

VIOL ET SUBORNATION DANS LES DRAMES DE DUMAS : ENTRE RESSORT MÉLODRAMATIQUE ET MÉTAPHORE DU POUVOIR

Christine Prevost

▶ **To cite this version:**

Christine Prevost. VIOL ET SUBORNATION DANS LES DRAMES DE DUMAS : ENTRE RESSORT MÉLODRAMATIQUE ET MÉTAPHORE DU POUVOIR. Julie Anselmini et Claude Schopp (dir.). Dumas amoureux, formes et imaginaires de l'Eros dumasien, Presses universitaires de Caen, pp.165-177, 2020, Colloques de Cerisy. hal-03291025

HAL Id: hal-03291025

https://univ-artois.hal.science/hal-03291025

Submitted on 30 Jul 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.

VIOL ET SUBORNATION DANS LES DRAMES DE DUMAS : ENTRE RESSORT MÉLODRAMATIQUE ET MÉTAPHORE DU POUVOIR

Dans sa contribution aux travaux sur la critique théâtrale en France au XIX^e^ siècle, *Le Miel et le Fiel*[1], Barbara T. Cooper recense les articles des critiques professionnels parus après la représentation du drame de Dumas *Teresa*[2], un drame moderne de 1832 sur l'adultère, et elle constate combien les commentaires sont centrés sur la représentation des mœurs, et finalement assez peu sur les questions esthétiques en cette période d'affrontements entre romantiques et classiques. Alexandrins ou pas alexandrins, drame historique ou tragédie shakespearienne, débattre de l'appartenance du théâtre d'Alexandre Dumas à tel ou tel genre n'est vraiment plus la question, ni pour les critiques, ni pour le spectateur lambda. Comme on parle des « droits du lecteur » dans les théories de la réception, il y a au théâtre les droits du spectateur, droits à imaginer un autre dénouement, à ignorer les codes d'un genre, à réagir émotionnellement. Le public est tributaire de la sensibilité de son époque. Et Dumas lui-même se place sur le terrain de la représentation des mœurs quand il compare le drame moderne aux tragédies classiques. Il écrit dans *Souvenirs dramatiques* :

> La mission du poète dramatique […] est de poursuivre au théâtre les crimes pour lesquels la société n'a pas de lois ; or, l'un de ces crimes, le plus fatal comme le plus commun peut-être, c'est l'adultère. Corneille, Racine et Voltaire ont attaqué ce crime, il est vrai ; mais ils ont revêtu les criminels du manteau grec ou de la toge romaine, et nous avons assisté au développement de ces passions coupables avec une impassibilité qui prouvait que le costume et la distance nous les faisaient regarder comme des passions étrangères à notre nature et inconnues à notre société[3].

---

1. Barbara T. Cooper, « *Teresa* de Dumas : une pièce au cœur du débat romantique », in *Le miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIX^e^ siècle*, Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie (dir.), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 135-145.
2. Alexandre Dumas, *Teresa*, drame en cinq actes, 6 février 1832, théâtre royal de l'Opéra-Comique, salle Ventadour, en collaboration avec Auguste Anicet-Bourgeois. Publié à Paris, chez Barba, 1832, puis dans *Œuvres complètes de Alex. Dumas. Théâtre*, t. III, Paris, Charpentier, 1836.
3. Alexandre Dumas, *Souvenirs dramatiques*, Paris, M. Lévy frères, 1868, t. I, chap. « De la subvention des théâtres », p. 55-57. Dumas intervient ici en faveur d'*Angelo* de Victor Hugo.

Dumas amoureux…, Julie Anselmini et Claude Schopp (dir.), Caen, PUC, 2020, p. 165-177

Ce commentaire aurait pu tout aussi bien s'appliquer à un autre crime présent dans le théâtre des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, et que Dumas revisite dans ses drames : le crime de viol. Les criminels de Dumas portent tantôt la toge, comme Catilina par exemple qui viole une vestale, dans le drame de 1848[4], ou Caligula, dans un drame de 1837[5], qui tente de séduire sa sœur de lait Stella ; tantôt ils portent l'habit noir du jeune libertin comme Alfred d'Alvimar dans le drame de 1833 *Angèle*[6]. Quant à Antony, dans le drame de 1831[7], pour sauver Adèle, mariée au colonel d'Hervey, du déshonneur d'un adultère révélé au grand jour, il préfère dissimuler l'adultère sous le masque d'un viol non consommé. Il poignarde Adèle, et prononce la célèbre réplique de clôture du drame : « elle me résistait, je l'ai assassinée ».

Céline Fournial, qui a étudié la représentation du viol sur la scène française, constate que, ce crime faisant partie des dérèglements passionnels, il a toute sa place dans la liste des thèmes de la tragédie de l'époque classique[8]. Cependant, comme il allie violence sexuelle et humiliation morale, sa représentation heurte la bienséance et pose de nombreux problèmes de mise en scène à chaque époque : doit-il être rapporté par un récit, ou seulement suggéré discrètement ? Faut-il représenter les émotions, ou les actes qui en émanent, dans leur crudité, leur réalisme ? C'est à chaque fois toute une conception de la *mimésis* qui est ainsi interrogée. Si bien que finalement peu de dramaturges retiennent ce thème, alors même que le viol de Lucrèce, par exemple, crime à l'origine de la fondation de la République romaine, a tout du parfait sujet de tragédie. Le violeur haï, brutal, est, quantitativement, moins représenté sur scène que le ravisseur amoureux qui enlève l'élue de son cœur pour lui épargner un mariage imposé avec un autre. Dans les quelques exemples de viols criminels, l'héroïne tragique tient plus à l'honneur qu'à la vie ; soit elle résiste jusqu'à la mort, soit elle se suicide après l'outrage subi. Si bien que ces pièces de théâtre finissent par avoir une portée plus générale, plus métaphorique : le combat de la vertu contre le vice. Les dialogues sont construits sur le modèle de l'antithèse : Lucrèce contre Tarquin encore et toujours, la sagesse contre la décadence, la république contre la tyrannie, la nation violée enfantant la révolution. Le viol vaut alors surtout pour sa portée symbolique, plus abstraite que la violence concrète qu'il incarne. Le spectateur n'est plus en présence d'un homme et d'une femme dans une relation de domination

4. Alexandre Dumas et Auguste Maquet, *Catilina*, drame en cinq actes et en sept tableaux, 14 octobre 1848, Théâtre-Historique. Publié à Paris, chez M. Lévy, 1848.
5. Alexandre Dumas, *Caligula*, tragédie en cinq actes et en vers, 26 décembre 1837, Théâtre-Français. Publiée à Paris, chez Marchant, 1838.
6. Alexandre Dumas, *Angèle*, drame en cinq actes, 28 décembre 1833, théâtre de la Porte-Saint-Martin, en collaboration avec Auguste Anicet-Bourgeois. Publié à Paris, chez Charpentier, 1834.
7. Alexandre Dumas, *Antony*, drame en cinq actes et en prose, 3 mai 1831, théâtre de la Porte-Saint-Martin. Publié à Paris, chez A. Auffray, 1831.
8. Céline Fournial, « Viol et ravissement sur la scène française : défi dramaturgique et évolution du théâtre sérieux » [en ligne], *Le Verger*, bouquet 4, mai 2013, *Viol et ravissement*, Anne Debrosse *et al.* (dir.), disponible sur http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2014/07/VBQIV-FOURNIAL.pdf [consulté le 12/08/2020].

sexuelle malsaine, mais d'un combat d'idées, de valeurs patriotiques. C'est le cas encore dans la *Lucrèce*[9] de François Ponsard en 1843. Ce traitement classique instaure une distance, et c'est cette distance que Dumas essaie de réduire peu à peu, et avec plus ou moins de succès.

Si la société n'a pas de lois contre l'adultère, elle en a contre le crime de viol, des lois de longue date, et elle n'a pas besoin du théâtre pour punir ce crime contre l'amour, parfois commis au nom d'un amour non réciproque. Cependant, en même temps que Dumas utilise ce motif du viol représenté sous différentes formes dans son théâtre, le cadre législatif évolue parallèlement parce que c'est une nécessité. Les lois existent, mais comme elles ne définissent pas précisément le crime de viol, elles laissent aux juges toute latitude pour interpréter les éléments à charge ou à décharge, et les jurisprudences s'accumulent. Pour contextualiser les pièces de Dumas, et surtout leur réception, nous disposons maintenant des travaux d'historiens qui ont analysé les jugements des tribunaux, et ces travaux mettent en lumière le rôle décisif de la première moitié du XIX^e^ siècle dans l'évolution des sensibilités. Ainsi les recherches de Georges Vigarello montrent l'évolution de la représentation de la crapule : l'assassin qui tue les honnêtes gens pour les détrousser va céder « peu à peu la place, dans la conscience commune de la première moitié du XIX^e^ siècle, à la figure plus psychologique du pervers tourmenté mêlant le sang au désir et à la sexualité »[10]. La représentation de la victime du crime évolue aussi : elle contribue, explique Vigarello, « à la naissance du sujet contemporain : l'importance donnée à la souffrance personnelle, l'insistance sur le saccage caché, la brisure, le meurtre psychique, vont de pair avec la promotion de l'individu sur le collectif »[11]. Les prises de conscience qui se construisent au XX^e^ siècle ont leurs racines dans ce basculement qui se produit au milieu du XIX^e^ siècle, et dont le théâtre de Dumas témoigne à sa façon. De la simple violence conjugale (la scène du gantelet dans *Henri III*[12], par exemple) à la subornation de jeunes filles vierges, en passant par l'adultère forcé et le viol, toutes les formes de manipulation du désir, ou d'expressions d'un désir érotique brutal, se retrouvent dans le théâtre de Dumas et traduisent en fiction des questions qui traversent l'époque sur la liberté d'aimer, au sens charnel, qui l'on veut quand on veut, liberté refusée davantage aux femmes qu'aux hommes, et dont les conséquences, pour elles, restent tragiques.

Avant de parcourir quelques exemples de pièces de Dumas afin de voir comment ce thème est traité, citons, pour terminer cette introduction, une critique parue dans *L'Artiste*, et rédigée dans un style étonnant. Elle commente le drame *Teresa*, mais le propos se veut généralisant, et prétend caractériser la poétique de Dumas :

---

9. François Ponsard, *Lucrèce*, tragédie en cinq actes et en vers, 22 avril 1843, théâtre de l'Odéon. Publiée à Paris, chez Furne, 1843.
10. Georges Vigarello, *Histoire du viol, XVI^e^-XX^e^ siècle*, Paris, Seuil (Points. Histoire ; 270), 2000, p. 17.
11. *Ibid*.
12. Alexandre Dumas, *Henri III et sa cour*, drame historique en cinq actes et en prose, 11 février 1829, Théâtre-Français. Publié à Paris, chez Vézard, 1829. À l'acte III, le duc de Guise brutalise sa femme.

> La violence ! voilà toute la poétique de Dumas : non la violence ouverte, franche, armée, mais perfide, souterraine. C'est comme une trahison. Voyez-le prendre son spectateur ; longtemps il le guette ; longtemps il menace sa proie. Comme il dispose autour d'elle ruses, pièges, fascinations ! Comme il s'introduit peu à peu dans le cœur ! Comme il y infiltre un intérêt doux et tendre ! Puis, quand il voit sa victime bien enlacée, bien emprisonnée dans ses filets, alors il bondit, il s'élance sur elle ; il la serre, il l'étreint de mille nœuds ; alors il la frappe à coups redoublés ; alors il l'entraîne sur ses pas, palpitante, hors d'haleine : « Vous voulez arrêter ? – Non. – Mais c'est affreux ! – Allez toujours. – Vous voulez vous soustraire au poids qui vous suffoque, vous débattre ; sa main puissante vous enchaîne, vous fixe là immobile, sans pouls ; vous êtes vaincu, vous vous laissez aller à la jouissance de l'horreur, à la volupté du cauchemar ; vous râlez de plaisir ; il vous a violé, et vous le remerciez[13].

Ainsi l'expérience théâtrale est-elle comparée à un viol ; Dumas est le violeur, et, d'après cette évocation, l'on peut atteindre l'orgasme pendant un viol. Le journal s'en prend tout autant aux spectateurs qu'à l'auteur. Il est fréquent de culpabiliser la victime dans les affaires de viol, la métaphore s'y prête donc : ce n'est pas tant la faute de M. Dumas si son théâtre plaît, que celle d'un public soumis qui en redemande. À défaut de le violer au premier degré, comment Dumas prend-il le public et les mœurs de son temps en compte ? Nous suivrons un parcours en trois temps, en commençant par l'héritage de la tradition, qui présente le viol comme un dommage collatéral de la guerre et de la tyrannie, puis l'héritage révolutionnaire qui fait se rejoindre violence sexuelle et stigmatisation du pouvoir, pour terminer par la reconnaissance de la victime comme sujet dans les drames modernes.

L'héritage de la tradition : le viol, un dommage collatéral de la guerre et de la tyrannie

Le genre du drame et celui de la tragédie impliquent la représentation d'amours malmenées, d'amours perverties, de désirs, de pulsions érotiques qui finissent mal, provoquant la mort de plusieurs acteurs, tant masculins que féminins d'ailleurs. Dumas doit donc composer à la fois avec une tradition, et avec l'évolution de la sensibilité du public, masculin et féminin. Dans la mesure où il emprunte plusieurs des sujets de ses pièces à des pans de la grande Histoire, ou à des romans écrits par d'autres, il doit transposer sur scènes des épisodes de rapt ou de subornation inhérents à des intrigues en partie déjà construites, situées dans un passé, de l'Antiquité jusqu'à l'Ancien Régime, qui n'accordait pas la même signification à ces crimes. L'intrigue d'*Ivanhoë*[14], drame écrit probablement en 1825, jamais représenté, transpose le roman

13. E.-L., « [Revue dramatique.] Opéra-Comique. *Teresa*, Drame », *L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts*, 1re série, t. III, 1832, p. 35.

14. Alexandre Dumas, *Ivanhoë*, mélodrame, in *Théâtre complet*, t. I, fascicule 1, Fernande Bassan (éd.), Paris, Lettres modernes (Bibliothèque introuvable ; 9), 1974.

de Walter Scott, celle de *Fiesque de Lavagna*[15], drame écrit aussi dans les jeunes années de l'écrivain, puise dans un récit du cardinal de Retz et dans un drame de Schiller. *Catilina* s'inspire du récit de Salluste.

La situation la plus proche de celle de Lucrèce violée par Tarquin est la situation de Berthe dans *Fiesque de Lavagna*. Fille de Verrina, opposant politique du doge qui veut établir une république, Berthe est violée par Horatio, le neveu du doge. Ancelot a fait une tragédie sur le même sujet en 1824, que la Comédie-Française reprogramme en 1826, ce qui explique sans doute le rejet de la pièce de Dumas. Ancelot remplace le viol par une tentative d'enlèvement qui échoue[16] et qui fait l'objet d'un récit. Dumas ne montre pas le viol, mais le laisse pressentir par une scène où Horatio importune Berthe sous les yeux du père qu'il provoque[17] ; le père réagit et protège d'abord sa fille – ce que ne fait pas le personnage dans le drame de Schiller –, cependant le père condamne sa fille à mourir. Démonstration de force et de pouvoir, le viol est une péripétie dans une intrigue politique et Berthe un dommage collatéral. Le fiancé de Berthe empêche le geste meurtrier du père outragé. Ensuite le couple des jeunes gens disparaît de l'intrigue et on ignore ce qu'il devient.

Dans ces contextes historiques précis, Antiquité, Moyen Âge, ou Renaissance, le viol doit être en cohérence avec l'ensemble d'un univers de violence, c'est alors une violence banale perdue dans la banalité d'autres violences[18]. Ainsi, dans le tout premier drame de Dumas, *Ivanhoë*, Ulrique la Saxonne est un butin de guerre pour le vainqueur, l'ennemi normand. Aigrie et animée d'un désir de se venger de ses bourreaux, Ulrique est fidèle au personnage de Walter Scott et garde les mêmes fonctions : d'une part, éclairer le contexte historique de guerre entre Saxons et Normands ; d'autre part, prendre une part active au dénouement puisque c'est elle qui met le feu au château, permettant aux autres prisonniers de fuir. Réduite à l'esclavage dans sa jeunesse, elle ne reçoit pourtant aucune marque de compassion des siens. Elle doit subir dans sa vieillesse non seulement le mépris de ses maîtres, auxquels elle n'inspire plus aucun désir depuis que sa beauté s'est envolée, mais encore le rejet de son propre clan, qui estime qu'elle aurait dû préférer la mort, en se suicidant, et sauver ainsi son honneur.

Lady Rowena, l'autre personnage féminin du roman de Walter Scott, et du drame de Dumas, menace le templier de Bracy de se défenestrer s'il la violente. Elle a un comportement jugé plus héroïque et convenable, ce qui la rend digne d'être la fiancée du héros, Ivanhoë. Elle résiste à son agresseur : « la mort ne m'effraye pas », dit-elle, « car il est des choses que je crains plus que la mort ». Cette « chose » que Lady Rowena craint plus que la mort est nommée, dans les deux textes, roman et drame, « mariage forcé ». En outre, Walter Scott, et Dumas à sa suite, explique, justifie, le comportement

15. Alexandre Dumas, *Fiesque de Lavagna*, drame historique en cinq actes et en vers, in *Théâtre complet*, t. I, fascicule 4.

16. Ancelot, *Fiesque*, tragédie en cinq actes et en vers, Paris, U. Canel – Audin – Ponthieu – Barba, 1824, acte III.

17. Alexandre Dumas, *Fiesque de Lavagna*, acte I, scène 3.

18. Pour reprendre les termes employés par Georges Vigarello, *Histoire du viol…*, p. 15.

du templier : sincèrement amoureux de Rowena, il a cependant, dit-il, développé une haine des femmes en raison d'un amour ancien qui lui a brisé le cœur. Si bien que, dans les deux versions, Rowena demande, et obtient, qu'il ne soit pas achevé par Ivanhoë lors du duel final, en dépit d'une réplique de de Bracy à Ivanhoë sans équivoque : « La mort de l'un de nous deux assurera à l'autre la possession de l'objet de son amour »[19].

En tant que symbole de la prise de possession d'un territoire, le viol de guerre est resté longtemps excusable. C'est encore un écho du récit antique de Salluste, qui place, dans la bouche de César, une description du viol de guerre : « les jeunes filles, les jeunes garçons ravis ; les enfants arrachés aux embrassements de leurs parents ; les mères de famille livrées aux caprices des vainqueurs »[20]. Pour Salluste, le motif de guerre le plus puissant est l'amour de la domination, écrit-il en introduction de son récit de la *Conjuration de Catilina*. Cependant ce n'est pas de cette sorte de viol dont se rend coupable le personnage de Catilina, viol que Dumas, inspiré par le récit de Salluste, met en scène dans la pièce qu'il lui consacre en 1848. Là encore, Dumas n'invente pas l'intrigue et le texte source contraint le développement. Mais si le mot latin *stupra*, la débauche, est souvent traduit par le terme ambigu de « séduction », ce qui, puisqu'il s'agit d'une vestale, est déjà répréhensible selon les lois romaines, Dumas en fait clairement un viol. Par ailleurs, alors que Salluste est persuadé, mais sans preuve, que Catilina aurait tué son propre fils pour complaire à sa maîtresse, Orestilla[21], Dumas montre un Catilina ému de se découvrir père du fils de la vestale, et c'est Orestilla qui endosse le rôle de criminelle. Dans l'échelle des violences et des perversités de Catilina, le viol remplace l'infanticide. Ce viol de la vestale, qui est toute l'action du prologue, est cependant une violence ordinaire de l'Antiquité, à laquelle s'ajoute une autre violence que Dumas rappelle par la voix de l'agresseur, et cette violence est celle de la loi elle-même. En effet, Catilina répond à la malédiction que lance sur lui Niphé, l'esclave de la vestale : « Une vestale ne devient pas mère, ou, lorsqu'elle devient mère, on l'enterre avec son enfant »[22]. La réplique parachève le portrait moral de Catilina, fidèle à ce qu'en dit Salluste, un personnage sadique et pervers, et complète aussi la reconstitution de l'époque, y compris dans ses barbaries. Dumas ajoute deux circonstances aggravantes pour la sensibilité du public du XIX^e^ siècle : le viol est commis le jour de l'enterrement du père de la jeune fille, d'une part, et d'autre part Catilina use d'un stratagème qui n'est pas justifié par un enjeu de vraisemblance historique, il drogue sa victime pour abuser d'elle[23]. Le spectateur est témoin des premiers symptômes de perte de conscience provoqués par la drogue[24].

---

19. Alexandre Dumas, *Ivanhoë*, acte III, scène 3, p. 135.
20. Salluste, *Catilina, expliqué littéralement, traduit en français et annoté*, Maurice Croiset (trad., annot.), Paris, L. Hachette, 1850, § LI, p. 128.
21. *Ibid.*, § XV, p. 40 : « On regarde comme certain qu'il écarta par le meurtre de ce fils l'obstacle qui fermait sa maison à ces noces abominables ».
22. Alexandre Dumas et Auguste Maquet, *Catilina*, prologue, scène 10, p. 6.
23. *Ibid.*, prologue, scène 4, p. 4.
24. *Ibid.*, prologue, scène 7, p. 5.

L'usage médical des anesthésiques, du chloroforme en particulier, de l'éther, et des narcotiques se répand au milieu du XIX[e] siècle, et la presse, la *Gazette des tribunaux* en particulier, relate quelques cas de viols commis par des chirurgiens-dentistes. Les jugements rendus montrent que l'on prend en compte comme circonstances aggravantes, et c'est nouveau, la défaillance, l'évanouissement, le coma, la syncope, l'ivresse et l'emprise des narcotiques, tout ce qui trouble la conscience et la contraint. Catilina n'est donc pas qu'une représentation d'un banal soudard qui profite d'une occasion pour assouvir, hors scène, une pulsion érotique en abusant d'une victime qui s'est trouvée au mauvais endroit au mauvais moment. C'est un criminel dangereux qui prémédite le mal qu'il fait. Et ces préliminaires se déroulent sous les yeux du public impuissant, ce qui les rend tout aussi insupportables que le viol lui-même.

Seize ans plus tard, Catilina retrouve Marcia la vestale. En contradiction totale avec sa réplique du prologue à Niphé, il affirme cette fois qu'il n'a jamais voulu sa mort et fait une différence entre le crime de sang et le viol :

> Isolons les deux crimes que vous me reprochez ; laissez-moi porter le poids du premier, si lourd, qu'il courbe mon front devant vous lorsque vous me regardez ; mais ne m'accusez pas du second, c'est une lâcheté que je n'ai pas commise. Lorsque le jugement de Cassius Longinus vous frappa, je combattais en Espagne ; la nouvelle de votre mort m'arrivait deux mois après l'exécution de la sentence […][25].

En somme, c'est la loi qui n'est pas adaptée. La justice des hommes est cruelle puisqu'elle s'en prend à la victime. Ce discours est-il sincère ou Catilina cherche-t-il à manipuler Marcia dans le but de récupérer son fils ? Mais il pourrait tout aussi bien l'enlever par la force. C'est donc qu'il est sincère. Que lui arrive-t-il ? Il a découvert une forme puissante d'amour : l'amour paternel.

> Écoutez-moi, pauvre victime de ma folie, de mon amour, de ma brutalité, écoutez-moi ; si j'ai été méchant, c'est que j'étais seul, c'est que je voyais le vide autour de moi, c'est que le néant qui précède l'existence et qui suit la mort, vivant, je l'avais dans le cœur. Oh ! il est facile d'être bon, croyez-moi, quand on aime et qu'on est aimé !… Pourquoi toutes ces orgies ardentes qui usent mes nuits, tous ces rêves fiévreux qui brûlent mes jours ? Parce qu'au lieu d'un sentiment réel qui fait aimer la vie, j'ai été obligé de vouer un culte aux passions factices qui la font oublier[26].

Tout comme de Bracy, l'anti-chevalier d'*Ivanhoë*, c'est le manque d'amour qui a rendu Catilina méchant. Sa rédemption est possible, grâce à l'amour paternel, thème qui traverse plusieurs œuvres de Dumas. L'écoute attentive d'une parole de consentement des femmes vient aux hommes lorsqu'elles font d'eux des pères. Assumer une paternité, non seulement pour l'état civil, mais surtout sur le plan émotionnel, est une façon de construire une virilité qui n'a plus besoin de s'exprimer dans la

25. *Ibid.*, acte III, scène 5, p. 25.
26. *Ibid.*

violence ou la domination de l'autre sexe. Le sentiment paternel humanise l'homme, le ramène dans le giron des sentiments. Ce dialogue s'éloigne totalement du récit de Salluste qui, convaincu que Catilina a commis le crime d'infanticide, se contentait d'évoquer de possibles remords chez Catilina. C'est une greffe inventée par Dumas.

L'héritage révolutionnaire : violence sexuelle et stigmatisation du pouvoir

La notion de contrainte de la conscience et la notion de consentement font l'objet d'une évolution majeure pour les contemporains de Dumas. Outre le stratagème du narcotique, Dumas met en scène un autre stratagème pour imposer une relation sexuelle : la tromperie, stratagème qui aurait pu être emprunté à un fait divers. En 1828, un dénommé Gaume a profité du sommeil de la femme Fallard, s'immisçant de nuit dans sa chambre, consommant l'acte du mariage en se faisant passer pour le mari absent. On reconnaît là la situation du prologue du *Fils de l'émigré*[27], pièce de Dumas de 1832.

Gaume s'enfuit au matin, démasqué et dénoncé par la femme, repris par la gendarmerie. Le jugement prononcé par la cour de Besançon va faire jurisprudence : les juges admettent la confusion de la femme et considèrent le consentement comme extorqué. Ils refusent en revanche de condamner Gaume, aunom d'une vision exclusivement physique de la violence. C'est une première évolution, la victime n'est plus considérée comme ayant commis ce que l'on nommait jusqu'alors un « adultère par force », mais la tromperie n'est pas encore assimilée à un abus physique[28]. C'est le début cependant d'une nouvelle réflexion sur le rapport entre violence et non-consentement. La violence morale est finalement reconnue au milieu du siècle. Le libre arbitre de la victime est pris en compte et la notion de contrainte est alors étendue. En effet, une affaire semblable est jugée tout autrement en 1857. Là encore, les faits sont semblables au prologue imaginé par Dumas : dans un cabaret, Dubas vide plusieurs verres en compagnie de camarades de travail dont un certain Laurent[29], puis il se rend au domicile de Laurent et s'introduit près de la femme de Laurent, « jeune mariée depuis 4 mois et d'une conduite parfaite ». La jeune femme « se prêta à tout ce qu'il voulut » avant de reconnaître sa méprise, se défendre et crier. La chambre de mise en accusation ne retient pas le crime de viol. La Cour de cassation, en revanche, prend en compte la surprise jusqu'à préciser une définition du viol :

> Il appartient au juge de rechercher et constater les éléments constitutifs de ce crime, d'après son caractère spécial, et la gravité des conséquences qu'il peut avoir pour les

27. Alexandre Dumas, *Le Fils de l'émigré*, drame en un prologue et quatre actes en prose, 28 août 1832, théâtre de la Porte-Saint-Martin. Publié à Arles, chez Actes Sud, Daniel Zimmermann (préf.), 1995.

28. Georges Vigarello, *Histoire du viol…*, p. 156.

29. Voir l'analyse de l'arrêt par Michèle Bordeaux, Bernard Hazo et Soizic Lovellec, *Qualifié viol*, Genève – Paris, Éd. Médecine et hygiène – Méridiens Klincksieck (Déviance et société), 1990, p. 16-17. Cité dans Georges Vigarello, *Histoire du viol…*, p. 163.

> victimes et pour l'honneur des familles… Attendu que ce crime consiste dans le fait d'abuser d'une personne contre sa volonté, soit que le défaut de consentement résulte d'une violence physique ou morale exercée à son égard, soit qu'il réside dans tout autre moyen de contrainte ou de surprise, pour atteindre, en dehors de la volonté de la victime, le but que se propose l'auteur de l'action[30].

Ce texte est considéré par les historiens des lois comme décisif, il ouvre la voie à notre définition moderne. Certes, l'honneur des familles est mis en avant, et on évoque peu les souffrances de la victime, mais la conscience individuelle de la victime est enfin prise en compte. Dans le prologue du *Fils de l'émigré*, prologue intitulé *L'Armurier de Brientz*, Catherine Humbert, la jeune épouse de l'armurier, vient d'accoucher d'un fils. Se présente alors le marquis de Bray, émigré qui fuit les troupes révolutionnaires à l'approche. Humbert l'aide à fuir, ignorant que neuf mois plus tôt, de Bray a abusé de Catherine en se faisant passer pour le mari, après avoir laissé l'armurier endormi à la taverne où ils avaient vidé quelques verres. En guise de remerciements, de Bray laisse une lettre informant Humbert de son déshonneur. Il existe deux versions de cette lettre, la première, longue, est donnée intentionnellement par de Bray :

> Humbert. – Si fait, je te suis. (Marianne rentre.) Voyons ce qu'il m'écrit : « Humbert, je ne veux pas prendre congé de toi sans te rendre service pour service. » Lui, que peut-il pour moi ? « Tu te dis un heureux père et un heureux mari, Humbert, tu n'es ni l'un ni l'autre, ta femme te trompe et ton fils n'est pas à toi. »
>
> Patrot. – Oh maître, ne lisez pas.
>
> Humbert. – Laisse-moi, oh !
>
> Patrot. – Cet homme a menti…
>
> Humbert. – Silence, te dis-je ! « Te souviens-tu de cette nuit que nous passâmes ensemble à la taverne ? Pendant que tu dormais étendu sous la table, un homme te prit la clef de ta maison, entra dans la maison et, pendant trois heures, occupa près de Catherine la place que tu laissais vide. Il est juste de dire que Catherine le prit pour toi. » Mon Dieu, mon Dieu, Seigneur, cela est-il vrai ? « Cet homme la détrompa en la quittant. Lorsque tu rentras, tu la trouvas baignée de larmes. Tu crus qu'elle pleurait ton abandon, elle pleurait sa faute. »
>
> Patrot. – Oh ! Le scélérat !
>
> Humbert. – « Rappelle-toi la date de cette orgie, celle de la naissance de ton fils, calcule et interroge Patrot si tu doutais encore. J'ai juré haine et vengeance au peuple, Humbert, et tu es du peuple. Édouard. »

La deuxième version est plus courte, et c'est par hasard qu'Humbert tombe sur un écrit du marquis qui lui apprend ce que l'on nomme encore un « adultère forcé ». De Bray apparaît moins pervers, plus proche du noble libertin jouisseur.

---

30. Bulletin des arrêts de la Cour de cassation en matière criminelle, arrêt n° 240 du 25 juin 1857, p. 378, cité dans *ibid.*, p. 163.

Cependant, qu'il soit plutôt l'un ou plutôt l'autre, dès la fin du XVIII[e] siècle, les privilèges que s'octroient les puissants sur le peuple sont de moins en moins tolérés. Alors qu'antérieurement le statut social de la victime était un facteur minimisant l'agression, la ramenant à un troussage de soubrette, la société prérévolutionnaire en fait au contraire une circonstance aggravante. Les travaux de Sarah Maza montrent l'importance politique de quelques affaires judiciaires de la fin de l'Ancien Régime, et leur rôle dans la naissance d'un idéal égalitaire[31]. Le rejet du seigneur prédateur est central, comme est marquante la place donnée à la violence sexuelle dans cette stigmatisation d'un pouvoir. L'abus sexuel et le pamphlet social se rejoignent. L'intrigue du prologue de Dumas se situe en 1793, elle est une transposition à la scène de la jonction de deux thèmes, l'abus sexuel, et le pamphlet social, qui existe bel et bien à la fin du XVIII[e] siècle.

Mais c'est le public de 1832 qui juge la pièce, et c'est un échec. La méchanceté de de Bray est jugée trop caricaturale. Quant à l'attitude de l'armurier Humbert, elle est encore celle d'un propriétaire à qui l'on a ravi son bien. Le sort de Catherine Humbert dans *Le Fils de l'émigré* est émouvant, mais Dumas n'en fait pas un personnage central. L'intrigue se concentre sur le destin du fils né de ce viol, et, à nouveau, sur la naissance d'un sentiment de paternité chez l'odieux violeur, qui cependant n'explique pas sa méchanceté par un manque d'amour. C'est dans un autre drame de Dumas, *Angèle*, que le sort de la victime est un enjeu primordial.

La reconnaissance de la victime comme sujet

Dumas met en scène dans ce drame une autre forme d'abus, qui n'était pas considéré avant le XIX[e] siècle comme une violence : l'abus par la séduction, qui utilise le charme et la persuasion en vue d'obtenir une forme de consentement, mais ce consentement n'est pas éclairé. Dans ce drame, Dumas reprend des éléments d'une nouvelle écrite en 1826 sous le titre de *Marie*[32]. À seize ans, Marie a succombé au charme d'Alfred de Linar, un noble libertin qui lui promet le mariage mais l'abandonne aussi vite. Marie est enceinte, elle décide de se jeter dans la Seine. La nouvelle commence au moment où le narrateur aperçoit Marie sauter du parapet du pont. Il la sauve de la noyade, et elle lui raconte alors son histoire, de manière rétrospective donc. Dans le drame de 1834, Marie est devenue Angèle, prénom tout aussi signifiant, et la séduction est montrée au public et non plus narrée. Alfred de Linar est devenu Alfred d'Alvimar. Il entreprend de séduire Angèle sous les yeux de sa tante, chargée pourtant de la protéger. La scène

31. Sarah Maza, *Vies privées, affaires publiques. Les causes célèbres de la France prérévolutionnaire*, Christophe Beslon et Pierre-Emmanuel Dauzat (trad.), Paris, Fayard, 1997, p. 298. Cité dans Georges Vigarello, *Histoire du viol…*, p. 87 : « En attaquant l'arrogance et la fermeture des élites sociales et politiques, en insistant sur le fait que seule l'ouverture des institutions judiciaires et politiques pouvait garantir un traitement égalitaire pour tous ».

32. Alexandre Dumas, *Nouvelles contemporaines*, recueil de trois nouvelles de jeunesse : *Laurette, ou le Rendez-vous*, *Blanche de Beaulieu, ou la Vendéenne* et *Marie*, Paris, Sanson, 1826.

pourrait être comique tant la tante, qui ne comprend rien à ce qui se passe sous son nez, rappelle les personnages ridicules de duègnes. Mais ce sont bien les préliminaires d'un abus de faiblesse qui se déroulent sous les yeux des spectateurs, et, comme le note Anne-Simone Dufief, les propos tenus par Alfred à Angèle pour la séduire relèvent d'un « catéchisme » de l'amour romantique qui « sonne faux »[33]. D'autant que, lorsque Alfred aura compris qu'épouser la mère est plus intéressant qu'épouser la fille, il se servira du même catéchisme. Dumas a placé un dialogue entre Alfred et Angèle, qui se revoient le lendemain de la nuit où Angèle a cédé. La scène oppose les façons dont cette nuit a été vécue, l'égoïsme de l'un, la souffrance de l'autre, teintée certes d'une morale de bénitier, mais souffrance tout de même[34].

Alfred a pu commettre son forfait grâce à une disposition des lieux copiée sur *Antony* : Angèle dort dans un cabinet séparant la chambre de sa tante de celle d'Alfred, qui en possède une clef. Au dénouement, Henri, le médecin qui a tout deviné des amours d'Angèle puisqu'il l'a accouchée, tue Alfred en duel et rend son honneur à Angèle en l'épousant et en reconnaissant l'enfant. Ce dénouement est en fait celui d'une autre nouvelle, publiée en 1832, *Le Cocher de cabriolet*[35], où l'on retrouve le début de la nouvelle *Marie*, et la fin du drame *Angèle*, le tout raconté par un cocher à son client, un certain Alexandre Dumas, qui se demande comment terminer le drame *Antony* qu'il est en train d'écrire. S'interrogeant sur la fin d'*Antony*, c'est finalement, grâce au cocher bavard providentiel, le dénouement d'*Angèle* qui est trouvé, Dumas ayant toujours plusieurs fers aux feux. Un dénouement dramatique cependant, car Henri se sait condamné par une maladie mortelle. Angèle sera donc une mère honorable, mais veuve.

Ce thème, que Dumas a fait cheminer, qu'il a travaillé plusieurs fois entre 1826 et 1834 sous des formes différentes, rencontre enfin l'intérêt du public autrement que par la seule compassion pour un personnage touchant. Des questions d'éducation sont posées. C'est l'ignorance qui pousse Angèle dans le piège conçu par Alfred, c'est la désillusion du mariage qui pousse Adèle dans les bras d'Antony. Le consentement d'Angèle n'étant pas un consentement éclairé, il y a viol par abus de faiblesse. Le consentement d'Adèle étant un consentement adultère, elle ne peut échapper au scandale qu'en simulant d'avoir résisté, au prix de sa vie, à un viol. La réception d'*Angèle* par certains journaux fait passer Dumas pour un véritable éducateur de mœurs pourfendant la débauche[36]. *La Revue des théâtres* défend ainsi l'exemplarité de l'œuvre :

---

33. Anne-Simone Dufief, « *Angèle*, un drame bourgeois ? », in *Le théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement*, Anne-Marie Callet-Bianco et Sylvain Ledda (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 106.

34. Alexandre Dumas, *Angèle*, acte II, scène 2.

35. Alexandre Dumas, *Le Cocher de cabriolet*, in *Paris, ou le Livre des Cent-et-Un*, Paris, Ladvocat, 1831, t. II, p. 251-288.

36. *L'Artiste* fait un long éloge de la pièce, en particulier de la réussite du portrait de l'égoïste d'Alvimar, journal du 12 janvier 1834, p. 289-290.

> *Angèle* immorale, bon Dieu ! Quelle pièce fut jamais plus fertile en exemples ! La mère y trouvera-t-elle révélées les funestes conséquences de l'oubli de ses devoirs et son égoïsme ? Cette image toute fardée des dehors gracieux du monde, en est-elle moins vraie et révoltante, et ne se condamne-t-elle pas elle-même ? Combien voyons-nous de femmes se jeter ainsi, et d'une manière plus éhontée encore, à la tête du premier venu, et faire une rivalité à leurs filles ? N'y a-t-il pas un avertissement terrible aux jeunes filles ? Un type honteux d'infâme séduction ? […] la moralité, c'est le dada du journalisme, qui vit au sein de toutes les prostitutions politiques ou littéraires […] à l'entendre, une scène de séduction est dangereuse aux jeunes filles, et fait naître de mauvaises pensées que ne peut détruire la peinture des suites effrayantes d'une faute. En proclamant l'humanité ainsi facile à corrompre et incorrigible, le journalisme prêche pour son saint. Eh ! Honorables, si vous ne voulez amener à *Angèle* ni vos femmes ni vos filles, fuyez, commencez donc par les fuir, car vous êtes tout les premiers un objet de scandale[37].

La Tribune des femmes, journal d'influence saint-simonienne, propose même une lecture féministe de l'œuvre. Le drame, « en mettant la plaie morale à nu, permettra aux auteurs, comprenant leur siècle comme M. Dumas, d'améliorer ou plutôt de transformer les mœurs par l'éducation, si puissante sur le peuple, des représentations dramatiques »[38]. Et l'auteur, qui signe « Suzanne », de rappeler la différence de traitement réservé par la société aux incartades des hommes et à celles des femmes :

> […] l'homme, après plusieurs unions où les sens seuls interviennent, où l'amour ne joue qu'un rôle très secondaire, rentre dans la société, prend un rang, un état, et, nouveau soutien des hypocrites bonnes mœurs, conformant son langage au langage adopté, est le premier à traiter comme parias les faibles créatures qui lui ont procuré le plus de bonheur[39] !

Seule la femme est déshonorée, mais comment trouver une solution pour éduquer les jeunes filles, et les empêcher de prendre « le besoin d'aimer pour l'amour même, de se précipiter en aveugle dans un mariage indissoluble »[40] ?

Il apparaît donc que la représentation de la femme abusée est forcément clivée entre le sujet civil, privé, et le sujet civique qui, sans droit de vote, n'existe pas encore. Cette représentation illustre l'écart entre la formule de Sieyès, « tout homme est seul propriétaire de sa personne et cette propriété est inaliénable », formule qui va mettre

---

37. « Compte rendu d'*Angèle* », *La Revue des théâtres de la France et de l'étranger*, 16 janvier 1834. Cité dans Patrick Berthier, *La presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet, 1830-1836*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (Thèse à la carte), 1997, 4. vol., t. I, p. 284 ; voir aussi, pour la réception d'*Angèle*, t. III, p. 1399-1406.
38. Suzanne [Voilquin], « Variétés. *Angèle*, drame en cinq actes, par M. Alexandre Dumas », *La Tribune des femmes*, t. II, 6e livraison, janvier 1834, 2e année, p. 97.
39. *Ibid.*, p. 101.
40. *Ibid.*, p. 102.

du temps à s'appliquer aux femmes, et le droit qui traite jusqu'au milieu du siècle le viol avec l'arsenal juridique du vol, du larcin, et non du crime de sang, et qui concentre le préjudice sur les tuteurs, père ou mari.

Inspirant horreur, pitié, compassion, désir de vengeance, désir de réparation, remords, besoin de justice, la victime n'est ni tout à fait tragique, ni tout à fait mélodramatique dans ce théâtre de l'hybridation des genres. Sa parole est encore très réduite. Catherine Humbert jouée par M^lle^ George, qui voulait jouer une femme du peuple, retrouve de Bray avec son statut de mère venant plaider la cause de son fils. Le viol n'est pas oublié, mais l'urgence du présent, le fils qui risque l'échafaud, laisse encore moins de place à une explication qu'entre Catilina et la vestale Marcia. Les femmes violées survivent en se réalisant comme mères exemplaires. Aucune ne fait porter à son fils le poids de son malheur. Angèle est écartée dès le moment où Alfred d'Alvimar entend séduire sa mère. Il reste deux paroles masculines originales : celle du mal aimé, sociopathe malgré lui, Catilina, et celle d'un nouveau type de héros, celui qui répare, le fiancé de Berthe, ou Henri le médecin, qui épousent des femmes déflorées par d'autres, qui aiment au-delà des préjugés.

En s'éloignant du viol à dimensions symboliques pour représenter des situations plus contemporaines, Dumas se rapproche d'une forme de réalisme. Et pour le coup le sentiment d'avoir été violé par la représentation théâtrale est sans doute lié à la relation d'horizontalité salle-scène dans les drames modernes, miroirs de la société.

Christine Prévost
Université d'Artois
« Textes et Cultures » (EA 4028)