



Étude De La Representation De L'institution Du Mariage Dans Le Theatre Feministe Français De La Premiere Moitié Du Xx^e Siecle*

Zeinab REZVANTALAB** 

Résumé— Cet article examine la représentation théâtrale du mariage sous l'influence des idées féministes. Notre étude, basée sur la revue d'une diversité de saynètes et de pièces de théâtre, et se référant aux témoignages de sociologues et juristes, montre que l'institution du mariage est interprétée durant la première moitié du XX^e siècle, non comme un pacte d'amour, mais comme un mécanisme d'aliénation, symbolisant soit l'esclavage de la femme, soit sa transformation en objet de marchandise. En effet, le théâtre féministe français s'inscrivant dans un contexte d'émancipation féminine liée aux courants socialistes et anarchistes, présente une critique exagérée du mariage, voire une remise en question totale de cette institution comme instrument de domination et de régulation sociale des femmes. Cette étude permet également de souligner le rôle du texte littéraire en tant qu'espace de contestation des normes sociales, et de réfléchir sur la possibilité de prendre en considération la fiction comme document anthropologique ou sociologique.

Mots-clés— Théâtre, Féminisme, France, Mariage, Femme, XX^e siècle



Study Of The Representation Of The Institution Of Marriage In French Feminist Theatre Of The First Half Of The 20th Century*

Zeinab REZVANTALAB** 

Extended abstract_ Since the end of the 19th century, that is, since the birth of modern theatre, we can observe a transformation in the representation of social institutions in French dramatic works. At the turn of the 20th century, the rise of currents of ideas such as socialism, communism, and feminism significantly influenced ideas, and consequently, the reflection of these intellectual developments became visible in literary productions. But given the mutual relationships between literary creation and society, how writers treated sensitive subjects such as marriage, family, or motherhood in their works is also representative of the general outlook of populations on these issues, and testifies to crucial sociological phenomena and developments. Theatre became a powerful vector of protest and reflection in this context of progressive emancipation of women and questioning of established norms. Feminist theatre, in particular, establishes itself as a space of subversive expression where power relations, patriarchal structures and social injunctions are staged and deconstructed.

Among the most questioned social institutions is that of marriage. Far from being merely a romantic union, marriage is presented by feminist playwrights as a tool of enslavement, an economic contract sometimes devoid of love and freedom. Through bold and committed plays, this theater, in most cases close to the genre known as thesis theater, denounces the mechanisms of alienation and control inherent in this institution, or at least following the mentality guiding and practicing it at this precise moment in French history.

This article offers a study of the representation of marriage in French feminist theater of the first half of the 20th century, a period less studied by scholars, who are primarily interested in the dazzling production of the second half of the century.

It is clear that this theater targets marriage as the target of systematic criticism, both symbolic and institutional. Far from limiting itself to a one-off challenge, the analyzed theatrical corpus deploys a coherent strategy of subversion based on two main axes of attack: First, the metaphor of marital slavery, in which the conjugal union is described as emotional and legal subjugation. Second, the denunciation of marriage as an economic market, in which women become commodities and procreation is the only legitimate motive. These two axes confirm our hypothesis that feminist playwrights of the time viewed marriage not as an idealized union, but as a mechanism of emotional, social, and economic alienation.

On a methodological level, anchoring our study in a period that has not yet been explored enriches the mapping of committed theatre in France before 1945. We thus demonstrate that these plays actively participated in the first waves of reflection on gender equality, being part of the socialist and anarchist movement and announcing the legal and cultural developments of the post-war period.

The subversive power of the stage has thus been highlighted to question an institution then presented as a space of domination and social regulation of women. Feminist playwrights depict marriage sometimes as a cultural and emotional slavery, sometimes as an economic transaction where the woman becomes an object of exchange. By comparing the light-hearted sketches of Alice Lobert with the violent dramas of Jeanne Neis, by way of the ingenious fictions of André Guess or the militant plays of Pauline Valmy, a coherent critique emerges: marriage, far from being a pact of love, reveals itself as a mechanism of control where female freedom is constantly threatened. This challenge is part of a long movement of political and social questioning, fueled by socialist and anarchist ideas, and finds an echo in the demand for the right to work and independence.

Keywords- Theater, Feminism, France, Marriage, Woman, 20th century

SELECTED REFERENCES

- [1] Abram, Paul. *L'Évolution du mariage*. Sansot, 1908.
- [2] Adler, Laure. *Secrets d'alcôve : Histoire du couple 1830–1930*. Complexe-Historiques, 1983.
- [3] Albistur, Maïté, and Daniel Armogathe. *Histoire du féminisme français du Moyen âge à nos jours*. Des femmes, 1977.
- [4] Ariès, Philippe. *Histoire des populations françaises*. Seuil, 1971.
- [5] Baudouin, Eve. *La Force des autres*. Enault, 1929.
- [6] Chéliga, Marya. “Le théâtre féministe.” *Revue d’art dramatique*, 1901. Slatkine Reprints, 1972, pp. 650–658. Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k16475m>.
- [7] Deraismes, Maria. *Ce que veulent les femmes : Articles et discours de 1869 à 1894*. Edited by Odile Krakovitch, Syros, 1980.
- [8] Fréville, Jean. *La Femme et le communisme : Anthologie des grands textes du marxisme*. Éditions sociales, 1950, www.fichier-pdf.fr/2017/08/30/la-femme-et-le-communisme/preview/page/8/.
- [9] Goldman, Emma. “Du mariage et de l’amour.” *La Tragédie de l’émancipation féminine*, Editions Syros, Collection *Mémoires des femmes*, 1978.
- [10] Lobert, Alice. *Mariage nouveau siècle*. Le Luth français, 1904.
- [11] Millstone, Amy Blythe. “Feminist Theatre in France, 1870–1914.” PhD diss., University of Wisconsin–Madison, 1977.
- [12] Montreynaud, Florence, et al. *Le XX^e siècle des femmes*. Nathan, 1989.
- [13] Rouaust, André. *La Famille*. Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1952.
- [14] Zeldin, Theodore. *France, 1848–1945 : Ambition, Love and Politics*. Clarendon Press, 1973, archive.org/details/france184819450000zeld/page/n5/mode/2up.



بررسی بازنمایی نهاد ازدواج در تئاتر فمینیستی فرانسوی نیمه‌ی اول قرن بیست*

زینب رضوان طلب**

چکیده— این مقاله به بررسی بازنمایی ازدواج در تئاتر تحت تأثیر ایده‌های فمینیستی می‌پردازد. تحقیق حاضر، بر مبنای بررسی متنی طرح‌ها و نمایشنامه‌های متنوع، و با ارجاع به نظرات جامعه‌شناسان و حقوق‌دانان، نشان می‌دهد که نهاد ازدواج در نیمه اول قرن بیستم، نه به عنوان یک پیمان عاشقانه، بلکه به عنوان مکانیسمی در راستای از خودبیگانگی تفسیر شده، که نماد بردگی زنان یا تبدیل آنها به کالا می‌باشد. در واقع، تئاتر فمینیستی فرانسه، که در بافت زمینه‌ای رهایی زنان قرار گرفته، و متأثر از جریان‌های سوسیالیستی و آنارشستی است، نقدی اغراق‌آمیز از ازدواج را ارائه می‌دهد، که منتهی به زیر سوال بردن کامل این نهاد به عنوان ابزاری برای سلطه و تنظیم اجتماعی زنان می‌شود. این مطالعه همچنین نقش متن ادبی را به عنوان فضایی برای به چالش کشیدن هنجارهای اجتماعی برجسته می‌کند و در مورد امکان در نظر گرفتن داستان به عنوان یک سند انسان‌شناسی یا جامعه‌شناسی تأمل می‌کند.

کلمات کلیدی— تئاتر، فمینیسم، فرانسه، ازدواج، زن، قرن بیستم

I. INTRODUCTION

Depuis la fin du **XX^e** siècle, c'est-à-dire à partir de la naissance du théâtre moderne, on peut constater une transformation de la représentation des institutions sociales dans les œuvres dramatiques françaises. Au tournant du **XX^e** siècle, la montée des courants d'idée comme le socialisme, le communisme, et le féminisme influencent de manière significative les idées, et par conséquent le reflet de ces évolutions intellectuelles se rend visible dans les productions littéraires. Mais compte tenu des rapports mutuels entre la création littéraire et la société, la manière dont les écrivains traitent dans leurs œuvres des sujets sensibles comme le mariage, la famille, ou la maternité est également représentative de la visée générale des populations concernant ces questions, et témoignent des phénomènes et évolutions sociologiques cruciales. Dans ce contexte d'émancipation progressive des femmes et de remise en question des normes établies, le théâtre devient un vecteur puissant de contestation et de réflexion. Le théâtre féministe, en particulier, s'impose comme un espace d'expression subversif où les rapports de pouvoir, les structures patriarcales et les injonctions sociales sont mises en scène et déconstruites.

Parmi les institutions sociales les plus questionnées figure celle du mariage. Loin d'être seulement une union romantique, le mariage est présenté par les dramaturges féministes comme un outil d'asservissement, un contrat économique parfois dépourvu d'amour et de liberté. À travers des pièces audacieuses et engagées, ce théâtre, dans la plupart des cas proche du genre appelé théâtre à thèse dénonce les mécanismes d'aliénation et de contrôle inhérents à cette institution, en tout cas suivant la mentalité la guidant et la pratiquant à ce temps précis de l'histoire de la France.

Cet article propose une étude de la représentation du mariage dans le théâtre féministe français de la première moitié du **XX^e** siècle, une période moins étudiée par les chercheurs, intéressés surtout à la production fulgurante de la seconde moitié du siècle. L'on cherche à voir dans quelle mesure le théâtre féministe français de la première moitié du **XX^e** siècle opère-t-il une critique de l'institution du mariage en tant qu'outil de domination et de régulation sociale des femmes ?

Il semblerait que les dramaturges féministes de cette époque, par le biais de leurs personnages et de leurs récits, envisagent le mariage non pas comme une forme d'union idéalisée, mais comme un mécanisme d'aliénation — tant sur le plan affectif qu'économique — et qu'ils proposent ainsi une redéfinition radicale du rôle et de la liberté des femmes dans la société.

Pour répondre à cette problématique et vérifier cette hypothèse, l'on va d'abord réviser très brièvement l'histoire du féminisme en France et son ancrage dans les luttes sociales de l'époque, ceci sera suivie d'une exploration du théâtre féministe français comme mode d'expression contestataire ; ce qui nous permettra de préciser la contextualisation de notre étude. Ensuite, l'on va procéder à une analyse des cas de la représentation du mariage dans le théâtre féministe de cette période, qui tantôt associent le mariage à un acte d'esclavage, et tantôt le relie à une transaction marchande. L'on donc procède à une analyse du contenu d'une multiplicité d'œuvres dramaturgiques, en se référant aux idées inscrites dans les textes sociologiques et anthropologiques, pour rendre compte de la visée générale de l'imaginaire collectif concernant le mariage, tout en tenant compte des nuances du traitement littéraire.

II. ANTECEDENTS DE LA RECHERCHE :

La question de la représentation littéraire de l'institutions sociale qu'est le mariage a déjà intrigué des chercheurs :

- Hossein Mohseni et Kian Soheil dans un article intitulé « Lecture derridienne de l'institution du mariage dans les pièces des dramaturges français et de Bernard Shaw » (2014), proposent une étude comparée de la manière dont les auteurs français du XVIII^e siècle et l'écrivain britannique d'origine irlandaise du XIX^e siècle reflètent leurs idées sur le mariage dans leurs productions théâtrale. Ils mettent en avant la position ambivalente de George Bernard Shaw face au regard plutôt endogamique et exogamique des Français, sur la question du mariage.
- Mojtaba Dehdar dans un article ayant pour titre « L'archétype du mariage sacré dans les pièces d'Henrik Ibsen » (2014) présente une critique archétypale du mariage dans le théâtre de l'auteur norvégien Henrik Johan Ibsen. Il analyse les éléments structurels et thématiques, pour découvrir le modèle et les critères du mariage sacré dans la mythologie scandinave, ainsi que ceux du mariage païen dans la société moderne et chrétienne, pour ensuite aborder leur adaptation aux triangles amoureux dans les pièces d'Ibsen.
- « Mariage forcé : Écrivains modernes et critique des structures culturelles autour du droit de choisir son mariage » (2024) est un article écrit par Tooran Toolabi, montrant que les écrivains iraniens proches du mouvement de la modernité, suite à la traduction des romans européens et sous l'influence des idées progressistes, présentent une nouvelle image du mariage dans leurs œuvres, pour insister sur le droit de choisir son conjoint et de jouir d'une certaine indépendance après le mariage.
- « Critique comparative de la vision féministe dans les œuvres de Simone De Beauvoir, Virginia Woolf et Simine Daneshvar » (2014) présentée par Parvin Tajbakhsh et Simin Farzad explore de façon comparée comment des thèmes relatifs à la vie des femmes, notamment le mariage, la famille, et la maternité, sont-ils reflétés dans les œuvres de ces trois auteurs, et comment le l'idéologie féministe influe-t-il sur le traitement littéraire de ces questions.
- Christian Biet dans un article intitulé « Droit et fiction : la représentation du mariage dans *La Princesse de Clèves* » (1990) s'avance dans le domaine des études interdisciplinaires et met en relation l'univers de la littérature romanesque et les arcanes juridiques. Il analyse la manière astucieuse par laquelle Mme de Lafayette représente le mariage dans sa diversité et son historicité.
- « Personnage féminin et rêve d'amour : La représentation du mariage dans *Une vie* de Maupassant » (2022) est un mémoire de Master, préparé par Méline Civelli à l'Université Grenoble Alpes, privilégie comme corpus le premier roman de Maupassant, pour étudier le rapport de ses personnages féminins à l'acte du mariage.
- « Ils se marièrent ; Étude de la prégnance du mariage comme motif symbolique du conte chez Perrault, Grimm dans quelques albums contemporains pour la jeunesse » (2018) est un mémoire de maîtrise en Études littéraires, préparé par Marion Gingras-Gagné à l'Université du Québec, pour étudier les raisons culturelles de l'attachement du dénouement heureux des contes au motif

du mariage. Ce mémoire montre comment la littérature de jeunesse peut-elle réitérer des valeurs, discours et modèles stéréotypés, et reconduire par là-même un imaginaire du mariage partagé.

- Marie-Françoise Alamichel a présenté une communication au colloque *Mariages à la mode anglo-saxonne*, ayant pour titre « Réalité et idéal du mariage dans la littérature moyen-anglaise » (1995) pour étudier la question du conflit entre amour et logique dans le mariage, tel qu'elle a été reflétée dans la littérature d'expression anglaise du moyen-âge.
- Laurence Chaffin a pris en main la rédaction d'un chapitre du livre *Genre et Education* (2009), intitulé « Les romans de mariage au XIX^e siècle » pour s'intéresser à ce motif central de la littérature française du XIX^e siècle qu'est le mariage, montrant qu'il s'agit pour les romans s'apparentant à de véritables traités d'envisager l'acte sous des aspects variés et surtout de façonner l'esprit du public.

Notre étude privilégie un cadre spatio-temporel précis sur lequel ne s'est concentrée aucune de ces études, à savoir le genre théâtral tel qu'il a été pratiqué en France, et durant la première moitié du XX^e siècle. L'on prend plus particulièrement en considération les pièces d'inspiration féministe, et l'on s'appuie sur des textes de référence en sociologie pour vérifier et interpréter le mouvement d'idée dans les œuvres littéraires.

III. FEMINISME EN FRANCE :

La première moitié du XX^e siècle marque un tournant dans l'histoire sociale et culturelle française, notamment à travers l'essor du mouvement féministe. L'histoire du féminisme en France, surtout durant la première moitié du XX^e siècle, est liée au mouvement socialiste. Dans *L'Histoire du féminisme français*, Albistur et Armogathe, en distinguent quatre époques. La troisième, « le féminisme réformiste », qui a pour but « la conquête des droits formels », s'étend de 1871 à 1945 : « Le marxisme lui donne son acte de naissance [...] ; la seconde guerre mondiale la clôture » (Albistur et Armogathe, 1977, 340). Le socialisme (comme l'anarchisme) attirait les féministes par sa reconnaissance de l'oppression des femmes et son engagement théorique à propos de l'égalité des sexes. Jean Fréville résume la position du marxisme sur la question de la femme dans *La Femme et le communisme* :

Égalité sociale de la femme et de l'homme devant la loi et la vie pratique. Transformation radicale du droit conjugal et du code de la famille. Reconnaissance de la maternité comme fonction sociale. Prise en charge par la société des soins et de l'éducation à donner aux enfants et aux adolescents. Lutte systématique contre les idéologies et les traditions qui font de la femme une esclave (Fréville, 1950, 8).

Les socialistes n'étaient pas tous d'accord sur la place qu'il fallait accorder à la femme, mais ils l'étaient presque tous sur le fond. De même, les féministes se sont vite divisés sur le rôle que devait jouer le mouvement socialiste dans la lutte des femmes. Certains croyaient que la lutte des sexes n'était qu'un aspect de la lutte des classes, que les femmes étaient des opprimées comme les autres. Selon elles, le problème de l'oppression des femmes serait résolu de force lors de la révolution. D'autres, au contraire, voyaient la lutte féministe comme une question liée, mais à part. Grâce à leur théorie sur l'égalité des sexes, les milieux socialistes donnaient aux femmes un forum où elles pouvaient facilement prendre la parole dans les discussions politiques. Aussi des femmes telles que Madeleine Pelletier en France et

Alexandra Kollontaï ont-elles joué un rôle actif dans les mouvements socialistes. Cette prise de parole politique est contemporaine à une prise de parole théâtrale par les femmes.

IV. THEATRE FEMINISTE FRANÇAIS :

C'est vers la fin du XIX^e siècle que le que la scène française connaît une véritable explosion des pièces écrites par les femmes. C'est également à la même époque que le théâtre féministe naît. Tandis que les femmes revendiquent une autonomie nouvelle et contestent les normes patriarcales, le théâtre devient un lieu privilégié de représentation et de subversion des rôles sociaux. Le théâtre féministe s'inscrit alors comme un espace d'expression radicale, où se dessine une remise en question profonde des institutions fondatrices de l'ordre bourgeois, au premier rang desquelles l'institution du mariage.

Il existait quelques dramaturges féministes antérieures au XIX^e siècle, mais il s'agissait de cas isolés et exceptionnels. En plus, à l'exception d'Olympe de Gouges, leurs idées féministes n'étaient généralement qu'implicitement inscrites dans leurs pièces. C'est dans les préfaces qu'elles les exprimaient plus directement¹. Mais à la fin du XIX^e siècle, le théâtre féministe cesse d'être exceptionnel pour devenir un phénomène plus répandu. Cette fin de siècle correspond à un moment clef dans l'histoire du féminisme et du théâtre français. La conjonction de ces deux histoires jusqu'au milieu du XIX^e siècle rend possible la naissance d'un théâtre où les femmes peuvent s'exprimer en public sur une question qui les touche particulièrement : le statut du mariage dans la société contemporaine.

En effet, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, le théâtre français devient un moyen pour critiquer le statut socio-économique des femmes. Dès le milieu du XIX^e siècle, on trouve des noms de féministes militantes parmi ceux de femmes dramaturges. Mais c'est surtout à la fin du siècle, une fois que la lutte des femmes est entrée pleinement dans le domaine politique, qu'elles choisissent de faire passer leurs idées par ce genre littéraire qu'est le théâtre.

La montée du théâtre féministe français doit beaucoup à Maria Deraismes, l'une des principales militantes féministes de la Troisième République, qui a « su et voulu rendre publique et politique l'expression des femmes » (Deraismes, 1980, 14). Pour Deraismes, la lutte des femmes était inséparable de la politique. Elle a fondé des journaux et des organisations féministes et a organisé les premiers congrès sur les droits des femmes. À partir de 1881, l'année même de l'abrogation de la loi interdisant aux femmes la direction des journaux, elle a dirigé un hebdomadaire radical, *Le Republicain de Seine-et-Oise*. Féministe intégrale, Deraismes a lutté pour les droits des femmes dans tous les domaines. Cette percée du féminisme dans les sphères politiques, et donc publiques, était sans doute un préliminaire nécessaire à toute manifestation importante des femmes au théâtre. Les premiers écrits de Maria Deraismes étaient des pièces de théâtre, mais lorsqu'elle a essayé de faire monter une pièce féministe en 1862, elle a trouvé encore de la résistance. Elle en a témoigné dans la préface à sa pièce *Le Père coupable* :

Le théâtre me présentait deux difficultés : la première comme femme, la seconde comme nouveau. Dans le premier cas, il me fallait me résigner à des démarches pénibles, dans le second je devais accepter des modifications qui dénaturaient mon

¹ L'on peut se référer, par exemple, aux préfaces de Marie-Anne Barbier au XVIII^e siècle.

manuscrit et lui étaient plus préjudiciables qu'avantageuses. Devant ces nécessités, j'ai cru devoir renoncer au prestige de la représentation et lui préférer la simple lecture, moins passionnée dans son appréciation, mais souvent plus impartiale (Deraismes, 1862, 1).

La première salle de théâtre à vocation véritablement féministe est fondée en 1897 par Marya Cheliga, féministe militante qui voulait « donner aux femmes de talent un moyen de se faire connaître au théâtre ». Elle était également prête à monter des œuvres d'hommes pourvu qu'ils défendent « la cause féministe » (Chéliga, 1972, 651). Toutefois, son théâtre n'a pas survécu longtemps, on a dû fermer ses portes après la deuxième saison à cause des pertes économiques.

Toutefois, il ne faut pas croire que le théâtre féministe se limitait aux femmes écrivains, car les hommes dramaturges s'intéressant aux problèmes sociaux s'occupaient également de la question de la femme. Dans sa thèse sur le théâtre féministe en France de 1870 à 1914, Amy Blythe Millstone mentionne une dizaine d'hommes dramaturges qui ont écrit des pièces féministes pendant cette période (entre autres Henry Bataille, Henri Becque, Paul Bourget, André Cury, Eugène Brieux, Alfred Capus).

Dans les années quatre-vingt, le théâtre féministe a cédé la place à un théâtre plus conventionnel, mais qui continue néanmoins à porter à la scène les préoccupations et les expériences féminines. Dans notre étude nous allons explorer les différentes manifestations du théâtre féministe à travers le prisme d'un thème primordial : le mariage.

V. REPRESENTATION DE L'INSTITUTION DU MARIAGE :

À la Belle Époque, « le but du mariage [était], bien sûr, et par définition, la procréation » (Adler, 1983, 99). Cette coïncidence du mariage et de la procréation ne se limitait nullement à l'Eglise. Presque toute définition légale du mariage dans la première moitié du siècle met en avant la procréation : « la société de l'homme et de la femme qui s'unissent pour perpétuer l'espèce [...] » (Portalès, 1802, 5). Il faudra attendre les années cinquante pour que le mariage soit légalement séparé de la procréation. En 1952, Rouast définit le mariage ainsi : « L'acte juridique par lequel l'homme et la femme établissent entre eux une union que la loi sanctionne et qu'ils ne peuvent rompre à leur gré » (Rouast, 1952, 59). Toutefois, il ne reconnaît que « son but essentiel est la création de la famille ». Le mariage et surtout son refus constituent des thèmes très répandus dans le théâtre féministe de la première moitié du XX^e siècle, impliquant une atteinte à la définition de la femme comme procréatrice.

La représentation littéraire et en particulier théâtrale du mariage est loin d'être nouvelle au début XX^e siècle, d'autant plus que « de tous les temps, les hommes ont chargé ce pauvre pacte conjugal de crimes sans nombre » (Abram, 1908, 2). Elle a pourtant été renouvelée pendant cette période. Avancées par les théoriciens socialistes, anarchistes et utopistes dès le milieu du XIX^e siècle, les critiques du mariage se généralisent à la fin du siècle et surtout au début du XX^e siècle : les ouvrages savants sur la question du mariage se multiplient, en 1907 paraît l'ouvrage controversé de Léon Blum, *Du Mariage* ; les lois commencent à changer ; et les écrivains s'engagent pleinement dans la polémique dans leurs œuvres littéraires.

De même, la thématique du mariage qui est un lieu commun dans le théâtre, au moins depuis Shakespeare, prend un nouvel élan dans les œuvres dramatiques au tournant du siècle. Deux grandes

critiques relatives au mariage parcourent le théâtre féministe au début du XX^e siècle : l'idée que le mariage équivaut à l'esclavage de la femme, et celle qui consiste à relier le mariage avant tout au marché socio-économique. Nous allons étudier le traitement littéraire ou la représentation dramaturgique de ces deux idées.

VI MARIAGE EGAL A L'ESCLAVAGE :

Deux saynètes d'Alice Lobert, *Mariage nouveau siècle* (1904) et *Le Mari idéal* (1907), explorent d'un ton léger le problème du mariage du point de vue de la jeune fille. Dans la première, le mariage est décrit comme un état de liberté par rapport à la situation de la jeune fille, mais un état d'obéissance quand même. Il s'agit à la fois d'affranchissement (ce qui explique en partie la hâte qu'avaient certaines filles de se marier), et de contrainte. Les filles idéalistes de cette pièce croient que pour être heureuse, il suffit de bien choisir son mari.

Dans *Le Mari idéal*, Lobert porte à la scène la même sorte de jeune fille moderne quelques années plus tard. À vingt-cinq ans, Evelyne n'a pas encore trouvé le mari idéal. Son père s'inquiète. Elle explique qu'elle ne veut pas épouser n'importe qui :

Ne vaut-il pas mieux rester célibataire que d'épouser un monsieur quelconque pour le plaisir de s'appeler Madame ; car une fois Madame, c'est fini ! On est tenu en laisse toute sa vie ! (Lobert, 1907, 11).

Evelyne cherche le mari idéal au risque de coiffer Sainte-Catherine. L'auteur lui donne raison puisqu'elle est récompensée de son attente : le jour même de son anniversaire, elle rencontre ce mari idéal.

Ces saynètes prennent la question du mariage à la légère tout en soulevant des problèmes sérieux sur le statut de la femme dans le mariage. Elles témoignent d'une contradiction fondamentale dans l'attitude de la jeune fille au début du siècle. Elles veulent se marier pour échapper aux restrictions énormes qui gouvernent la vie d'une jeune fille célibataire et pour éviter le moment maudit où elles pourraient devenir vieilles filles. Elles ressentent une pression de la part de la famille, des amies, de la société. Toutes les circonstances se conjuguent pour qu'elles se marient aussitôt que possible. Toutefois, elles voient dans le mariage de nouvelles restrictions : il faut obéir à un mari. La femme mariée est donc libre de faire ce qu'elle veut si le mari est d'accord. Tout dépend du mari. Les filles de ces pièces sont encore assez idéalistes ou naïves pour croire qu'il suffit de bien choisir son mari.

La protagoniste d'une pièce d'André Guess (pseudonyme de Mme Aubier) intitulée *Feu Brown* (1925) pense trouver la solution aux deux problèmes. Pendant un séjour à l'étranger, elle invente un mariage pour échapper au stigmate de vieille fille. Ensuite, juste avant de quitter les États-Unis, elle fait mourir son mari imaginaire pour revenir en France veuve, libre, et respectée. Solution ingénieuse certes, mais dangereuse. Lorsque son nouveau prétendant français découvre sa supercherie, il ne veut plus l'épouser. Ce n'est pas à cause du mensonge qu'il rompt les fiançailles, mais par préjugé social : une veuve libre et indépendante est un bon parti, alors qu'une jeune fille libre et indépendante est une dévergondée.

D'autres pièces traitent de la question du mariage sur un ton plus sérieux et tirent des conclusions plus graves. Pour les protagonistes d'une pièce de Natalie Clifford Barney, *Au Reflet des lagunes* (1910), l'institution du mariage ne représente qu'un état d'esclavage pour la femme. Au début de la pièce, elle est mariée à un homme jaloux et dominateur qu'elle n'aime pas. Lorsque son amant, un poète peu masculin, tue le mari, elle le rejette ; elle ne veut pas devenir la propriété d'un nouveau maître capable d'un tel geste. Elle veut sa liberté. Pour Barney, la liberté n'est pas possible dans le mariage. Ce n'est pas le choix du mari qui peut assurer le bonheur de la femme puisque même les hommes les moins dominateurs en apparence deviennent maîtres dans le mariage.

De même, l'une des protagonistes de *Trois Femmes et un pantin* (1935) de Pauline Valmy, refuse catégoriquement le mariage au risque de perdre son amant. Marine, Vingt-neuf ans, tient à sa liberté et (chose nouvelle pour cette époque) à son travail plus que tout. Son amant souffre ; il a besoin d'un foyer. Lorsqu'il lui propose de l'épouser et d'arrêter de travailler, Marine répond avec violence : « Oh ! ça jamais, jamais, jamais... Je ne veux pas dépendre d'un homme » (Valmy, 1935, 40).

Dans ce refus, Marine réagit non seulement contre les souhaits de son amant, mais aussi contre la politique régnant à ce temps dans la société de renvoyer les femmes à la maison. Cette campagne des années trente concernait tout particulièrement les épouses et les mères. Suivant cette politique, « si celles-ci manquaient à leurs devoirs maternels, celles-là ne travaillent que par égoïsme » (Montreynaud, 1989, 212), volant le travail des hommes qui, eux, en avaient vraiment besoin. Aussi, dans tous les pays européens, les femmes mariées sont-elles encouragées, voir contraintes, à renoncer au travail. En 1935, l'année où Valmy publie sa pièce, des contre-mouvements sont déjà actifs. En France, par exemple, les femmes fonctionnaires, soutenues par la CGT (Confédération générale du travail), manifestent contre les décrets-lois de Laval. De même, dans un congrès à Istanbul, l'Alliance internationale des femmes « déplore les entraves apportées au droit au travail des femmes, et demande que soient assurés aux travailleuses des droits économiques complets » (Montreynaud, 1989, 213). La protagoniste de Valmy revendique elle aussi le droit au travail. Comprendant que le travail est incompatible avec le mariage, elle choisit de rester célibataire, libre et indépendante.

La protagoniste d'une pièce de Berthe Reynolds, *Les Moutons noirs* (1911) préfère également la liberté au mariage. Une jeune femme doit épouser un paysan de son village, mais elle décide de partir à Paris avec un jeune étudiant de passage dans la région (il est sous-entendu qu'elle ne pourra pas l'épouser à cause de la différence de classe). Pour la convaincre de partir avec lui, l'étudiant dépeint la vie qui l'attend avec son paysan :

Tu n'as pas peur du sort qui t'attend quand tu seras mariée ? Une brute d'homme qui te battra. Une nichée d'enfants qui te feront passer les nuits sans dormir ; et du matin au soir, un travail de servante (Reynolds, 1911, 145).

Selon cette vision, une famille nombreuse et le travail domestique ne peuvent guère apporter de bonheur à la femme. Mieux vaut sacrifier les bienséances, la sécurité et l'honneur que de s'emprisonner dans un foyer conjugal et de s'enchaîner par la maternité. Dans ces pièces contre le mariage, le bonheur se trouve dans la liberté, et le droit au bonheur est souverain.

L'image foncièrement négative du mari dépeinte dans *Les Moutons noirs* est un autre aspect de la représentation du mariage qui parcourt la dramaturgie féministe du début du XX^e siècle. Dans une

saynète de Jeanne Marni, *Sur le Sable* (1906), une critique des maris sort « innocemment » de la bouche d'une fillette de douze ans. Lorsque son petit camarade lui demande si elle se mariera quand elle sera jeune fille, Simone répond qu'elle trop la paix :

Un mari qui gronde, qui crie, qui dit rien du tout, parce qu'il est de mauvaise humeur,
ça me n'irait pas. Je préférerais être vieille fille (Marni, 1906, 108)

Ici, les reproches sont légers, mais vus dans le contexte d'autres pièces de femmes, ils témoignent d'une sorte de malaise. Cette fillette ne veut pas se marier à cause de l'image négative qu'elle a du mari ; image stéréotypée, mais significative quand même. En plus, la représentation du mari ne s'améliore pas avec le temps. En 1906, dans *Sur le Sable*, le mari gronde ; en 1909, dans *Notre Fils*, il délaisse femme et enfant ; en 1911, dans *Les Moutons noirs*, il risque de la battre ; en enfin, en 1926, dans *La Lame sourde* de Jeanne Neis, il bat ouvertement sa femme et avec l'approbation de la communauté. L'action de ce drame a lieu dans l'île de Sein. Anna est mariée à un homme brutal, jaloux et ivrogne. Il la bat régulièrement et la force à « faire son devoir » (Neis, 1926, 26). Tout le village le sait, personne ne la défend. Au contraire, sa belle-mère ne veut pas entendre les plaintes de sa belle-fille. Elle croit qu'une femme doit tout simplement faire son devoir, souffrir et se taire. La seule personne qui s'attendrit ouvertement du sort d'Ana, qui la plaint quand son mari la bat, c'est son fils. Mais, ici l'amour filial ne la sauve pas du désespoir ; ne voyant pas d'autre moyen d'échapper à sa souffrance, Anna se suicide.

Ce drame est sans doute le plus explicite et le plus violent sur les inconvénients du mariage. Ce n'est peut-être pas par hasard si l'action se passe sur une île isolée, loin de Paris et dans un milieu rural. Le public bourgeois n'est prêt à reconnaître la violence faite aux femmes que dans un lieu éloigné et dans un autre milieu socio-économique. Dans *La Force des autres* (1929), Eve Baudouin met en scène une famille ouvrière dans laquelle le père bat constamment la mère. La violence des hommes dans ces pièces est souvent associée au problème de l'alcoolisme qui a fait couler beaucoup d'encre. Ainsi, dans la plupart des cas, lorsqu'on trouve les maris (ou les pères) abusifs dans les pièces de théâtre, l'action se place dans un milieu paysan ou ouvrier, alors qu'en réalité, femmes et enfants sont battus dans tous les milieux socio-économiques.

V II. MARIAGE COMME MARCHE ECONOMIQUE :

La deuxième grande critique du mariage qui s'inscrit dans de nombreuses pièces de cette période, c'est l'idée que le mariage n'est qu'un acte social, un marché économique conclu entre deux familles. Le fait que nous trouvons ce thème jusque dans les années quarante montre bien que les mentalités évoluent lentement. Dans *Histoires des populations françaises*, Philippe Ariès trace l'évolution de la conception du mariage et de la famille depuis le XVII^e siècle. Dans son chapitre sur « L'enfant dans la famille » (1960), il montre bien le peu d'importance qu'avaient les femmes dans l'histoire du mariage². Le mariage était un contrat qui permettait à un homme de s'assurer que son fils épouserait une fille dont le père serait suffisamment riche et respectable pour produire des futurs héritiers de qualité. Les filles sont doublement sacrifiées dans cette histoire : elles sont d'abord exclues comme héritières, et ensuite vendues comme épouses.

² La mère n'a aucune place dans l'analyse d'Ariès sur le mariage et la famille. (Voir Ariès, 1971, 112).

À travers les XVIII^e et XIX^e siècles, les idées sur l'héritage changent. Chaque enfant prendra désormais de l'importance ; chaque enfant devra hériter. A la fin du XIX^e siècle, survient une conséquence importante de ces transformations : l'enfant peut participer au choix d'une épouse. Pourtant, il ne s'agit toujours que de l'enfant mâle. Laure Adler décrit le cas de figure typique du choix d'époux au début du XX^e siècle comme un marché conclu entre un jeune homme célibataire et la famille de la jeune fille. Invité initialement par les parents, encouragé et enfin accepté par eux, le fiancé n'est qu'accessoirement le choix de la fille si par hasard elle est d'accord avec ses parents. Le mariage est encore un acte social et non pas un acte d'amour. Ce cas de figure, décrit par Adler est illustré par exemple dans la pièce *Le cœur décide*, parue en 1927, ou encore dans « Intuition » de Laure Martel, publiée en 1959.

Jeanne Marni esquisse différents cas de conflit concernant le choix de l'époux dans *Se Marier* (1906). Cette pièce courte porte à la scène la conversation de deux jeunes filles. L'une avait un fiancé, mais la famille du garçon empêche le mariage parce que son père s'est suicidé après s'être ruiné. L'autre jeune fille a une dot de cent mille francs que son père a gagné par de multiples sacrifices, mais ce n'est pas une somme suffisante pour attirer un mari sympathique. Elles parlent d'une autre fille qui a épousé un riche affreux pour son argent : « Ce n'est pas la première qui vend sa petite personne, et, avec l'approbation de sa famille, l'estime du monde et la considération des gens bien-pensants. Elle a fait une affaire, voilà tout » (Marni, 1906, 225). Les deux sont d'accord pour condamner ce genre de mariage, mais elles disent que beaucoup de jeunes filles la jalourent : « il ne vivra pas toujours. Plus tard, bientôt peut-être, elle aura une grande fortune et sa liberté » (Marni, 1906, 226).

Dans cette pièce, Marni soulève plusieurs aspects importants de la position de la jeune fille face au mariage : 1- le consentement des parents, 2- l'aspect économique du mariage, et 3- l'intériorisation de l'aspect économique du mariage. La première question était tout à fait d'actualité en France en 1906. À l'époque, les filles de moins de vingt et un ans, et les garçons de vingt-cinq ans ne pouvaient se marier sans le consentement de leurs parents (Corderoy-Dutiers, 1907, 161)³. Même les enfants majeurs étaient obligés de demander leur autorisation. La loi du 21 juin 1907 abaissait l'âge de la majorité matrimoniale des hommes de 25 à 21 ans, et supprimait « tout acte respectueux ou notification pour les époux de plus de 30 ans » (Rouaust, 1949, 390). Il faudra attendre 1933 pour qu'une loi proclame l'entière liberté des enfants majeurs par rapport au mariage.

Le deuxième problème que soulève la pièce de Marni est celui du caractère économique du mariage. Le mariage est un marché dans lequel les enfants, et surtout la femme qui perdait sa capacité civile lorsqu'elle se mariait sont des objets d'échange. Les époux étaient assortis selon des critères socio-économiques, selon leur compatibilité financière : « La vraie raison du mariage moderne c'est l'argent » (Zeldin, 1973, 226). Cette idée est illustrée de nouveau dans la comédie *La Chance* de Lucie-Paul Marguerite, publiée en 1949. Dans cette pièce, on interdit à l'héroïne d'épouser l'homme qu'elle aime parce qu'il est trop pauvre. A la fin, le jeune homme apprend qu'il a hérité et, du coup, le mariage est conclu.

La situation est d'autant plus grave pour la jeune femme à cause de sa dépendance économique. Emma Goldman, fait une critique véhémement du mariage dans cette optique : « Le mariage est avant tout

³ En cas de dissentiment, le consentement du père suffit. (Voir Jacques Corderoy-Dutiers, 1907, 161).

un arrangement économique, un accord d'assurance. La seule différence avec un contrat ordinaire d'assurance-vie, c'est qu'il est plus contraignant et plus astreignant » (Goldman, 1978, 71).

Même si la loi du 13 juillet 1907 autorise la femme à exercer une profession séparée de celle de son mari et de toucher et disposer librement de son salaire, il faudra attendre 1965 avant que la femme ait le droit de travailler malgré l'opposition de son mari. La pratique de la dot mentionnée dans la pièce de Marni, pratique qui témoigne de la dépendance économique de la femme, était courante au moins jusqu'à la veille de la deuxième guerre mondiale⁴.

Le troisième aspect du mariage soulevé par la pièce de Marni est l'intériorisation du caractère économique du mariage par les jeunes filles elles-mêmes. Même quand elles ont le droit de choisir, les jeunes filles n'ont pas toujours les outils pour faire le meilleur choix. D'une part, jusqu'au milieu du siècle, on considérait que la jeune mariée devait en savoir le moins possible sur les devoirs conjugaux avant de se marier. Emma Goldman regrette que les femmes ne soient pas mieux formées à leur rôle d'épouse : « Aussi étrange que cela puisse paraître, on lui permet d'en savoir sur ses fonctions d'épouse et de mère beaucoup moins qu'à n'importe quel artisan sur son métier » (Goldman, 1978, 79).

D'autre part, les jeunes femmes ont appris depuis toujours qu'il fallait faire un « beau mariage » (Zeldin, 1973, 334). pour être heureuse ; ce n'est guère étonnant alors que certaines, ayant intériorisé cette idée, choisissent un mari pour sa fortune, surtout si elles ne connaissent pas les devoirs conjugaux⁵. Ce problème est illustré par *Le Beau Rêve* (1921) de J.-M. Fontanges. Cette pièce met en opposition deux sœurs ; l'une épouse un homme riche pour sa situation, l'autre se marie avec l'homme qu'elle aime malgré sa pauvreté. Le mariage d'amour survit alors que le mariage de raison se désintègre.

Les Eaux mortes de Marguerite Duterme, représentée en 1914 et publiée en 1919, montre que le mariage de raison peut même avoir des conséquences autrement plus graves qu'une simple séparation ou divorce. La protagoniste a été dupe et victime de l'apparente liberté de choix de l'époux dans le mariage moderne. Alors qu'elle pensait entrer dans un mariage d'amour, son fiancé n'accomplissait qu'un acte social. La découverte de la réalité provoque chez elle une crise profonde et elle se suicide.

VI. CONCLUSION

Au terme de cette étude, il apparaît clairement que le théâtre féministe français de la première moitié du XX^e siècle prend le mariage pour cible d'une critique systématique, tant sur le plan symbolique qu'institutionnel. En réponse à notre problématique, nous avons montré que, loin de s'en tenir à une remise en question ponctuelle, le corpus théâtral analysé déploie une stratégie de subversion cohérente fondée sur deux grands pôles d'attaque : D'abord, la métaphore de l'esclavage marital, où l'union conjugale est décrite comme un asservissement affectif et juridique. Ensuite, la dénonciation du mariage comme marché économique, où la femme devient marchandise et la procréation, seul motif légitime. Ces deux axes confirment notre hypothèse selon laquelle les dramaturges féministes de l'époque

⁴⁴ Le régime dotal allait être remplacé de plus en plus par le contrat de la séparation des biens. Entre 1910 et 1949, le pourcentage de ce genre de contrat s'est accru de 14% à 66.1% (Voir Zeldin, 1973, 339).

⁵ Quand un sondage effectué en 1947 demandait « ce qui était le plus précieux dans la vie, 1% des hommes seulement et 5% des femmes mettaient l'amour au premier rang. Pour 47% des hommes et 38% des femmes, l'argent était plus important » (Voir Zeldin, 1973, 334).

envisagent le mariage non pas comme une union idéalisée, mais comme un mécanisme d'aliénation sur les plans affectif, social et économique.

Sur le plan méthodologique, l'ancrage de notre étude dans une période encore peu explorée enrichit la cartographie du théâtre engagé en France avant 1945. Nous démontrons ainsi que ces pièces participent activement aux premières vagues de réflexion sur l'égalité des sexes, s'inscrivant dans la mouvance socialiste et anarchiste et annonçant les évolutions juridiques et culturelles d'après-guerre.

On a ainsi mis en lumière la force subversive de la scène pour interroger une institution alors présentée comme espace de domination et de régulation sociale des femmes. Les dramaturges féministes dépeignent le mariage tantôt comme un esclavage culturel et affectif, tantôt comme une transaction économique où la femme devient objet d'échange. En confrontant les saynètes légères d'Alice Lobert aux drames violents de Jeanne Neis, en passant par les fictions ingénieuses d'André Guess ou les pièces militantes de Pauline Valmy, se dessine une critique cohérente : le mariage, loin d'être un pacte d'amour, se révèle un mécanisme de contrôle où la liberté féminine est sans cesse menacée. Cette remise en cause participe d'un long mouvement de questionnement politique et social, nourri par les idées socialistes et anarchistes, et trouve un écho dans la revendication du droit au travail et à l'indépendance.

Comme perspectives de recherches futures, l'on peut proposer d'examiner les prolongements de ces critiques dans le théâtre de la seconde moitié du XX^e siècle. Il serait également intéressant d'analyser la réception critique et populaire de ces pièces à leur création, ou encore d'avancer vers les études comparatistes, en comparant les représentations théâtrales du mariage en France à celles d'autres traditions nationales féministes.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] Abram, Paul. *L'Évolution du mariage*. Sansot, 1908.
- [2] Adler, Laure. *Secrets d'alcôve : Histoire du couple 1830–1930*. Complexe-Historiques, 1983.
- [3] Albistur, Maïté, and Daniel Armogathe. *Histoire du féminisme français du Moyen âge à nos jours*. Des femmes, 1977.
- [4] Alamichel, Marie-Françoise. "Réalité et idéal du mariage dans la littérature moyen-anglaise." *Actes du colloque Mariages à la mode anglo-saxonne*, edited by Roger Lejosne and Dominique Sipière, Presses de l'UFR CLERC, Université de Picardie, 1995, hal.science/hal-01354962/document.
- [5] Ariès, Philippe. *Histoire des populations françaises*. Seuil, 1971.
- [6] Baqeri, Narges, and Parivash Mirzaian. "The Morphology of Marriage in Folk Tales." *Culture and Folk Literature*, vol. 4, no. 8, 2016, p. 117, magiran.com/p1563754.
- [7] Barney, Natalie Clifford. "Au Reflet des lagunes." *Actes et entre actes*, Sansot, 1910, pp. 111–48.
- [8] Baudouin, Eve. *La Force des autres*. Enault, 1929.
- [9] Biet, Christian. "Droit et fiction : La représentation du mariage dans *La Princesse de Clèves*." *Littératures classiques*, no. 12, 1990, pp. 33–54, doi:10.3406/licla.1990.1219.
- [10] Chaffin, Laurence. "Les romans de mariage au XIX^e siècle." *Genre & Éducation*, edited by Paul Pasteur et al., Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2009, doi:10.4000/books.purh.1729.
- [11] Chéliga, Marya. "Le théâtre féministe." *Revue d'art dramatique*, 1901. Slatkine Reprints, 1972, pp. 650–658. Gallica, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k16475m>.
- [12] Civelli, Méline. "Personnage féminin et rêve d'amour : La représentation du mariage dans *Une vie de Guy de Maupassant*." Master's thesis, Université Grenoble Alpes, 2022, dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03842494v1/document.

- [13] Code du mariage. Editions & Librairie, 1920.
- [14] Dehdar, Mojtaba. "The Archetype of Sacred Marriage in Henrik Ibsen's Theater." *Theater Scientific Quarterly*, vol. 1, no. 51, 2014, magiran.com/p1286801.
- [15] Deraismes, Maria. *Ce que veulent les femmes : Articles et discours de 1869 à 1894*. Edited by Odile Krakovitch, Syros, 1980.
- [16] Deraismes, Maria. *Le Père Coupable*. Amyot, 1862.
- [17] Duterme, Marguerite. *Les Eaux mortes*. Editions des Cahiers indépendants, 1919.
- [18] Ferrier, Jeanne-Paul, and P. Gourdon. *Le cœur décide*. Enault, 1927.
- [19] Fontanges, J.-M. *Le Beau Rêve*. Maison française d'art et d'édition, 1921.
- [20] Fréville, Jean. *La Femme et le communisme : Anthologie des grands textes du marxisme*. Éditions sociales, 1950, www.fichier-pdf.fr/2017/08/30/la-femme-et-le-communisme/preview/page/8/.
- [21] Gingras-Gagné, Marion. "Ils se marièrent : Étude de la prégnance du mariage comme motif symbolique du conte chez Perrault, Grimm dans quelques albums contemporains pour la jeunesse." Master's thesis, Université du Québec, 2018, archipel.uqam.ca/12113/1/M15792.pdf.
- [22] Goldman, Emma. "Du mariage et de l'amour." *La Tragédie de l'émancipation féminine*, Editions Syros, Collection *Mémoires des femmes*, 1978.
- [23] Guess, André. *Feu Brown*. Duclot-Roulin, 1925.
- [24] Lobert, Alice. *Mariage nouveau siècle*. Le Luth français, 1904.
- [25] Lobert, Alice. "Le Mari idéal." *Mes vingt Rejetons*, Editions Asnières, 1907, pp. 7–49.
- [26] Marguerite, Lucie-Paul. *La Chance*. Librairie théâtrale, 1949.
- [27] Marni, Jeanne. "Se Marier." *Théâtre de Madame*, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1906, pp. 221–39.
- [28] Marni, Jeanne. "Sur le Sable." *Théâtre de Madame*, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1906, pp. 97–110.
- [29] Martel, Laure. "Intuition." *Le Tortionnaire*, Editions du Scorpion, 1959.
- [30] Millstone, Amy Blythe. "Feminist Theatre in France, 1870–1914." PhD diss., University of Wisconsin–Madison, 1977.
- [31] Montreynaud, Florence, et al. *Le XX^e siècle des femmes*. Nathan, 1989.
- [32] Mohseni, Hossein, and Kian Soheil. "Derrida's Reading of the Institution of Marriage in the Theater of French Playwrights and Bernard Shaw." *Critical Language and Literary Studies*, vol. 6, no. 2, 2014, ells.sbu.ac.ir/article_99678.html?lang=en.
- [33] Neis, Jeanne. "La Lame sourde." *La Grande Revue*, Jan.–Mar. 1926, pp. 394–407, 582–92, 91–104.
- [34] Portalis, Jean-Étienne-Marie. *Discours préliminaire sur le projet de Code civil*. Prononcé à la section du Conseil des Anciens le 29 pluviôse an IX (18 février 1801). Imprimerie nationale, an X (1802).
- [35] Reynolds, Berthe. *Les Moutons noirs*. Editions Figuière, 1911.
- [36] Rouaust, André. "Le consentement des parents au mariage." *Actes du congrès du droit canonique d'avril 1947*, Letouzey & Ané, 1949, pp. 387–392.
- [37] Rouaust, André. *La Famille*. Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1952.
- [38] Tajbakhsh, Parvin, and Simin Farzad. "A Comparative Study of Simone de Beauvoir, Virginia Woolf's and Simin Daneshvar's Views on Story Work." *Journal of Literary and Rhetorical Research*, vol. 2, no. 2, 2014, p. 9, magiran.com/p1388586.
- [39] Toolabi, Tooran. "Forced Wedding : Modern Writers and Criticism of Cultural Structures on the Axis of the Right to Choose in Marriage." *Cultural History Studies*, vol. 15, no. 58, 2024, pp. 137–69, magiran.com/p2808521.
- [40] Valmy, Pauline. *Trois Femmes et un pantin*. Librairie de théâtre J.L. Lejeune, 1935.
- [41] Zeldin, Theodore. *France, 1848–1945 : Ambition, Love and Politics*. Clarendon Press, 1973, archive.org/details/france184819450000zeld/page/n5/mode/2up.