



Anne-Marie Callet-Bianco et Sylvain Ledda (dir.)

Le théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement

Presses universitaires de Rennes

Angèle, un drame bourgeois ?

Anne-Simone Dufief

DOI : 10.4000/books.pur.87880
Éditeur : Presses universitaires de Rennes
Lieu d'édition : Rennes
Année d'édition : 2018
Date de mise en ligne : 18 février 2019
Collection : Interférences
EAN électronique : 9782753577497



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

DUFIEF, Anne-Simone. *Angèle, un drame bourgeois ?* In : *Le théâtre de Dumas père, entre héritage et renouvellement* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2018 (généré le 16 novembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/87880>>. ISBN : 9782753577497. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.87880>.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

ANGÈLE, UN DRAME BOURGEOIS?

Anne-Simone DUFIEF

Redécouvrir le théâtre d'Alexandre Dumas : un tel programme suppose l'existence d'une part d'ombre, d'une négligence de la critique. Elle s'explique par l'abondance de l'œuvre dumasienne et aussi par le relatif mépris où elle a été tenue. La notion d'hybridation des genres paraît particulièrement féconde appliquée au théâtre de Dumas car elle est de nature à faire bouger les lignes, à reconsidérer les jugements. Anne Ubersfeld, dans un colloque sur le théâtre à l'époque romantique, en 1982, ne reculait pas devant la provocation :

Et si la réalité était différente? Si Alexandre Dumas n'était qu'en apparence un auteur de drames romantiques si cet aspect échevelé cachait un discours autre? Si l'écrivain excessif, le « bon chien » (ainsi l'appelait Marie Dorval), d'une exubérance un peu comique, l'hyperromantique qu'on ne peut pas prendre au sérieux, dissimulait un auteur dramatique tout à fait remarquable, un auteur de drames bourgeois, et j'oserais dire un écrivain à thèse¹?

Ce paradoxe stimulant a été pour moi l'élément déclencheur qui m'a conduit à lire d'un autre œil le théâtre à sujet contemporain de Dumas père. Cette curiosité première a été réactivée quand j'ai lu dans l'ouvrage d'Hippolyte Parigot², contemporain de la création d'une pièce d'Alphonse Daudet, *La Lutte pour la vie* (1889), que celle-ci n'était au fond qu'une réécriture d'*Angèle* qui avait d'ailleurs déjà largement inspiré à Dumas fils *L'Ami des femmes* (1864). Suivre ces pistes m'a permis d'observer – en me limitant à *Angèle* – comment s'embrouillaient les fils, sans que je cherche à les dénouer, ce qui trahirait le plaisir du spectateur.

1. UBERSFELD A., « Alexandre Dumas père et le drame bourgeois », *CAIEF*, mai 1983, n° 35, p. 121.

2. PARIGOT H., *Le Drame d'Alexandre Dumas. Étude dramatique, sociale et littéraire*, Paris, Calmann Lévy, 1899, 3^e partie, chap. x, p. 366 : « Il a suffi à M. Alphonse Daudet d'adapter *Angèle*, et de mettre sous le couvert de Herscher et de Darwin, et non plus sous la protection de Schiller, de Byron et de Chateaubriand, son "petit féroce", pour animer sur le théâtre *La Lutte pour la vie*. »

Hybridation des genres

L'histoire littéraire rend mal compte de l'hybridation des genres sans doute parce qu'elle se construit autour de l'analyse des chefs-d'œuvre qu'elle proclame tels; de là, une erreur d'optique qui affecte la littérature tout entière, mais plus encore les pièces de théâtre qui ne traversent le temps que dans leurs versions écrites. Les jugements futurs seront sans doute moins biaisés quand ils s'appliqueront aux œuvres du vingtième siècle, bien que les captations archivées soient loin de valoir le « théâtre vivant ».

Les historiens du drame romantique ont opposé le drame à la tragédie classique, parce que les romantiques ont théorisé cette rupture fondatrice d'une autre esthétique; la Préface de *Cromwell* en est l'exemple le plus célèbre. Une étude en miroir des théâtres romantique et classique met en évidence le rejet des unités de temps et de lieu, le mélange des tonalités – grotesque et sublime –; le renouvellement des sujets : le romantisme privilégie certaines périodes historiques et propose un traitement différent du sentiment amoureux.

Cette symétrie a son intérêt bien sûr mais elle ne prend pas assez en compte l'existence d'un pan de l'art dramatique qui échappe au classicisme, soit parce que les œuvres concernées appartiennent à des genres bas, soit parce qu'elles ont rencontré l'insuccès. Il faut reconsidérer les mélodrames dont on a bien montré ce que le romantisme leur devait, et des pièces qui ressortissent au genre du drame bourgeois et à ses épigones, comme la comédie larmoyante.

Le mélodrame a été beaucoup pratiqué mais faiblement pris en considération jusqu'à ce que Nodier recueille et publie le théâtre de Pixérécourt. Le drame bourgeois a été, au contraire, largement théorisé par Diderot, Mercier et Beaumarchais; comme le drame romantique, il refuse l'esthétique classique. Même en tenant compte de l'évolution de Diderot entre les *Entretiens sur le fils naturel* et le *Paradoxe*, on voit que le réalisme est au cœur de cette esthétique. Il conditionne le choix du sujet et le milieu dans lequel l'action se déroule. Dans le drame bourgeois, l'homme se définit moins par son caractère que par sa « condition³ » et ses actions ont pour cadre le domaine privé, les affaires et surtout la sphère de l'intime, la vie familiale dont les grands événements sont le mariage et la paternité. Les ambitions du drame bourgeois ne se bornent pas au divertissement; ce théâtre est moralisateur et compte sur l'émotion pour promouvoir les « bons sentiments »; volontiers « lacrymal », il produit des comédies larmoyantes où les scènes

3. DIDEROT D., *Entretiens sur le Fils naturel, Troisième Entretien*, Paris, GF Flammarion, 2005, p. 135.

pathétiques – formant tableau – ont mission d’agir sur le spectateur à la manière d’une *catharsis*. Cette ambition moralisatrice est commune au drame bourgeois et au mélodrame qui joue lui aussi sur les émotions du public.

Le drame bourgeois – ou le théâtre qui s’y apparente – est beaucoup plus présent sur la scène française au début du XIX^e siècle qu’on peut le penser, c’est ce que démontre un examen du répertoire des divers théâtres. Il donne naissance à la comédie sérieuse telle que la pratique Scribe – une bête noire du romantisme – pour se limiter à la première moitié du XIX^e siècle. Le répertoire classique a sa destinée propre, la survie au Théâtre-Français, mais les autres genres ne se succèdent pas, ils cohabitent et parfois s’hybrident.

Quelle pourrait donc être la place de Dumas dans la production théâtrale du début du XIX^e siècle? Question trop vaste tant l’œuvre dumasienne est polymorphe. On a pu voir en lui, pendant la décennie 1830-1845, un romantique flamboyant, un rival de Victor Hugo qu’il dépasserait en « entente de la scène » mais à qui il serait inférieur comme poète. Ces jugements très tôt mis en place – et peut-être partagés par Dumas – ont empêché la critique de statuer sur la spécificité de son œuvre dramatique. Un article de Pierre Moreau paru dans la *Revue des Deux Mondes* en 1923 initie une lecture différente : « À travers la hâte et l’improvisation de Dumas, à travers ses oripeaux romantiques, il est facile d’apercevoir un sens aisé du théâtre », écrit-il. Le critique souligne que ces drames sont noyés sous les excès (images, péripéties, répliques) mais il ajoute : « il y a sous ces bizarres broderies un tissu ingénieux et ferme qui fait songer à la manière de Scribe et Sardou. Et c’est là précisément le tissu de l’art classique, si ce n’en est pas ni la couleur, ni la façon⁴ ». Cette métaphore suggère que le romantisme ne serait chez Dumas qu’une broderie, un ornement. *Angèle* mais aussi *Richard Darlington*, *Kean* ou même *Antony* ne seraient donc que superficiellement des drames romantiques?

Nous allons analyser *Angèle* en interrogeant les éléments clefs du drame romantique, mais également du drame bourgeois et même du mélodrame. Notre choix s’est porté sur cette pièce parce qu’elle se situe dans un temps contemporain et dans un espace bourgeois, mais aussi parce qu’elle est étroitement liée dans la pensée de Dumas à *Antony*, un triomphe du romantisme. *Angèle* bénéficia du même interprète – Bocage – et obtint un succès égal. Les souvenirs de Dumas s’interrompent avant la représentation en décembre 1833 mais l’auteur revient sur cette pièce qu’il associe à *Antony* dans la préface du *Comte Hermann* où il rapporte les demandes du public et sa réponse :

4. MOREAU P., « De Dumas père à Dumas fils », *Revue des Deux Mondes*, n° 15, 1^{er} juin 1923, p. 694.

Faites-nous en 1849 un drame contemporain comme vous en faisiez en 1832, un drame simple, intime et passionné comme *Angèle* et *Antony*.

[...] oui, je vous ferai un drame simple, intime et passionné comme *Antony* et comme *Angèle*; seulement les passions ne sont plus les mêmes, parce que l'époque où nous vivons est différente⁵...

« Drame contemporain », « drame simple, intime, passionné » : autant de qualificatifs, autant de pistes pour comprendre l'art dramatique de Dumas.

Un drame simple/une machine compliquée

La simplicité du drame n'exclut pas la construction d'une « machine » complexe. On connaît le goût de Dumas pour des actions rapides bien enchaînées – donc préparées – tandis que son habileté d'auteur dramatique ménage des surprises et des péripéties. L'action est centrée autour de d'Alvimar. Qui épousera-t-il? Pourra-t-il continuer à faire carrière et avec quelles conséquences pour les femmes qu'il a séduites? On trouve dans *Angèle* les « brutalités » qui avaient choqué dans *Antony*. Les manœuvres sans équivoque du séducteur à la fin de l'acte I et au début de l'acte II encadrent une sorte de viol, même si celui-ci n'obéit pas à la définition juridique stricte, puisque le consentement d'Angèle est lié à son ignorance. Notons au passage qu'un des éléments dérangeants de la pièce a justement été la facilité avec laquelle cette très jeune fille cède à l'éveil sensuel. Les audaces de l'action prennent aussi un tour feuilletonesque : l'accouchement se déroule en plein bal et le médecin est conduit chez la parturiente, les yeux bandés, après que d'Alvimar lui a fait faire un tour de quartier afin qu'il ne comprenne pas qu'il n'a pas quitté la maison de la comtesse de Gaston. Le sauvetage de la mère d'Angèle qui s'était approchée trop près du précipice⁶ est une péripétie qu'exploite l'habileté de d'Alvimar. L'action ménage des effets de surprise que le spectateur partage avec les personnages : il découvre l'identité de la maîtresse du ministre ; il assiste aux préparatifs du duel qui clôt la pièce, entend le coup de feu et apprend qui est le vainqueur, en même temps qu'Angèle et sa mère.

Dumas ne respecte évidemment pas les unités de temps et de lieu du théâtre classique. La durée de la pièce est indiquée par les neuf mois de la grossesse d'Angèle. Pourtant, il ne s'agit pas d'une chronologie étirée car le drame se concentre sur deux temps forts, deux crises : la séduction d'Angèle et son aban-

5. DUMAS A., *Le Comte Hermann*, préface, *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy, 1864, t. X, p. 366-367.

6. Labiche exploitera le motif du sauvetage en le compliquant dans *Le Voyage de Monsieur Perrichon* (1860).

don se déroulent en une nuit et une journée ; son retour chez sa mère, le bal et le duel entre d'Alvimar et Muller tiennent sur trois jours. Le dénouement est accéléré par la vengeance d'Ernestine. Les lieux sont éloignés géographiquement : un hôtel dans une ville d'eaux dans les Pyrénées et un hôtel particulier parisien. La description du « trou de la Bastide » et une évocation de l'Espagne renvoient à des paysages romantiques pittoresques. Mais l'action se déroule dans deux décors accordés aux mœurs modernes (le séjour dans une station thermale est une pratique nouvelle) qui offrent le point commun d'être des lieux intimes : non pas le salon mais la chambre, non pas la salle de bal mais le petit salon privé. Comme dans *Antony*, les espaces sont « machinés » pour permettre la réalisation de l'action : doubles portes communicantes dans l'alcôve, fenêtre au rez-de-chaussée.

Dumas pratique également le mélange des genres dans son système de personnages en imaginant la tante Angélique qui remplit le rôle comique de la duègne facile à berner. *Angèle* obéit aux schémas dominants manichéens du mélodrame : deux hommes s'opposent, d'Alvimar et Henri Muller, qui incarnent le bien et le mal. La victime est une pure et jeune innocente que perd un vil séducteur. Et, à la fin de la pièce, son honneur sera restauré, son enfant reconnu et le méchant sera puni. On reconnaît les éléments constitutifs des mélodrames, si proches du drame romantique : des actions fortes faites pour frapper les imaginations ; des lieux qui, par leurs particularités architecturales, permettent les mêmes effets que les souterrains et les passages secrets. Cependant ce schéma est brouillé. Le personnel du drame est embourgeoisé comme le décor ; le moyen du châtement est peu moral : il est amené par la vengeance d'une femme qui se fait « de son déshonneur une gloire ». Mais surtout, le dénouement est ambigu, ce qui n'est le cas ni dans le mélodrame, ni même dans le drame romantique. Pourquoi d'Alvimar accepte-t-il un duel qui n'est ni dans la logique de son caractère, ni dans le droit fil de son action ? Quel sens peut avoir le triomphe d'un mourant dont on comprend qu'il ne sera pas aimé ? Angèle, socialement sauvée, restera désillusionnée pour toute sa vie. Alors que le mélodrame se clôt sur un ordre instauré ou restauré, il semble – dans ce cas – difficile de comprendre quel sera l'avenir d'Angèle, ou de sa mère... Aucun système éthique n'est mis en place.

Un drame intime et passionné

La passion amoureuse est le ressort dramatique par excellence ; on a souvent dit que le romantisme inversait les valeurs et que l'amour, passion destructrice chez Racine, devenait la valeur suprême qu'opposent les héros à une société aux règles injustes. Dumas emploie le même qualificatif « drame passionné » pour *Antony* et

Angèle et justifie le « crime » des amants *d'Antony* en mettant en exergue la puissance de leur passion et sa rareté :

Y a-t-il beaucoup de femmes de la société, y a-t-il beaucoup de jeunes gens du monde qui soient disposés à se jeter dans une intrigue coupable, à entamer une passion adultère, à devenir enfin des Adèle et des Antony, avec cette perspective d'avoir pour dénouement à leur passion, pour conclusion à leur roman, la femme, la mort! le jeune homme, les galères⁷ ?

Mais, dans *Angèle*, l'amour – sans être totalement absent – n'occupe qu'une place marginale. Si Dumas se plaisait à dire : « *Antony* est une scène d'amour, de jalousie, de colère en cinq actes⁸ », il n'en va de même *d'Angèle* où l'on constate l'absence de duos d'amour. Deux scènes font entendre le « credo » de l'amour romantique. Dans la première, d'Alvimar calme les remords d'Angèle et lui récite le catéchisme de la passion, faisant de la femme un ange :

Tel est ici-bas le sort fortuné de la femme, Angèle. Dieu la fait descendre sur la terre pour être la source de tout bien, et chaque faveur qu'elle accorde à celui qu'elle aime est un bonheur de plus qu'elle sème sur la vie⁹.

Mais cela sonne faux, parce que le spectateur sait que d'Alvimar n'aime pas Angèle et qu'il ne l'a séduite pour faire un mariage utile. Dans la seconde scène, Henri Muller chante la croyance aux vertus de l'amour en des termes sincères et exaltés :

Douter de l'amour! Dieu m'en garde, mademoiselle... Je n'ai point encore assez connu les biens de ce monde pour les blasphémer, et, en supposant que je les connaisse jamais, je prendrai trop tôt congé d'eux pour en être las et en douter... Doubter de l'amour!... moi!... est-ce que je doute du soleil qui seul me fait vivre [...] Oh! non, non! j'y crois, et le ciel m'en est témoin, à cet amour ardent, profond immense, qui s'empare de toute la vie, qui nous donne en ce monde une compagne que nous espérons retrouver dans l'éternité, et qui permet, qu'après nous, sur cette terre, notre nom revive dans d'autres êtres que cet amour à leur tour fera heureux comme nous¹⁰.

Mais le duo ne peut se constituer car l'ardeur sincère d'Henri Muller s'adresse à celle qui ne peut pas l'entendre. Le romantisme est lié à l'impossibilité où se trouve ce Werther mélancolique à espérer le bonheur : il saura se sacrifier, mais sans illusions, il sait d'avance que la maladie dont il est atteint le tuera. Son chant lyrique s'achève sur une amère réflexion sur une si tragique destinée, sur sa révolte

7. DUMAS A., *Mes Mémoires*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, t. II., ch. CC, p. 474.

8. *Ibid.* p. 473.

9. *Angèle*, Paris, Michel Lévy, 1864, t. III, p. 135. Les références renvoient à cette édition.

10. *Ibid.* II, 3, p. 141-142.

et la tentation du suicide. Angèle s'éprend d'Alvimar qui éveille sa sensualité mais n'éprouve pas pour lui une passion qui lui fasse défier les conventions sociales : elle est dupe de sa promesse de mariage. Abandonnée, elle comprend qu'elle n'a pas aimé son séducteur : « Ce fut de la fascination et non pas de l'amour. [...] Mon malheur fut le résultat d'un charme [...] je sens là que je ne l'ai jamais aimé¹¹. »

L'amour romantique, partagé, vécu sur le mode de la passion folle, est le grand absent de ce drame qui n'est cependant pas dépourvu de sentiments tendres et forts, ceux qui unissent la mère et sa fille. Les réactions de la comtesse de Gaston sont celles d'une mère aimante qui pardonne d'emblée. La naissance illégale de l'enfant lui inspire le désir de sauver sa fille, de l'aimer mieux encore. Ce sentiment maternel « moderne » la place en porte à faux : elle se plie aux convenances sociales pour éviter la bâtardise, même si Angèle risque d'être malheureuse. Elle n'hésite pas, sacrifie ses espoirs d'une vie mondaine et confortable, prend son parti de la trahison de son « fiancé » et se jette à ses pieds dans une scène de supplication pathétique, qui forme tableau et ressortit donc aussi bien à l'esthétique du drame bourgeois qu'à celle du mélodrame. Finalement, la solution du mariage avec Muller sauve l'honneur et peut paraître malgré tout la meilleure du point de vue de l'harmonie familiale, une valeur centrale dans la morale du drame bourgeois, mais qui n'a rien de romantique.

Un drame contemporain

Si Dumas a le goût de l'histoire, il pense également que le drame doit puiser ses sujets dans l'époque contemporaine. Dans *Angèle* les références à l'actualité sont nombreuses et précises. L'action commence avec l'annonce de la révolution de juillet 1830 et se clôt le 13 mars 1831, une date qui n'est pas choisie au hasard, c'est celle de la démission de Laffitte. Les événements historiques ont des répercussions sur la vie privée : d'Alvimar n'aurait pas séduit Angèle si l'exil de Charles X n'avait compromis sa carrière et la « nouvelle combinaison ministérielle » l'incite à renoncer à ses projets matrimoniaux. La pièce est le miroir des illusions romantiques sur la révolution de 1830 et traduit un regard désabusé sur les débuts de la monarchie de Juillet.

Dumas propose deux images de la révolution ; celle de Jules, l'artiste romantique qui se hâte de rejoindre la capitale :

Je retrouverai toujours la sierra, les Alpes, les Cordillères ; mais le Paris de juillet tout chaud de sa révolution... avec ses pavés mouvants, ... ses maisons criblées de balles,

11. *Ibid.*, IV, 5, p. 200.

cela se voit une fois, non dans la vie d'un homme mais dans la durée d'un monde!
Et je veux le voir, entends-tu¹²?

Et celle d'Alfred, un sceptique, qui ne partage pas cette exaltation :

Hâte-toi [...] car il ne faut qu'un jour pour remettre en place des milliers de pavés...
Il ne faut qu'un peu de plâtre pour effacer la trace de bien des balles... et vienne une
pluie d'été, le sang que la liberté aura versé dans les rues sera lavé à tout jamais...
et alors... va, enthousiaste! va, poète, artiste et tâche de deviner qu'une révolution
a passé par là¹³.

À l'« ouragan de trois journées¹⁴ » succède une instabilité ministérielle durable qui explique les calculs politiques et politiques des personnages. D'Alvimar comprend que le régime qui s'installe aura besoin d'hommes expérimentés et que ceux-ci ne peuvent être que les « hommes de Napoléon¹⁵ » ; il modifie ses plans de carrière sur ce pari intelligent. C'est un arriviste sans scrupule, mais la comtesse de Gaston sait aussi faire des plans et compte sur ce changement politique pour retrouver une influence et faire lever le séquestre sur ses biens ; son calcul d'un remariage qui facilitera ses démarches auprès des bureaux dénote un esprit positif. Leurs stratégies, fondées sur l'instabilité ministérielle sont adaptées à un monde sans enthousiasme. Pour le moraliste lucide, la révolution de 1830 a mis au jour la médiocrité de la vie politique à quelque parti qu'appartiennent les hommes ; ils n'ont pas de vertu et agissent selon leurs propres intérêts. Ainsi, le marquis de Rieux qui suit les princes en exil n'est en rien désintéressé ; sans même en être conscient, il est mû par son égoïsme, par sa vanité, et son « exil volontaire », sa « générosité » sont un leurre : « sa grandeur d'âme n'est qu'un composé de petites bassesses ; [...] il bâtit une pyramide avec des cailloux¹⁶ ». Dans ce monde politique sans vertu ni idéal, la seule conduite raisonnable est celle des opportunistes : d'Alvimar se donne pour règle de conduite d'être du côté du pouvoir et c'est un art difficile dans des temps troublés : « Il ne s'agit dans ce monde que de savoir changer à temps ses points de vue¹⁷. » Le bref échange entre Jules et d'Alvimar donne le ton :

JULES.— [...] Je connais ton opinion.

ALFRED.— Mon opinion! Est-ce que j'en ai une?

12. *Ibid.*, I, 4, p. 110.

13. *Ibid.*, p. 110-111.

14. *Ibid.*, I, 1, p. 107.

15. *Ibid.*, I, 6, p. 115.

16. *Ibid.*, I, 1, p. 102.

17. *Ibid.*, I, 6, p. 114.

JULES.— Tu étais un gentilhomme de l'ancienne cour.

ALFRED.— Je serai un citoyen de la nouvelle¹⁸.

Dumas porte un jugement moral sévère sur d'Alvimar, mais cela n'invalide pas ses analyses et le drame dresse un constat d'échec de la révolution à porter le peuple au pouvoir, commun à tous les drames romantiques, *Hernani*, *Lorenzaccio*, *Ruy Blas*. Mais cette leçon ne passe pas par un apologue, elle ne choisit pas de s'appuyer sur « l'Histoire que nos pères ont faite », elle s'inscrit dans l'actualité en multipliant des références précises et datées, en ce sens, elle est déjà un drame bourgeois et presque une pièce à thèse.

D'Alvimar, héros fatal?

Dumas a souhaité souligner les parentés entre Antony et d'Alvimar :

En effet, *Angèle*, c'est le rêve du matérialiste : d'Alvimar s'enivre, chante et meurt.

En effet, *Antony*, c'est le rêve du fou : Antony rêve, croit à l'impossible et meurt.

Tous deux meurent maudits, tous deux meurent damnés¹⁹.

L'un est trop idéaliste : sa folie est de ne pas accepter le poids de la réalité, l'autre « matérialiste » est enivré et s'enferme dans les contingences. Dumas condamne ces deux « péchés » qui leur valent malédiction et damnation. D'Alvimar, héros romantique, serait marqué par la fatalité. Ce caractère fatal est indiqué de façon récurrente dans la pièce : il est « don Juan²⁰ », un « démon²¹ », un « infâme²² », un « prophète d'infamie²³ ». On peut cependant très vite douter de son « satanisme » ; dès la première scène, Ernestine s'écrie « Oh ! cet homme a un but caché que Dieu connaît seul²⁴ », et très vite on apprend que son but est tout à fait terre à terre : rester dans les bonnes grâces du pouvoir, obtenir des postes diplomatiques, des croix et des prébendes. Il expose d'ailleurs ce programme avec beaucoup de netteté, ce qui fait de lui un cousin de Rastignac et de Julien Sorel.

Si d'Alvimar est romantique, c'est parce qu'il est, comme l'Octave de Musset, un enfant du siècle. Son comportement, son arrivisme sans scrupule ont des origines qu'il « confesse » à Ernestine en lui donnant les raisons de son désen-

18. *Ibid.*, p. 111.

19. DUMAS A., préface du *Comte Hermann*, Paris, Michel Lévy, 1864, t. X, p. 368.

20. *Angèle*, I, 4, p. 110.

21. *Ibid.*, p. 115.

22. *Ibid.*, p. 115.

23. *Ibid.*, III, 4, p. 167.

24. *Ibid.*, I, 1, p. 100.

chantement. En 1819, à la mort de son père, une injustice – dont on comprend qu'elle est sans doute politique – le frustre de son héritage. Il expérimente alors le doute et, dit-il : « Le doute quand il naît, commence aux hommes et ne s'arrête pas même à Dieu²⁵. » Comme chez Musset, il n'y a pas de relativisme, douter d'une chose c'est tout remettre en cause. Il fait alors l'expérience de l'inutilité de l'éducation qu'il a reçue et qui ne lui a donné que des aptitudes de salon là il aurait fallu être armé pour combattre dans la vraie vie. Il décide de lutter avec la plus grande énergie pour se faire une position honorable : « Ce fut une espèce de défi porté au monde et à Dieu²⁶... » Son échec le conduit au désespoir et il pense se suicider. Son parcours se rapproche de celui d'Octave : ce sont presque les mêmes termes, pour le héros de Musset le voile se déchire quand il voit que sa maîtresse le trompe ; d'Alvimar explique : « il semblait qu'un voile fût tombé de ma vue, tant chaque chose m'apparût sous sa véritable forme²⁷ ».

De ce jour date un dédoublement, exprimé avec les termes de Saint Paul (« Il y a en moi deux hommes²⁸ »), mais l'homme nouveau n'a rien de saint. Il est habité par une révolte contre la société et il décide de s'y faire une place en faisant litière des lois morales : « Dès que je fus convaincu que le mal particulier concourait au bien général, il me parut de droit incontestable de rendre aux individus le mal que la société m'avait fait²⁹. » Il prend place dans la lignée des héros byroniens qui affirment vigoureusement les droits de l'individu dans une société corrompue. Il y a donc bien une parenté avec Antony.

Pendant, d'Alvimar choisit un moyen méprisable pour faire son chemin ; cousin de Rastignac et de Julien Sorel, il demande l'appui des femmes et se fait le « courtisan des caresses ». Mais ce qui le différencie d'eux, c'est l'absence d'amour. Il emprunte ce qu'un critique a appelé « l'échelle des femmes³⁰ » et profite de la naïveté ou du caprice de ses partenaires pour obtenir du crédit, un poste, une croix. Son comportement repose sur un présupposé contraire à l'esprit romantique : l'amour est un caprice, un intermède plaisant, dont les malins profitent. Sa stratégie se grippe quand il quitte Ernestine : « Je désirais être pour vous l'objet d'un

25. *Ibid.*, p. 105.

26. *Ibid.*, p. 105.

27. *Ibid.*, p. 106.

28. *Ibid.*, p. 106.

29. *Ibid.*, p. 106.

30. C'est d'ailleurs sous ce titre que la pièce était annoncée dans *La Revue des Deux Mondes* en octobre 1832 (t. VIII, p. 114) ; par ailleurs, Dumas raconte dans *Mes Mémoires* (chap. ccxxx) qu'en 1842, à Florence, il a fait jouer sa pièce sous ce titre (et en l'attribuant à Scribe) pour déjouer la censure. Voir à ce sujet l'article de C. Prévost dans le présent volume.

caprice et non d'une passion³¹. » D'Alvimar n'est ni un Don Juan, ni un Valmont, il n'y a aucune gratuité dans son vagabondage sentimental et il se rapproche plutôt de ces héros « fin de siècle » qui, comme le Bel-Ami de Maupassant, utilisent leur charme pour faire carrière. Alphonse Daudet met en scène un de ces jeunes gens, Paul Astier, dans *La Lutte pour la vie* et donne un alibi pseudo-philosophique à leur conduite cynique, le *Struggle for Life*. D'Alvimar n'invoque aucune excuse : c'est le moyen le plus court pour avancer, il l'emploie.

Il subsiste pourtant quelque chose de romantique chez celui que la deuxième moitié du siècle classerait parmi les gigolos. Comme les héros de Musset, il est double et son comportement abject – dont il est prisonnier comme Octave l'est de sa débauche dans *La Confession d'un enfant du siècle* – lui laisse un sentiment d'amertume qui pourrait presque être le signe d'une possible rédemption. D'Alvimar affiche une lucidité désillusionnée : « La vie humaine [offre au regard une] superficie resplendissante de passions généreuses et d'actions désintéressées. C'est l'eau d'un étang dont la surface reflète les rayons du soleil. Mais regardez au fond, elle est sombre et boueuse³². » Le duel final est selon les termes d'Henri Muller le « jugement de Dieu » ; Dumas ne place dans la bouche de son héros aucun mot de repentir, aussi peut-il affirmer qu'il meurt damné. Mais, à ce stade de la pièce, les projets que forme d'Alvimar sont ceux d'un lâche et non d'un être diabolique : certes, il part, mais en se promettant de trouver une solution socialement acceptable : « Je lui écrirai, j'écrirai à sa mère. Je lui dirai tout et quand ma position sera fixée, je réparerai tout³³. »

En dépit de son titre, *Angèle* retient l'attention par la personnalité de d'Alvimar, la plus originale, la plus fouillée, la plus moderne de la pièce, sinon la plus attachante. Mais le héros est placé sous le signe de l'ambiguïté. Est-il déjà l'ambitieux coureur de dot de ces comédies de mœurs modernes, héritières du drame bourgeois ou encore le flamboyant révolté qui méprise toutes les lois humaines et divines ? La réponse est sans doute plus aisée à la fin du XIX^e siècle lorsque le positivisme a envahi les esprits et que les révoltes amères et les suicides romantiques semblent des attitudes fausses et romanesques. Le théâtre de Dumas fils – moraliste et social – est interprété par certains critiques comme une continuation des drames contemporains de Dumas père.

31. *Angèle*, I, 1, p. 103.

32. *Ibid.*, p. 102.

33. *Ibid.*, V, 1, p. 190.