KUDLICK, *Une jeune aveugle dans la France du XIX^e siècle*, Ramonville-Saint-Agne, Erès, 2004, 122 p.

JAM, Jean-Louis, « Éléments de réflexion sur la notion de bâtardise », dans Philippe BOURDIN et Gérard LOUBINOUX (dirs), *La scène bâtarde : entre Lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. "Parcours Pluriels", 2004, 334 p., p. 17-23.

KNIBIEHLER, Yvonne, « Corps et cœurs », dans Geneviève FRAISSE et Michelle PERROT (dirs), *Histoire des Femmes en Occident. 4. Le XIX^e siècle*, 5 vol., Paris, Plon, 1991, 638 p., p. 351- 387.

KRAKOVITCH, Odile, « Paris sur scène au XIX^e siècle. Mythe ou décor ? », *Sociétés & Représentations*, 1, n° 17, 2004, p. 195-210.

LASCAR, Alex, « La grisette dans les romans et les physiologies (1825-1850) : une incarnation de Paris, nuances et ambiguïtés d'un stéréotype », dans Aude DÉRUELLE et José-Luis DIAZ, *La*

vie parisienne, Actes du 3^{ème} congrès de la Serd [en ligne], 2008. [En ligne : http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/Lascar.pdf]

LAZARIDÈS, Alexandre, « Le Spectaculaire en question : *Le spectaculaire dans les arts de la scène. Du Romantisme à la Belle Époque* », *Jeu : revue de théâtre*, vol.1, n° 122, 2007, p. 149-153.

LEFRÈRE, Jean-Jacques et Michel PIERSSENS, « Éditorial », *Histoires Littéraires*, n° 1, mars 2000. [En ligne : <http://histoires-litteraires.fr/leditorial-du-n-01/>]

LE GOFF, Jacques, *Saint Louis*, Éditions Gallimard, coll. "Folio Histoire", n° 1280, 2013 [1996], 1280 p.

LE HIR, Marie-Pierre, *Le romantisme aux enchères : Ducange, Pixérécourt, Hugo*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1992, 225 p.

LEVET, Bérengère, « Blindness or Feminity: that is the question. The young blind girl in *The Two Orphans*, a popular novel by Adolphe d'Ennery », *Blind Creations: An international colloquium on Blindness and the Arts*, Royal Holloway, University of London, 30 juin 2015. [En ligne : <http://backdoorbroadcasting.net/2015/07/blind-creations-conference/>]

—, « Cécité, Infirmité, Féminité. *Les Deux Orphelines* d'Adolphe d'Ennery et les *disability studies* », *Les Savoirs des Femmes. Programme de recherche subventionné par le CRSHC 2012-2015*, 2015. [En ligne : http://savoirsdesfemmes.org/public_html/?page_id=362]

—, « Deux fois orphelines » dans *Oubliettes et revenants, textes réunis par Michel Pierssens, XIX^e Colloque des Invalides*, Tusson, Du Lérot éditeur, coll. "en marge", 2016, 222 p., p. 101-106.

LOUBINOX, Gérard, « La scène bâtarde : un intitulé problématique ? » dans Philippe BOURDIN et Gérard LOUBINOX (dirs), *La scène bâtarde : entre Lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. "Parcours Pluriels", 2004, 334 p., p. 7-10.

MARIANNE-RÉPUBLICAINE, « Marianne : de la Liberté à la République ! », consulté le 14 avril 2017. [En ligne : <http://marianne-republicaine.over-blog.com/article-12845885.html>]

- MARTIN, Roxane (dir), « Le jeu de l'acteur de mélodrame », *Revue d'histoire du théâtre*, avril-juin 2017, II, n°274.
- MARTIN, Roxane, L'émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914), Paris, Classiques Garnier, coll. "Études sur le théâtre et les arts de la scène, n° 1, 2014, 257 p.
- MÉTAYER, Léon, *La représentation des statuts et des rôles de la femme dans le mélodrame en France et en Angleterre de 1830 à 1870*, Université Lille III, Atelier National de Reproduction des Thèses de l'Université Lille III, 1981.
- MOINDROT, Isabelle (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène, du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006, 328 p.
- MOLLIER, Jean-Yves, « Histoire culturelle et histoire littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 3, Vol. 103, 2003, p. 597- 612.
- MOLLIER, Jean-Yves et Jean-Claude YON, « Michel Lévy, acteur, entrepreneur et éditeur de théâtre » dans Jean-Claude YON (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, coll. "Les classiques du fonds Armand Colin Sedes", 2010, 478 p., p. 260-269.
- MUSÉE-THÉÂTRE-FORAIN, consulté le 11 juin 2017. [En ligne : <http://www.musee-theatre-forain.fr/Collections.htm>]
- PARIS-LE-NEZ-EN-L'AIR, « L'Histoire en chansons. Si le roi m'avait donné », consulté le 31 mars 2017. [En ligne : <http://parislenezenlair.fr/l-histoire-en-chansons/509-si-le-roi-m-avait-donne.html>]
- PAULSON, William R., *Enlightenment, Romanticism, and the Blind in France*, Princeton, Princeton University Press, 1987, 259 p.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1980, 477 p.
- PETITIER, Paule (dir.), "Comment lire *Le Peuple* ? (Michelet)", *Textuel*, n° 47, 2005.

- PEZARD, Émilie, « Lire le mélodrame », *Acta Fabula*, octobre 2013. [En ligne : <http://www.fabula.org/acta/document8177.php>]
- PRZYBOŚ, Julia, *L'entreprise mélodramatique*, Paris, Éditions José Corti, coll. "Les Essais", 1987, 200 p.
- RINN, Michael, « Introduction », *Émotions et discours. L'usage des passions dans la langue*, Rennes, PUR, 2008, 371 p., p. 13-18.
- ROBERT, Vincent, « Théâtre et révolution à la veille de 1848. *Le Chevalier de Maison-Rouge* », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Sociétés du spectacle, 1-2, n° 186-187, 2011, p. 30-41.
- RODRIGUEZ, Miguel, « Du vœu royal au vœu national », une histoire du XIX^e siècle », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques, revue électronique du CRH*, n° 21, 1998 [En ligne : <http://ccrh.revues.org/2513>]
- ROUGERIE, Jacques, « Le Second Empire », dans Georges DUBY (dir.), *Histoire de la France, nouvelle édition mise à jour*, Paris, Larousse, 1981 [1970], 750 p., p.442-72.
- ROY, Noëlle, « Lire du bout des doigts. Les personnes aveugles, de Valentin Haüy à nos jours », présenté à la Société historique du VI^e arrondissement, Paris, 17 novembre 2016.
- R.T.P-VISUAL-STUDIES, « Définition », consulté le 17 avril 2017. [En ligne : <http://www.cnrs.fr/inshs/recherche/RTP-Visual-Studies/definition.htm>]
- SCAMARONI, Claire et Nathalie PREISS, *Elle coud, elle court, la grisette ! La Grisette au temps de Balzac. Exposition du 14 octobre 2011 - 15 janvier 2012*, Paris, Paris-Musées, 2011, 165 p.
- SOCIÉTÉ DES AMIS D'ADOLPHE D'ENNERY, consulté le 11 juin 2017. [En ligne : <http://adolphedenner.com/>]
- STIKER, Henri-Jacques, *Corps infirmes et sociétés. Essais d'anthropologie historique*, Dunod, coll. "Idem", Paris, 2013, 336 p.

- , « Nouvelles perceptions du corps infirme », dans Alain CORBIN (dir.), *Histoire du corps. 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, 3 vol., Paris, Éditions du Seuil, coll. "Points Histoire", n° 448, 2011 [2005], 480 p., p. 287- 305.
- STODDARD HOLMES, Martha, *Fictions of affliction. Physical disability in Victorian culture*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2004, 248 p.
- THÉÂTRE-DE-LIÈGE, « *La folle journée ou Le mariage de Figaro* », consulté le 22 septembre 2016.
En ligne : <http://theatredeliege.be/evenement/folle-journee-mariage-de-figaro/>
- THIESSE, Anne-Marie, *Le roman du quotidien : lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Éditions du Seuil, coll. " Points Histoire", n° 277, 2000 [1984], 288 p.
- THOMASSEAU, Jean-Marie, « L'écriture du "spectaculaire", ou la grammaire didascalique des mélodrames de Pixérécourt », *Orages. Littérature et culture (1760-1830)*, Boulevard du Crime. Le temps des spectacles oculaires, n° 4, mars 2005, p. 41 - 62.
- *Le mélodrame*, PUF, coll. "Que-sais-je ?", n° 2151, Paris, 1984, 128 p.
- « L'héritage du Bâtard ou la féconde lignée du mélodrame d'Antoine à Vilar », dans BOURDIN, Philippe et LOUBINOUX Gérard (dirs), *La scène bâtarde : entre Lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. "Parcours Pluriels", 2004, 334 p., p. 321-334.
- *Mélodramatiques*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, "Hors collection", 2009, 296 p.
- THOMPSON, Hannah, « État présent French and Francophone disability studies », *French Studies*, février 2017, 1-9.
- « Les aveugles en France au XIX^e siècle. Un regard littéraire », dans *Corpus, revue de philosophie*, Éléments pour une contre-histoire de la cécité et des aveugles, mis en œuvre par Marion Chottin, n° 67, 2014, p. 69- 90.

- *Reviewing Blindness in French Fiction 1789-2013*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, coll. "Literary Disability Studies", 2017, 199 p.
- TISON, Guillemette, « La littérature populaire entre la scène et le lire », dans Jacques MIGOZZI (dir.), *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, PULIM, coll. "En marges", 2000, 870 p., p. 121-134.
- UBERSFELD, Anne, *Galions engloutis. Textes réunis par Pierre Frantz, Isabelle Moindrot et Florence Naugrette*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. "Le Spectaculaire Arts de la scène", 2011, 234 p.
- , *Le drame romantique*, Paris, Belin, coll. "Belin Sup Lettres", 1999 [1993], 191 p.
- , « Le mélodrame », *Dictionnaire des genres et notions littéraires, nouvelle édition augmentée*, Paris, Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, coll. "Dictionnaire Encyclopaedia Universalis", 2001 [1997], 980 p., p. 470-476.
- , *Lire le Théâtre, avec une postface à la 4^{ème} édition*, Paris, Éditions sociales/Messidor, coll. "Essentiel", 1982 [1977], 302 p.
- VAILLANT, Alain, « Compte rendu de Peter Brooks. *L'Imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, ouvrage traduit de l'anglais par Emmanuel Saussier et Myriam Faten Sfar, Paris, Classiques Garnier, 2010 », *Romantisme* 1, vol. 155, n°1, 2012, p.153-59.
- VAREILLE, Jean-Claude, *Le Roman populaire français, 1789-1914. Idéologies et pratiques*. Limoges/Québec, Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 1997, 349 p.
- VEYSSET, Nicolas, « Le mendiant infirme au 19^{ème} siècle », dans André GUESLIN et Henri-Jacques STIKER (dirs), *Handicaps, pauvreté et exclusion dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Éditions de l'Atelier, coll. "Patrimoine", 2003, 270 p., p. 33-52.

- VINCENT-BUFFAULT, Anne, *Histoire des larmes XVIII^e-XIX^e siècles*, Marseille, Rivages, 1986, 260 p.
- VIVEIROS, Geneviève de, « Jules Verne, aux lumières de la scène. Popularité et pérennité du *Tour du monde en 80 jours* », dans Pascale ALEXANDRE-BERGUES et Martin LALIBERTÉ (dirs), *Les archives de la mise en scène. Spectacles populaires et culture médiatique 1870-1950*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. "Arts du spectacle - Images et sons", 2016, 330 p.
- WEBER, Eugen, *Fin de siècle. La France à la fin du XIX^e siècle*, Fayard, coll. "Histoire", Paris, 1986, 260 p.
- WEYGAND, Zina, « Dans la culture française, les représentations de la cécité prisonnières du passé », dans Charles GARDOU (dir.), *Le handicap au risque des cultures*, Toulouse, Erès, coll. "Connaissances de la diversité", 2010, 440 p., p. 375-389.
- , « L'amour aveugle. Un amour sous empêchement ? », *Ethnologie française*, 39, n° 3, 2009, p. 393-401.
- , *Vivre sans voir : Les aveugles dans la société française, du Moyen-Âge au siècle de Louis Braille*, Grâne, Créaphis éditions, 2013, 604 p.
- YASUKAWA, Takashi, « Poétique du support et captation romanesque : la "fabrique" de son lecteur par le roman de la victime de 1874 à 1914 », Thèse de doctorat, École Doctorale 525 Lettres, Pensée, Arts et Histoire, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Équipe de recherche EA 1087-EHIC, Université de Limoges, 2013.
- YON, Jean-Claude, « Offenbach l'inclassable : la question des genres », dans Philippe BOURDIN et Gérard LOUBINOUX (dirs), *La scène bâtarde : entre Lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. "Parcours Pluriels", 2004, 334 p., p. 203-2015.

- , (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, coll. "Les classiques du fonds Armand Colin Sedes", 2010, 478 p.
- , *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, coll. "Historique", 2012, 448 p.

Annexe 1 : Extrait du programme du Théâtre de l'Eldorado à Lyon, saison 1928-1929.

POUR ÊTRE BIEN GHAUSSÉS
 Voyez les Modèles de la MANUFACTURE
AU VRAI BOËR
 193, Avenue de Saxe, 193
BON — CHIC — PAS CHER
 Ouvert le Dimanche matin

*Monsieur, à deux pas du Théâtre
 voyez les tissus et... les prix de*

J. BAJAT
 TAILLEUR
 31, Cours Gambetta
 TÉLÉPHONE : vaudrey 52-55



LES DEUX ORPHELINES

Confiée à la charité publique, Louise a été recueillie sur les marches de Notre-Dame par un brave homme qui, grâce à l'or qu'il trouva dans les langes de l'enfant, put l'élever en compagnie de sa fille Henriette. Mais bientôt la mort l'ayant surpris, les deux orphelines durent se rendre à Paris, pensant y rencontrer un vieil ami qui se chargerait de leur trouver du travail.

Le Marquis de Prestes ayant remarqué la beauté d'Henriette organisa à l'arrivée du coche qui amène les jeunes filles, un guet-apens et fait enlever l'enfant sans se soucier des pleurs de Louise qui, aveugle et privée de son seul appui, reste seule sur le pavé de Paris, sans aucune défense. Une horrible mégère, la Frochard, attirée par les larmes de Louise et jouant tout le parti qu'elle pourrait tirer de sa cécité, s'offre à lui aider à retrouver Henriette et l'emmena dans son repaire, décidée à la faire mendier.

Le Marquis de Prestes a fait déposer Henriette dans une maison isolée où il donne libre cours à son libertinage en compagnie de quelques filles et de jeunes viveurs de la noblesse. Au dessert il présente Henriette à ses invités, mais la jeune fille se lamente et supplie qu'on la laisse partir. Le Marquis rit de ses larmes et se dispose à abuser de l'enfant, quand le Chevalier Roger de Vaudrey prend sa défense et somme le Marquis de lui rendre la liberté. Un duel s'ensuit et Roger après avoir tué le Marquis, sort avec Henriette qu'il installe dans un modeste logis en l'environnant de la plus respectueuse attention.

Crème Simon

INDISPENSABLE à la toilette de la Femme Élégante

FABRIQUE DE MEUBLES

HENRI BONJOUR & C^{IE}

29, 42, 44, Cours de la Liberté :::: Téléphone : VAUDREY 11-60
 R. C. Lyon B. 490

Maison la plus importante de la Région vendant directement sa Fabrication

Le Comte de Linières, lieutenant de police, et oncle du Chevalier, veut mettre un terme à la liaison de son neveu ! La Comtesse de Linières, touchée par l'accent de sincérité de Roger a voulu connaître Henriette et s'est rendue chez elle pour lui parler. La jeune fille lui fait le récit de sa triste existence et quand elle lui parle de la pauvre Louise, la Comtesse tressaille d'effroi, car dans l'orpheline aveugle, elle reconnaît une enfant qu'elle eut avant son mariage et que les exigences de ses parents l'obligèrent à abandonner. Elle promet son appui à Henriette pour retrouver sa sœur, quand leur conversation est interrompue par une chanson qui s'élève de la rue.

Dans cette voix, Henriette reconnaît celle de Louise, et elle veut s'élancer auprès d'elle, quand soudain se montre le Comte de Linières accompagné d'exempts de police. Sans pitié pour les larmes d'Henriette et les supplications de Roger, il fait enlever la jeune fille et donne l'ordre qu'elle soit conduite à la Salpêtrière.

Louise en butte aux mauvais traitements de la Frochard et de son fils Jacques, un chenapan capable de tous les crimes, n'a pour la défendre que le frère de ce dernier, Pierre, pauvre estropié, dont la faiblesse ne peut rien contre la force de Jacques et qui se désole de voir la pauvre jeune fille martyrisée chaque jour !

Un convoi va partir de la Salpêtrière pour la Guyane et Henriette est désignée pour en faire partie. Elle comprend que tout espoir est perdu et se lamente affreusement lorsqu'à l'appel de son nom, une malheureuse fille du nom de Marianne, ancienne maîtresse de Jacques qui s'est fait arrêter pour échapper à la honte qu'il voulait lui infliger, se présente résolument à sa place et lui remet en cachette son ordre de mise en liberté tout en lui indiquant l'adresse du bouge de la Frochard.

Siôt libre, Henriette se rend chez la mégère et y trouve sa pauvre sœur dans un état lamentable. Elle veut la prendre, mais la Frochard et Jacques s'y opposent et se disposent à la supprimer, lorsque Pierre, dans une suprême révolte de son courage et de son honnêteté, se saisit d'un couteau et après une horrible lutte, parvient à frapper et à tuer son frère Jacques.

Ayant deviné la vérité, le Comte de Linières a été touché par la grande infortune de sa femme et il se dispose à pardonner, quand un généreux docteur qui soigne la Comtesse et qui a compris qu'il faudrait une violente émotion pour lui rendre la santé, vient lui demander l'autorisation de lui présenter les deux pauvres jeunes filles qu'il a recueillies, sur la supplication de Roger. A la vue de tant de charmes, d'une si grande douleur et d'une si profonde honnêteté, le Comte se laisse aller au pardon et il accorde à Roger l'autorisation d'épouser Henriette, en même temps qu'il informe la Comtesse qu'il sera heureux d'appeler Louise sa fille et de la garder auprès de lui ! Revenue à la santé la Comtesse n'a plus qu'une douleur, celle de voir son enfant aveugle, mais le docteur la rassure et lui promet de rendre bientôt la lumière aux yeux de sa chère enfant !

On peut louer ses places pour les Théâtres de l'Eldorado et des Célestins aux "Galeries Lafayette - Caisse n° 1"

LES VINS **BADOUD**

Clos du Carillon

FAMEUX !!!

Annexe 2 : Édition et rééditions du mélodrame *Les deux orphelines*

En gras, figurent les éditions dont l'existence matérielle a pu être vérifiée.

- 1874, Michel Lévy frères et Librairie nouvelle, Paris
1875, Librairie Tresse, Paris, 138 p.
1882, Librairie Tresse, Paris, 138 p.
1884, Librairie Tresse, 138 p.
1887, Librairie Tresse, Dentu et Stock
1892, Librairie Tresse et Stock, 138 p.
1895, Calmann Lévy, Paris
1901, Calmann Lévy, Paris
1904, Calmann Lévy, Paris, 138 p.
1907, Calmann Lévy, Paris
1909, Calmann Lévy, Paris
1912, Calmann Lévy, Paris
1914, Calmann Lévy, Paris
1918, Librairie Stock, Delamain et Boutelleau, Paris, 138 p.
1923, Librairie Stock, Delamain et Boutelleau, Paris, 138 p.
1932, Librairie Stock, Paris
1933, Librairie Stock, Delamain et Boutelleau
1948, Librairie Stock, Delamain et Boutelleau, 144 p.
1969, dans Gilbert Sigaux (éd.), *Le Mélodrame*, 2 vol., vol. 1., Le cercle du bibliophile, Paris.
1979, Librairie théâtrale, Paris, 144 p.
2011, dans Peter Brooks et Myriam Faten Sfar, *Anthologie du mélodrame classique*, Paris, Classiques Garnier « Bibliothèque du XIXe siècle » n° 14.

Éditions s.d. :

Librairie Verstraete, Lille

Librairie théâtrale et éditions Billaudot/Librairie Stock, Delamain et Boutelleau, [1921 à 1961]