Les "wedding comedies" de Dumas

Anne-Marie Callet-Bianco

▶ **To cite this version:**

Anne-Marie Callet-Bianco. Les "wedding comedies" de Dumas. Dumas amoureux. Formes et imaginaires d l'Eros dumasien., Julie Anselmini ; Claude Schopp, Aug 2019, Cerisy la Salle, France. pp.191-205. hal-03180779

HAL Id: hal-03180779

https://univ-angers.hal.science/hal-03180779

Submitted on 25 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LES « *WEDDING COMEDIES* » DE DUMAS

Ingrédients classiques de la comédie, le mariage et l'amour se prêtent à de multiples combinaisons, selon deux modèles qu'on oppose couramment. Le modèle classique, illustré par Molière, développe une intrigue amoureuse périphérique, avec deux jeunes gens bataillant contre vents et marées pour pouvoir se marier. Dans la nouvelle comédie, illustrée par Marivaux, l'obstacle est plus intérieur qu'extérieur et l'intrigue amoureuse occupe une place centrale. Avec *Le Mariage de Figaro*, Beaumarchais a opéré une synthèse réussie entre ces deux traditions. Dumas, lui, se rattache plutôt au deuxième modèle, en héritier de Marivaux. Ses comédies témoignent de sa virtuosité à enchaîner les genres et les registres : au contraire de ses romans et de ses drames, qui cultivent le rouge sombre et où l'amour est synonyme de fatalité et de mort, elles privilégient la tonalité rose en consacrant le triomphe de la fin heureuse.

Elles ne forment pas pour autant un bloc monolithique, et celles que nous avons retenues ici se classent en deux catégories. Dans les grandes comédies en costumes, dont l'action se situe sous l'Ancien Régime (*Un mariage sous Louis XV*, *Les Demoiselles de Saint-Cyr*, *Le Verrou de la reine*[1]), le mariage, arrangé ou forcé, constitue le point de départ de l'action. *A contrario*, dans les petites comédies en un acte, qui mettent en scène la bonne société contemporaine (*Le Mari de la veuve*, *Le Cachemire vert*, *L'Invitation à la valse*, *L'honneur est satisfait*[2]), le mariage constitue le point d'arrivée, à la suite de surprises ou de retournements, et il est fondé sur le libre choix. Mais au-delà de ces distinctions, toutes ces comédies reproduisent un processus dynamique de rapprochement ou de formation d'un couple ; elles apportent un éclairage sur les réalités du mariage ; enfin, dans leur rôle traditionnel de critique des mœurs, elles présentent une vision lucide et apaisée des rapports entre les sexes, alliant curieusement conformisme et hardiesse.

---

1. Nous avons privilégié les pièces où le thème du mariage est central. *Un mariage sous Louis XV* (1841) et *Les Demoiselles de Saint-Cyr* (1843) ont été joués au Théâtre-Français. *Le Verrou de la reine*, prévu pour cette scène (sous le titre *La Jeunesse de Louis XV*), mais rejeté par la censure, fut représenté au théâtre du Gymnase-Dramatique (1856). Nous n'avons pas retenu *La Jeunesse de Louis XIV* (1853), dont le fonctionnement est très différent.
2. *Le Mari de la veuve* (1832) a été représenté au Théâtre-Français ; *Le Cachemire vert* (1849), *L'Invitation à la valse* (1857) et *L'honneur est satisfait* (1858) ont été joués au théâtre du Gymnase-Dramatique.

Dumas amoureux…, Julie Anselmini et Claude Schopp (dir.), Caen, PUC, 2020, p. 191-204

De l'affrontement à l'union

Ces comédies traitant de l'amour et du mariage se construisent toutes autour d'un conflit entre les principaux intéressés. Le paradoxe n'est qu'apparent : la dispute est l'aliment principal de l'intrigue, qui tourne autour du processus de réconciliation / réunion. Elle varie suivant qu'elle se joue entre personnages mariés contre leur gré, entre anciens amants qui ne se comprennent plus, ou entre inconnus dont l'un importune l'autre, mais une constante demeure : ce n'est pas un simple élément de l'action, mais une structure qui organise la pièce. En cinq actes ou en un seul, les amants ou époux conflictuels doivent passer du duel au duo, en franchissant des étapes bien définies : tentatives de médiation, mises à l'épreuve diverses suscitant une prise de conscience, laquelle débouche immanquablement sur la réconciliation, parfois assortie d'une déclaration.

La dispute

Certaines situations initiales semblent pourtant plutôt positives : *Un mariage* démarre sur un échange amical entre le comte et la comtesse de Candale, nouvellement unis, *Les Demoiselles* s'ouvrent sur des protestations d'amour (mensongères) de Roger de Saint-Hérem à Charlotte de Mérian. Mais après cet acte I pacifique, l'acte II des « grandes » comédies voit naître le conflit. Dans *Un mariage*, la crispation des rapports entre le comte et la comtesse vient des refus mutuels qu'ils s'adressent. Ils sont constamment à contretemps ; quand l'un fait un pas en avant, l'autre recule et *vice versa*. Mais cette dispute révèle également qu'ils ne se cantonnent pas dans une amicale indifférence et que leurs sentiments sont en train d'évoluer. Dans *Les Demoiselles*, l'épisode (non représenté) du mariage forcé, entre l'acte I et l'acte II, déclenche la colère de Roger, qui reproche à Charlotte de l'avoir manipulé ; elle, en retour, le met face à ses contradictions : « Mais hier encore, […] vous me disiez à mes genoux […] que le moment le plus heureux de votre vie serait celui où vous deviendriez mon mari »[3]. Ils se quittent fâchés. Pressées par leur tempo accéléré, les petites comédies lancent dès le début la confrontation. Dès leur première scène ensemble, Pauline et Léon (*Le Mari de la veuve*) se disputent, parce que Pauline comprend que Léon est amoureux de sa tante. Quelques scènes plus loin, Paul de Vertpré retrouve sa femme après plusieurs années d'absence et entame une scène de jalousie, dont la tension transparaît dans le caractère dissymétrique du dialogue :

> Adèle de Vertpré. – […] sans cet étrange secret que tu me recommandes, j'aurais parlé à tout le monde de mon bonheur.
>
> Paul. – Ce secret est encore nécessaire… Mais, dis-moi, quel est ce ?…

3. Alexandre Dumas, *Les Demoiselles de Saint-Cyr*, in *Théâtre complet de Alex. Dumas*, Paris, M. Lévy, 1864, vol. V, acte II, scène 4, p. 409. Toutes les citations sont tirées de la première édition du *Théâtre complet de Alex. Dumas*, Paris, M. Lévy, 1863-1874, 15 vol.

Adèle. – Mais les circonstances politiques sont bien changées !

Paul. – Changées, changées… Il y avait ici, quand je suis arrivé, un jeune…

Adèle. – Ta traversée a été heureuse ?

Paul. – Dix-huit jours de New York au Havre. Ce jeune homme, qui était[4]…

Entre Antonine et Maurice (*L'Invitation à la valse*), le malentendu s'installe dès les retrouvailles ; Antonine a peur de Maurice, son premier amour, qu'elle n'a pas reconnu parce qu'il ne correspond pas à son souvenir. Maurice, lui, réagit comme un mari soupçonneux (« Quel est donc ce monsieur qui s'éloigne avec un air tout contrarié […] ? »[5]) et non comme un soupirant empressé.

À ces chamailleries entre familiers[6] s'opposent les heurts entre inconnus. *Le Cachemire vert* et *L'honneur est satisfait* sont des « comédies loufoques » construites sur le même modèle : un homme poursuit une femme qui le trouve insupportable. Recourant à la persuasion, le séducteur utilise avec brio les ressources du langage, comme Conrad (*Le Cachemire vert*) qui, anticipant l'évolution de Claire (« […] vous me détestez !… […] Or, vous savez, Madame, que de la haine à l'amour, il n'y a qu'un pas »), risque une prophétie autoréalisatrice : « J'ai deviné que vous étiez la femme que le ciel me destinait »[7]. On notera également l'habileté verbale de Sir Edward (*L'honneur est satisfait*), qui renverse la situation, et, de harceleur, se présente comme harcelé : « […] je n'eusse jamais osé vous adresser la parole, si la première vous ne m'eussiez parlé »[8]. Se présentant souvent comme une joute verbale, la dispute, envers du duo amoureux, permet un échange incessant, fût-il acrimonieux, entre les protagonistes qu'elle met constamment en contact, ce qui illustre la vitalité de leur relation.

L'indispensable médiation

Mais parfois le dialogue se rompt, ou la communication n'est plus comprise ; le besoin d'un médiateur se fait alors sentir. Il sert à transmettre des messages de l'un à l'autre, ou à les éclairer sur la conduite à tenir. Dans *Un mariage sous Louis XV*, le commandeur, qui est l'organisateur de cette union arrangée, énumère à son neveu les qualités de sa femme (« Quel trésor il néglige ! »), ce qui influence le comte (« Mon oncle a raison, elle est charmante »[9]). Dans *Les Demoiselles de Saint-Cyr*, Louise Mauclair innocente

4. Alexandre Dumas, *Le Mari de la veuve*, in *Théâtre complet de Alex. Dumas*, 1863, vol. II, acte I, scène 9, p. 414.
5. Alexandre Dumas, *L'Invitation à la valse*, in *Théâtre complet de Alex. Dumas*, 1865, vol. XIII, acte I, scène 12, p. 259.
6. Dont le modèle est sans doute Béatrice et Bénédict (*Beaucoup de bruit pour rien*).
7. Alexandre Dumas, *Le Cachemire vert*, in *Théâtre complet de Alex. Dumas*, 1864, vol. VII, acte I, scène 7, p. 401-402.
8. Alexandre Dumas, *L'honneur est satisfait*, in *Théâtre complet de Alex. Dumas*, 1865, vol. XIII, acte I, scène 22, p. 445.
9. Alexandre Dumas, *Un mariage sous Louis XV*, in *Théâtre complet de Alex. Dumas*, 1864, vol. V, acte III, scène 7 et 9, p. 156 et 160.

son amie Charlotte aux yeux de Saint-Hérem. Dans *L'honneur est satisfait*, Arthur, le frère d'Edmée, insiste sur les qualités de Sir Edward et suggère à sa sœur de l'épouser, conseil qui la détermine. *L'Invitation à la valse* présente un cas particulier : après avoir affirmé à Maurice qu'Antonine l'aime toujours, Mathilde, la sœur-médiatrice, devient la rivale ou l'amoureuse *bis*. Un autre cas limite se trouve dans *Le Verrou de la reine*, où il n'y a, pour ainsi dire, aucun contact (sauf dans la dernière scène) entre le roi et la reine. Tous les échanges (amitié / brouille / réconciliation) se font entre Marie Leczinska et Diane de Ruffé, dont la reine croit à tort qu'elle aguiche le roi.

L'épreuve et la révélation

La médiation ne suffirait pas sans une épreuve décisive, dont découle une prise de conscience. La plus intéressante est la menace de l'annulation du mariage, qui, en général, suscite des sentiments contradictoires[10]. Dans *Un mariage* cette possibilité, d'abord repoussée par les époux, est ensuite acceptée après leur dispute. Le comte signe par jalousie et par dépit, ce qui oblige la comtesse à en faire autant en pleurant « de joie », dit-elle. Cette péripétie se retrouve dans *Les Demoiselles* : Charlotte annonce à Roger que leur mariage est annulé et lui dit son regret de la situation. L'étonnement de Roger traduit son désarroi, matérialisé par les points de suspension : « Me voilà libre… parfaitement libre… libre comme l'air… »[11]. Dans le sens opposé, c'est l'ultimatum du mariage qui sert de révélateur : en demandant à Antonine de fixer une date (*L'Invitation*), Maurice provoque chez elle un malaise qui traduit son recul devant ce projet qu'elle caressait jusque-là.

La jalousie est une autre épreuve très classique, portée par la configuration du trio (*Un mariage*), ou du rival (*Les Demoiselles*). Considérée essentiellement du point de vue masculin, elle est interprétée comme un symptôme infaillible. Le comte de Candale a voulu jouer au mari accommodant, mais sa jalousie lui prouve qu'il est amoureux de sa femme. La prise de conscience des deux sentiments se fait simultanément. « Dieu me pardonne, je suis jaloux ! […] c'est que je l'aime ! »[12]. Roger de Saint-Hérem s'irrite des vues du roi d'Espagne sur sa femme, ce qui fait comprendre à Charlotte la situation : « Il m'aime ! il m'aime ! Oh, mon Dieu ! mon Dieu ! que je suis heureuse ! »[13].

Le duel, enfin, joue également un rôle de révélateur, surtout dans une caste où s'applique un code d'honneur qui peut coûter la vie. La comtesse de Candale, d'abord essentiellement préoccupée par le qu'en dira-t-on, s'affole ensuite en voyant son mari se battre. Même angoisse pour Edmée (*L'honneur est satisfait*), qui craint autant pour Sir Edward que pour son frère, à cela près que le duel n'a pas lieu : la société contemporaine permet de s'en tenir au simulacre ; un coup de pistolet tiré en l'air

10. Ce thème est réactualisé en 1837 par Adolphe-Simonis Empis avec *Julie, ou Une séparation*, puis, en 1880 par Victorien Sardou avec *Divorçons !* qui remplace la menace d'annulation par celle du divorce.
11. Alexandre Dumas, *Les Demoiselles de Saint-Cyr*, vol. V, acte IV, scène 5, p. 451.
12. Alexandre Dumas, *Un mariage sous Louis XV*, vol. V, acte III, scène 16, p. 170.
13. Alexandre Dumas, *Les Demoiselles de Saint-Cyr*, vol. V, acte IV, scène 11, p. 463.

suffira pour que « l'honneur [soit] satisfait », comme le proclame triomphalement la dernière réplique.

Les petites comédies font parfois découler directement la révélation d'un progrès de la relation qui se produit sous les yeux du spectateur. C'est ce qui se passe dans *Le Cachemire vert* : Conrad et Claire se confient l'un à l'autre, la chamaillerie fait place à un début d'intimité. À la scène 11, c'est-à-dire au beau milieu de la pièce, la jeune femme note cette progression dans un court monologue : « C'est étonnant comme le temps a passé vite… Il est vrai que, lorsqu'on se dispute… »[14]. On retrouve cette idée dans *L'Invitation* : alors que le désamour s'installe entre Antonine et Maurice, les confidences que se font Maurice et Mathilde les rapprochent. Dans la dernière scène de *L'honneur est satisfait*, le spleenatique Sir Edward se montre un être humain mélancolique et non plus un fâcheux, ce qui provoque la compassion d'Edmée. Ces retournements peu soucieux de vraisemblance traduisent en fait une évolution psychologique accélérée, due au format de la pièce, qui peut aussi apparaître comme une variante du coup de foudre.

La déclaration

Explicite ou implicite, directe ou indirecte, spontanée ou forcée, la déclaration est déclinée de multiples façons, et accompagnée d'une gestuelle appropriée (agenouillement, étreinte). Le comte (*Un mariage*) a pris conscience de ses sentiments dans l'acte III, il les avoue ensuite à l'oncle-médiateur (« Eh ! oui, mon oncle, je l'aime ! »[15]), mais la déclaration à la principale intéressée reste non verbale : le comte et la comtesse se jettent dans les bras l'un de l'autre après le duel. Dans *Les Demoiselles*, la candide Charlotte, en revanche, avoue directement et à plusieurs reprises son amour à Roger, qui se met à ses genoux. À l'extrême fin de *L'honneur*, Edmée prononce la formule tant attendue, alors que Claire (*Le Cachemire vert*) s'en dispense et se contente d'un engagement implicite ; elle accepte le passeport de Conrad, c'est-à-dire son bras. Dans la dernière scène de *L'Invitation*, Maurice n'a pas fait de déclaration à Mathilde, mais s'engage *de facto* en se déclarant marié de manière anticipée. La déclaration peut parfois être forcée ou donner lieu à des surprises : Adèle (*Le Mari*) s'attend à ce que Léon lui fasse part de ses sentiments pour sa nièce, mais c'est à elle qu'il les adresse ; un peu plus tard, Paul de Vertpré oblige le jeune homme à s'agenouiller devant Pauline pour lui « déclarer son amour » dans une scène à la dimension parodique évidente. La situation est très proche dans *Le Verrou de la reine*. Diane de Ruffé force un peu la main à Louis XV et parle à sa place : « Oui, vous aimez la reine, et c'est pour moi une grande joie, un grand bonheur de vous le dire ». Quant à la reine, elle fait une déclaration au roi, mais hors de sa présence : « Ah ! Louis ! Louis ! si vous saviez comme je vous aime ! »[16].

14. Alexandre Dumas, *Le Cachemire vert*, vol. VII, acte I, scène 11, p. 410.
15. Alexandre Dumas, *Un mariage sous Louis XV*, vol. V, acte IV, scène 2, p. 185.
16. Alexandre Dumas, *Le Verrou de la reine*, in *Théâtre complet de Alex. Dumas*, 1865, vol. XIII, acte III, scène 9 et 14, p. 227 et 235.

Avec ce canevas commun, les comédies de Dumas dépassent le simple motif du dépit amoureux et des classiques scènes de ménage pour s'organiser entièrement autour du conflit et de sa résolution, auxquels elles accordent une valeur inaugurale et fondatrice ; elles montrent comment un couple, paradoxalement, naît de la dispute, puis de sa capacité à la surmonter. Avec ou sans esprit de sérieux, leur dénouement fondé sur la réconciliation répond aux attentes d'un public qui, après avoir ri aux démêlés des amants, aspire *in fine* à voir triompher la paix conjugale.

Le mariage, entre permanence et évolution

Sans doute serait-il hasardeux d'accorder une valeur documentaire à ces divertissements légers. Contrairement au drame en habits noirs qui fait entrer l'actualité au théâtre, les comédies en costumes, mettant en scène une société disparue, ne proposent pas au public un reflet du monde dans lequel il vit. Quant aux « petites » comédies, si elles cultivent le réalisme dans les décors, elles ne s'en embarrassent pas en ce qui concerne les situations ; leur rythme accéléré et leur tonalité burlesque les préservent de toute dimension prosaïque. Néanmoins, s'inspirant de réalités historiques et sociales, ces pièces apportent un éclairage indirect sur l'évolution de l'institution. Que le cadre soit le XVIII^e^ siècle ou l'époque contemporaine, c'est du présent qu'elles parlent, directement ou « en creux » ; évoquant le glissement d'une forme matrimoniale à une autre (du mariage arrangé au mariage d'inclination), elles suscitent le questionnement du spectateur : y a-t-il eu continuité ou rupture ? les situations ont-elles tellement changé ? Ce qui frappe en effet, c'est la permanence plus que l'évolution.

Le mariage d'Ancien Régime

On n'insistera pas ici sur *Le Verrou de la reine* qui, traitant d'un mariage de raison d'État, illustre un cas particulier. Mais dans les autres comédies, où l'action se joue dans les sphères éloignées du pouvoir, l'omniprésence du mariage arrangé, voire du mariage forcé, se fait également sentir ; il s'agit de préserver l'endogamie sociale et familiale ainsi que le patrimoine. C'est la situation de départ dans *Un mariage sous Louis XV* : l'alliance des noms et de quartiers commande l'union de deux cousins, qui se découvrent le jour des noces. Cet arrangement, totalement indépendant des questions affectives, rend inutile une prise de contact préalable, ainsi qu'une quelconque entreprise de séduction. La question d'argent joue également un rôle important ; le commandeur a voulu marier ses deux neveux pour que sa fortune reste dans la famille. Telle quelle, cette union est jugée satisfaisante par le comte de Candale : « C'est un de ces mariages convenables, comme en arrangent entre eux les grands-parents »[17].

Les Demoiselles de Saint-Cyr, qui démarre sur un mariage forcé (et sans dot !) manigancé par M^me^ de Maintenon, dont sont victimes deux hommes, un noble et

17. Alexandre Dumas, *Un mariage sous Louis XV*, vol. V, acte II, scène 1, p. 126.

un bon bourgeois, prend aussi en compte cette exigence d'homogamie sociale : les deux personnages sont mariés à deux femmes de leur caste, Roger de Saint-Hérem à Charlotte de Mérian, Hercule Dubouloy à Louise Mauclair. Il y a cependant un déséquilibre financier : si les deux hommes sont riches, les deux jeunes femmes sont pauvres. La pièce insiste sur les aspects matériels du mariage, ainsi que sur les échanges et les transferts entre les individus. Le mariage forcé a fait perdre à Dubouloy, désireux de s'élever par les femmes, une union arrangée lui apportant la charge de « gobeletier du roi ». Roger de Saint-Hérem, lui, doit partager sa fortune avec la jeune femme qu'il a été contraint d'épouser, et qu'il considère logiquement comme mue par des intérêts matériels. La pièce est donc ancrée sur un double préjudice : les jeunes femmes ont été lésées sentimentalement, les jeunes gens matériellement. La réconciliation se fait autant par la réparation du préjudice matériel que du préjudice affectif : à la fin, Charlotte dédommage Roger de tout ce qu'elle lui a fait perdre involontairement en obtenant du roi la restitution de ses biens, et Louise apporte à Dubouloy sa dot, qui prend la forme d'un brevet de baron.

Les questions matérielles ne règlent cependant pas tout. Si les comédies en costumes conduisent à valider un mariage arrangé mal engagé (ce qui semble obéir à une logique très conservatrice), cette validation doit se faire par l'amour, ce qui signifie qu'une union régie uniquement par des intérêts économiques et sociaux n'est pas jugée satisfaisante. Ce qui équivaut donc à une valorisation de l'amour, considéré comme une condition nécessaire à défaut d'être suffisante. Ces pièces présentent par ailleurs des situations idéalisées (protagonistes jeunes et séduisants, facilement inflammables), parfois éloignées des réalités du XVIII[e] siècle (grande différence d'âge et peu de proximité entre les époux[18]), ce qui aide à concilier le respect de l'institution et la place des sentiments.

Le mariage nouveau modèle

Ces éléments (convenances familiales, questions financières), loin de se limiter au passé, se retrouvent dans les petites comédies dont l'action se situe à l'époque contemporaine. L'éclairage, néanmoins, a changé : le mariage arrangé existe toujours mais fait figure de repoussoir. C'est ce qu'ont subi Antonine (*L'Invitation à la valse*), et Claire (*Le Cachemire vert*), dont la première union a été un échec, sanctionné par une séparation. La situation de départ est donc proche de celle des « grandes » comédies, à ceci près qu'il ne s'agit pas de « sauver » ce mariage arrangé, mais de le remplacer (après la mort du premier mari) par un (re)mariage d'inclination, présenté comme le modèle souhaitable. On notera que le mariage final n'est pas forcément celui qui était prévu au départ, ce qui traduit à la fois la fragilité des sentiments et la bienveillance du destin.

18. Encore que ces généralités fassent l'objet de nombreuses remises en question. Voir notamment Maurice Daumas, *Le mariage amoureux. Histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*, Paris, A. Colin, 2004.

Cela dit, ces (re)mariages n'ont aucun trait subversif et reprennent tous les traits du mariage arrangé : compatibilité sociale, compatibilité générationnelle, endogamie : Maurice (*L'Invitation*) n'épousera pas Antonine, mais sa sœur Mathide : on reste dans la famille. Léon (*Le Mari de la veuve*), épousera Pauline, et non sa tante. *Le Cachemire vert* et *L'honneur est satisfait* débouchent sur des unions socialement équilibrées. On y trouve certes une petite innovation : les protagonistes se sont rencontrés par hasard et fort récemment, et l'un d'eux, Sir Edward, est étranger. Malgré tout, les deux prétendants sont bien sous tous rapports et font valoir de solides arguments économiques. Quant à l'avocat Paul de Sor (*L'Invitation*), c'est en défendant les intérêts de sa cliente (et en organisant la séparation avec son premier mari) qu'il finit par la toucher. Si ces considérations ne sauraient suffire pour susciter l'amour, elles le cautionnent et le favorisent. Loin de valider des liaisons problématiques avec de « sombres héros » ou des courtisanes[19] les sentiments ne font que renforcer des couples bien assortis.

De l'annulation à la séparation

Jusqu'à la Révolution, le mariage est un sacrement religieux ; à la Révolution, il devient un contrat civil entre deux personnes. Cependant, malgré cette importante évolution, les possibilités d'y mettre fin sont extrêmement restreintes. Sous l'Ancien Régime, le divorce n'existe pas : rendu possible à la Révolution, il est aboli par la Restauration en 1816 et ne sera rétabli que par la loi Naquet en 1884. Pour ces comédies, dont l'action se situe en dehors de cette parenthèse, il n'y a donc que deux formes de rupture envisageables : l'annulation et la séparation. La première se joue en Cour de Rome, devant le pape. Dans *Un mariage* et *Les Demoiselles*, cette solution extrême, évoquée pour mettre un terme à une situation sans issue, est réservée aux personnes de condition bénéficiant d'importants appuis. Le commandeur peut l'obtenir pour ses neveux, et M^me^ de Maintenon pour Charlotte de Mérian. Elle n'est pas valable pour le couple bourgeois formé par Louise Mauclair et Hercule Dubouloy.

Dans le monde contemporain, cette procédure est toujours possible, mais sa longueur et sa complexité lui font préférer d'autres solutions. La séparation, moins radicale, n'annule pas le mariage, mais permet à chaque époux de préserver ses biens et d'être libéré de la vie commune (et du « devoir conjugal »). Ce sont alors les avocats qui sont à la manœuvre, ce qui traduit la sécularisation de la société. Mais cette séparation représente une libération seulement partielle et empêche notamment le remariage. Dans *L'Invitation*, Antonine l'obtient rapidement, mais demeure liée jusqu'à la mort de son époux. Claire (*Le Cachemire*) doit vivre aux États-Unis jusqu'à la mort de son mari.

19. À l'inverse de ce qui se passe dans les drames. On songe évidemment à *Antony*, ou à *La Dame aux camélias* de Dumas fils : le roman date de 1848, la pièce de 1852.

Les femmes, de la dépendance à l'autonomie

Ces pièces traitent aussi de la place des femmes dans la société, en posant en filigrane la question de l'éducation et en abordant ouvertement le problème de la dépendance économique. *Un mariage sous Louis XV* et *Les Demoiselles de Saint-Cyr* mettent en scène de jeunes pensionnaires de couvent précipitées dans le monde et ses embûches, ce qui fait d'elles des proies toutes désignées pour les libertins. La comtesse pose des questions très naïves à sa suivante, laquelle lui apprend les rudiments de la séduction. Charlotte est également très innocente, alors que son amie Louise est plus dégourdie. Heureusement, le comte n'est pas un libertin, et Saint-Hérem, quoi qu'il en dise, pas vraiment non plus. Ces pièces insistent aussi sur l'ignorance des jeunes filles en matière sexuelle. *Un mariage* aborde la question de la « consommation » de l'union, à laquelle la comtesse a échappé. Son témoignage traduit le caractère délicat de ce moment pour de nombreuses jeunes filles sans expérience :

> Il m'a vue les larmes aux yeux, toute tremblante, pâle comme si j'allais mourir ; il a eu pitié de moi… Et cependant, il était le maître, j'aurais eu beau implorer, prier… s'il avait voulu, je lui appartenais[20]…

Mais sa liberté relative ne tient qu'à la générosité (ou à l'indifférence) provisoire de son mari. En effet, le but de ce mariage n'est pas de rester blanc, mais bien de donner un héritier qui recevra l'héritage du grand-oncle. La question est également centrale dans *Le Verrou de la reine* : le ministre Fleury a fait poser ce fameux verrou à la porte de la chambre de la reine, laquelle, par scrupule, angoisse ou frigidité, le pousse tous les soirs, ce qui entretient la brouille entre les époux royaux.

Quand la dépendance économique s'ajoute à l'inexpérience, le déséquilibre entre les sexes s'aggrave encore. *Les Demoiselles de Saint-Cyr* posent le problème de la jeune fille pauvre, pour qui le mariage est une nécessité vitale. Louise Mauclair, roturière et sans dot, n'envisage pas le mariage comme un engagement affectif, mais comme un établissement. Pour faire prendre conscience de ces réalités économiques à Saint-Hérem, elle argue qu'un chapitre à Saint-Cyr a été promis à Charlotte, et exige du soupirant qu'il surenchérisse en l'épousant officiellement. Elle se fait ainsi le relais de M^me^ de Maintenon, soucieuse de l'avenir de ses élèves issues de familles désargentées (et qui a organisé le traquenard de ce mariage). Son union avec Dubouloy, peu satisfaisante sentimentalement, lui convient donc totalement : « Regretter d'être mariée, moi ? J'en suis enchantée ! Sais-tu qu'il a un très bel hôtel ? […] Tu verras mon appartement… Délicieux, ma chère ! Quand je compare cela à ma chambre de Saint-Cyr ! »[21].

On voit apparaître dans les petites comédies un personnage qu'on trouvait déjà chez Marivaux, celui de la jeune femme indépendante : Antonine (*L'Invitation*), Claire (*Le Cachemire vert*), Edmée (*L'honneur est satisfait*). Antonine et Claire semblent libres

20. Alexandre Dumas, *Un mariage sous Louis XV*, vol. V, acte II, scène 6, p. 136.
21. Alexandre Dumas, *Les Demoiselles de Saint-Cyr*, vol. V, acte II, scène 6, p. 412.

de tout contrôle ; quant à Edmée, elle a bien un frère dont elle demande la protection, mais il n'exerce pas vraiment d'autorité sur elle. Si Antonine est mise en scène chez elle, les deux autres (Claire, Edmée) voyagent seules, jouissant de leur autonomie financière, de leur liberté de mouvement, et de leur liberté affective. Cette situation est due, pour Antonine et Claire, à leur statut de veuve, ce qui prouve la nécessité de passer d'abord par les cases mariage et veuvage (la séparation, comme on l'a vu, ne donne qu'une marge de manœuvre limitée). Il n'y a finalement qu'Edmée qui soit totalement libre dès le départ. Mais sa liberté n'est pas présentée comme une valeur en soi durablement désirable puisque le but de ces comédies est de déboucher sur le mariage, et non de poser comme modèle le personnage de la jeune femme émancipée et solitaire.

La nouvelle carte du Tendre

Traduisant l'horizon d'attente du public, son système de valeurs, ses aspirations, les comédies se révèlent, à ce titre, un matériau précieux pour l'histoire des mentalités. Celles de Dumas s'opposent trait pour trait à ses drames, jugés subversifs ; légères et brillantes, elles cultivent un conformisme teinté de sens commun, surtout quand elles sont destinées au Théâtre-Français, mais elles font la part (timide) de l'évolution des mœurs. Pas de réflexion sur un quelconque problème social, pas de démonstration appuyée[22] : le public attend un délassement de bon goût, il veut du rire plutôt que de l'esprit de sérieux, même quand il s'agit de l'amour et du mariage. Ces questions, importantes, sont traitées de façon spirituelle et consensuelle, en faisant la part du cœur et de la raison, ce qui débouche sur le renforcement, voire la restauration, de la cellule familiale. Conjuguant dimension réflexive et visée correctrice, ce qui est d'ailleurs l'apanage du genre, les comédies consacrent par leur trame la défaite de certains archaïsmes. Sans prétendre révolutionner les rapports entre les sexes, elles les considèrent avec un mélange d'indulgence et de lucidité, signant ainsi l'acte de naissance du couple contemporain.

Corriger pour amender ?

Présente, la critique des mœurs reste discrète, et les leçons, implicites. Contrairement au modèle moliéresque, qui campe un anti-modèle pour le confondre aux yeux de tous, les comédies de Dumas n'ont pas de vocation punitive : il s'agit de donner un simple avertissement, de corriger, mais pas trop sévèrement, afin de ne pas compromettre la fin heureuse de rigueur. C'est ainsi que le commandeur d'*Un mariage*, dont le nom contient pourtant à lui seul une menace, revoit ses intentions à la baisse : « Je voulais infliger un châtiment ; ce n'est peut-être qu'une leçon que j'ai à donner… »[23].

---

22. Dumas fils, au contraire, fut un grand spécialiste de la comédie sérieuse, notamment avec *Le Demi-Monde* (1855) ou *L'Ami des femmes* (1864).

23. Alexandre Dumas, *Un mariage sous Louis XV*, vol. V, acte III, scène 21, p. 175.

Quels sont donc ces manquements à corriger ? Les griefs sont bien classiques : les hommes sont inconstants, légers, jaloux, les femmes capricieuses… Léon est puni parce qu'il papillonne de la nièce à la tante. Paul, lui, a mis en doute la fidélité de sa femme, alors qu'elle l'a attendu pendant plusieurs années, d'où la réaction ulcérée d'Adèle : « Ah ! messieurs, il paraît que c'est une ligue […] Il a besoin d'une leçon, ce jeune homme […] Et mon mari […] Il mérite aussi une punition pour sa jalousie : il l'aura »[24].

Dans *Les Demoiselles*, c'est la propension au libertinage de Saint-Hérem et Dubouloy qui, après avoir été punie une première fois par le mariage, est dévoilée par leurs femmes masquées, dans une variation du quatrième acte du *Mariage de Figaro*. *Idem* dans *Le Verrou de la reine*, où la jeune et pure Diane de Ruffé remet Louis XV dans le droit chemin. En même temps, elle se permet aussi de critiquer la (f)rigidité de la reine, relayée en cela par le duc de Richelieu, qui démonte le fameux verrou. Dans *L'Invitation*, Antonine est punie de sa coquetterie et de sa cruauté inconsciente vis-à-vis de Paul de Sor ; celui-ci n'organise pas la mise à l'épreuve, mais la devine et l'anticipe. Dans *Un mariage*, ce sont les deux époux qui sont visés pour leurs amours parallèles, leur adhésion à un code social dénaturé ridiculisant l'amour conjugal. Le commandeur s'attaque à cette mode et fait la morale à ses neveux ; puis, les voyant épris l'un de l'autre, il ne se prive pas de pointer leurs contradictions, en utilisant ironiquement contre eux leur propre système de valeurs : « Comment, malheureuse ! tu aimes ton mari ?… ton mari ? Mais où allons-nous, bon Dieu ! où allons-nous ? »[25].

La « punition » est légère, parce que les manquements ne sont pas très graves dans ces pièces qui dépeignent des situations édulcorées. L'adultère, par exemple, n'est que peu présent, et en tout cas n'est pas représenté : la marquise d'*Un mariage* est à peine évoquée, le chevalier n'est qu'un sigisbée ; Roger et Dubouloy n'ont pas fait beaucoup de conquêtes en Espagne, Louis XV tourne autour de Diane de Ruffé, mais sans succès, Léon s'est laissé emporter, mais sans aller bien loin… Leur dénouement consacre la résolution d'un problème qui ne se posait que sous une forme extrêmement atténuée. Le but n'est pas de faire peser la condamnation sur un personnage en particulier, mais de les réintégrer tous dans l'euphorie finale, qui rejette résolument la tonalité grinçante ou amère[26].

Le couple en redéfinition

Les intrigues et les caractères traduisent le rejet d'un modèle matrimonial traditionnel, caractérisé par la différence d'âge entre époux, avec en particulier un mari barbon et jaloux (Arnolphe ou Bartholo), au profit de modèles plus novateurs. L'originalité d'*Un mariage* et des *Demoiselles* tient à la combinaison des deux, alliant une forme

24. Alexandre Dumas, *Le Mari de la veuve*, vol. II, acte I, scène 15, p. 439.
25. Alexandre Dumas, *Un mariage sous Louis XV*, vol. V, acte IV, scène 1, p. 180.
26. On pense évidemment à la fin amère de *On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset (1834). Précisons que cette pièce ne sera représentée qu'en 1861.

archaïque (l'union forcée) et des protagonistes plus modernes (des couples jeunes et séduisants). Ces grandes comédies mettent en scène la persistance du modèle aristocratique : le mari se bat en duel pour sa femme (*Un mariage*), défie le roi d'Espagne (*Les Demoiselles*), le roi fait mettre à la Bastille celui qui a mal parlé de sa femme (*Le Verrou*). Et ces comportements sont interprétés comme preuve d'amour. On n'en voit pas moins apparaître de nouvelles formes qui se superposent aux anciennes, par exemple, le modèle bourgeois, reposant sur le bonheur de l'intimité, dessiné par Diane de Ruffé pour Louis XV et Marie Leczinska : au-delà de leurs positions et de leurs fonctions, les époux royaux sont invités à former « un petit ménage bien doux, bien modeste, bien gentil, bien bourgeois »[27], comme le dit ironiquement le duc de Richelieu. Un autre modèle apparaît, le couple de camarades, fondé sur une certaine forme d'égalité. C'est ce qui se joue au début d'*Un mariage sous Louis XV*, où le comte de Candale représente (à ce moment) le type même du mari philosophe, courtois, compréhensif avec sa femme, de la même façon que le duc de *Quitte pour la peur*[28] : « En général, ce sont aujourd'hui les femmes qui commandent et les maris qui obéissent »[29], déclare-t-il. À l'acte II, il décrit la conduite que doit adopter un mari parfait et de « bel air » : refuser le « ridicule de la jalousie », faire confiance « à la loyauté de l'un et à la délicatesse de l'autre ». Comme un Wolmar[30] de comédie, il met donc en relation sa femme et le chevalier. Ce modèle est appelé à évoluer puisque l'amour va s'y greffer, mais il faut noter la valeur inaugurale de cet échange, qui séduit la comtesse. Au-delà de la différence d'époque, le couple formé par Adèle et Paul de Vertpré fonctionne de manière très proche. Autre variante, le couple fraternel, formé par Maurice et Mathilde, est une extension des liens familiaux (Maurice appelle Mathilde « petite sœur »). À l'opposé, on voit apparaître le couple aventureux, caractérisé par une certaine prise de risque, car les protagonistes se connaissent à peine. *Le Cachemire vert* s'apparente à une conversation sans fin de Claire et de Conrad, passant des confidences aux chamailleries, le tout doublé d'une action qui vire à la loufoquerie pure : Conrad aide Claire à s'évader par la fenêtre… pour échapper à la police. Le mariage à venir débute par une aventure à deux, et se présente ainsi comme l'exacte antithèse du ménage bourgeois prosaïque et ennuyeux.

Les intermittences du cœur

Le mariage préconisé est donc un mariage d'inclination. Mais la passion est exclue dans les comédies, où prévaut la modération. Antonine dit aimer Paul de Sor « autant

27. Alexandre Dumas, *Le Verrou de la reine*, vol. XIII, acte III, scène 12, p. 232.

28. Dans *Quitte pour la peur*, d'Alfred de Vigny (1833), un duc rend visite à sa femme, enceinte de son amant, pour pouvoir endosser la paternité de l'enfant.

29. Alexandre Dumas, *Un mariage sous Louis XV*, vol. V, acte I, scène 8, p. 117.

30. Dans *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau (1761), Wolmar, l'époux de Julie, la met en présence de Saint-Preux, dont elle est amoureuse, à la fois comme preuve de confiance et comme mise à l'épreuve.

qu'on peut aimer un homme… / Que l'on n'aime pas »[31]. L'amour se caractérise en effet par son caractère relatif : il fonctionne par comparaison, dépréciative ou avantageuse, liée à la figure du trio ou du quatuor. La comtesse (*Un mariage*) compare la générosité de son mari à la maladresse de son amant. Le comte compare les attraits de sa femme à ceux de sa maîtresse. Dans *Le Mari de la veuve*, Léon compare Pauline, sa fiancée, à Adèle, sa tante, d'abord à l'avantage de la première, puis de la seconde. Dans *L'Invitation*, Antonine compare Maurice et de Sor :

> Antonine. – Maurice a vingt-quatre ans, il est blond, mince, pâle, doux, poétique. Je me rappelle qu'un jour, il s'était habillé d'une de mes robes, et avait l'air d'un enfant.
>
> De Sor. – Allons, je vois bien que je ne saurais lutter contre tant d'avantages[32].

Elle fera ensuite le parallèle en sens inverse, parallèle qu'elle n'ose préciser, mais que Maurice formule à sa place, comparant « un honnête homme, […], homme de talent […], homme d'esprit », et « un soldat insouciant, aventureux, peu sociable »[33].

Même si certains modèles de constance (Adèle de Vertpré, Paul de Sor, Mathilde) sont valorisés, les sentiments sont présentés comme fragiles et changeants. Cette variabilité n'est cependant pas perçue comme un drame, mais comme inhérente à la nature humaine. Les comédies traduisent une vision souriante et sans illusion des rapports entre les sexes : amour ne rime pas nécessairement avec toujours, mais une seconde chance est possible, comme l'illustrent les petites pièces : le (re)mariage espéré (Maurice et Antonine, Claire et son cousin, Conrad et sa fiancée) ne se fait pas, mais il est remplacé par un autre ; un de perdu, un de retrouvé, et le second vaut finalement mieux que le premier. Leur dénouement traduit la capacité à rebondir des individus, qu'on appellerait aujourd'hui la résilience, et se met au service d'une conception optimiste de la vie, conduite par l'heureux hasard qui fait bien les choses, plutôt que la fatalité, moteur du drame.

En effet, l'amour malheureux et morbide est exclu, ainsi que la dépression et le chantage au suicide[34]. « Vous savez que je n'en crois pas un mot, de votre mort », dit Antonine à Paul de Sor, en se fondant sur son expérience avec Maurice :

> Antonine. – Vous parlez de désespoir ; c'était Maurice qu'il fallait voir quand il dut renoncer à moi ! Il voulait se tuer.
>
> De Sor. – Et moi, que voulais-je donc faire, tout à l'heure ?
>
> Antonine. – Eh bien, il ne se tua pas, et fit bien, comme vous voyez[35].

---

31. Alexandre Dumas, *L'Invitation à la valse*, vol. XIII, acte I, scène 10, p. 255.
32. *Ibid.*
33. *Ibid.*, acte I, scène 25, p. 290-291.
34. Certaines femmes néanmoins prennent au sérieux cette menace (Mathilde, Edmée) et font tout pour empêcher le passage à l'acte.
35. Alexandre Dumas, *L'Invitation à la valse*, vol. XIII, acte I, scène 10, p. 252 et 254.

Dans *Le Mari de la veuve*, Paul de Vertpré exploite ironiquement ce motif, qui peut réussir auprès d'une jeune fille naïve comme Pauline :

> DE VERTPRÉ. – Vous disiez que vous en étiez fou, que vous ne pouviez pas vivre sans elle, que vous vous brûleriez la cervelle si vous ne l'obteniez pas… C'est à peu près cela que vous avez dit, n'est-ce pas ?
>
> LÉON. – Pas tout à fait, mais…
>
> DE VERTPRÉ. – Entends-tu ? Il répète qu'il se brûlerait la cervelle ! Malheureux jeune homme, un suicide ! Y avez-vous bien songé[36] ?

Il ne s'agit donc pas de mourir d'amour, mais de vivre heureux, sans remettre en question les institutions fondamentales. Au lieu des conclusions catastrophiques des drames, comme *Antony* ou *Teresa*, tout est bien qui finit bien dans ces contes de fées modernes propres à faire rire et rêver un public qui vit peut-être des réalités moins roses.

Le succès de ces comédies à leur création s'explique facilement. Brillantes et spirituelles, elles présentent, sous la forme d'un divertissement euphorisant, une vision consensuelle de l'amour et du mariage, en accord avec un public globalement conservateur, mais pas imperméable à l'évolution des mœurs. Leur dose de conformisme est sans doute la condition *sine qua non* de leur impact sur les mentalités de l'époque. À mille lieues du romantisme flamboyant, elles marquent le triomphe de l'idéologie bourgeoise positive, mais revêtue d'un enrobage séduisant de légèreté et de dynamisme. Cela dit, on ne peut que constater leur disparition de la scène contemporaine, alors que les histoires d'amour continuent de passionner un large public. L'explication réside sans doute dans l'accaparement par le cinéma de leur thématique de prédilection. Les *wedding comedies* de Hollywood, sentimentales ou burlesques, ont pris le relais. C'est à travers cette forme renouvelée que se maintient l'influence persistante du théâtre français du XIX^e^ siècle, et en particulier celui de Dumas.

Anne-Marie CALLET-BIANCO
Université d'Angers
CIRPaLL (EA 7457), SFR Confluences (FED 4201)

36. Alexandre Dumas, *Le Mari de la veuve*, vol. II, acte I, scène 14, p. 436.